UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

A heteronímia : metamorfoses retórico-poéticas

Ethos e Pathos nas Ficções do Interlúdio

(versão revisada)

Mariella Augusta Pereira

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa, do
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo para exame de qualificação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Helena Nery Garcez

São Paulo

2014

Banca Examinadora

*Para o meu Fernando
e para seu pai, Roberto Penteado Masagão,
in memoriam, que gostava muito da nossa Universidade.*

Agradecimentos

À CAPES, cujo incentivo deu-me a calma e o tempo necessários aos estudos;

à Prof^a. Dr^a. Maria Helena Nery Garcez, pela sua voz de musa, que nunca deixará minhas memórias, pela amizade, pelos conselhos, pela liberdade e confiança, pelas orientações, por seu alto grau de conhecimento, compartilhado em suas magníficas aulas, até o ponto de me imbuir de um novo amor: o amor a Fernando Pessoa;

aos Professores Doutores Eduíno Orione e Alexandre Hasegawa. O primeiro por ter me apontado, na qualificação, minhas lacunas, com a delicadeza e a boa vontade, que todo professor deveria ter nesses momentos; e o segundo, por ter me ensinado parte da erudição do mundo antigo, desde as aulas da graduação nas quais eu me intrometia, passando pelos corredores até a bela disciplina sobre Horácio, na pós-graduação;

à Prof^a Dr^a Lilian Jacoto, minha supervisora no PAE, com quem tive a oportunidade de colaborar e com quem aprendi muito do educar e da literatura contemporânea portuguesa, a partir do mestre Pessoa;

à Prof^a Dr^a Paola Poma, pelas gentilezas e pela muito rica apresentação que fez, numa disciplina, do poeta da heteronímia, principalmente pela sua visão de Alberto Caeiro dentro do jogo;

ao Professor Alcir Pécora, pelo acolhimento de minha tese, pelo incentivo durante a arguição da banca e pelas correções que está segunda versão tentou contemplar;

ao mais que amigo, Nahim Santos Carvalho Silva, por ser o único parceiro intelectual que eu realmente levo para sempre da Academia;

aos amigos Maria Cristina Mariz Masagão, Márcia Regina Medina, André Pitomba e o pesquisador Sérgio Izidoro pelos auxílios de variadas ordens e suas presenças inesperadas;

aos meus pais e ao meu irmão, de novo e sempre.

Resumo

Este trabalho pretende compreender a Heteronímia em chave retórico-poética, sobretudo no que ela se liga às concepções de *ethos* e *pathos*. Com isso, estabelecerá as relações de Fernando Pessoa com o mundo Antigo e a tradição que a ele se segue no que tange às questões do fingimento. O conceito de subjetividade ajudará a compor o contexto pessoano e, por conseguinte, ajudará na interpretação das mudanças que o sujeito comportou desde a Antiguidade até os dias do poeta português. A figura de linguagem chamada de etopeia é questão fundamental desta tese que se propõe a mostrar que a heteronímia é essa figura.

Palavras-Chave: heteronímia, retórica, poética, *ethos*, *pathos* e etopeia

Abstract

This work's aim is to understand the Heteronymy in rhetorical-poetic key, especially in what it connects to the concepts of *ethos* and *pathos*. With this, it will establish the relationships of Fernando Pessoa and the Ancient World, and the tradition that comes after him in regard to the issues of pretense. The concept of subjectivity will help to select Pessoa's context and thus help in the interpretation of the changes that the subject kept since Antiquity until the days of the Portuguese poet. The figure of speech called etopeia is a fundamental matter in this thesis, which aims to show that heteronymy is such figure.

Key words: heteronymy, rhetoric, poetics, *ethos*, *pathos* and etopeia

Sumário

Introdução.....	7
1. Os procedimentos retórico-poéticos e a subjetividade na poesia pessoana.....	14
1.1 A etopeia.....	19
1.2. A persuasão	22
1.3 O eu e o eu-poeta.....	29
1.4 Os antigos e a novidade.....	32
2. O porquê da abordagem retórico-poética da obra pessoana.....	42
2.1. Entre a etopeia e a heteronímia.....	51
2.2. Uma saída romântica e outra moderna.....	66
3. O ethos e a etopeia.....	76
4. O pathos e o jogo pessoano.....	88
5. As análises.....	103
5.1. Alberto Caeiro.....	104
5.2. Ricardo Reis.....	132
5.3. Álvaro de Campos.....	161
Considerações finais.....	193
Bibliografia.....	208

Introdução

Estudar Fernando Pessoa pode nos levar a muitos caminhos. Pendemos ora para a interessante psicologia de um homem que não se contentou em ser um, ora para seu amor à Pátria da qual tão cedo se separou e à qual tão cedo regressou, ora para sua infinita dor de existir. Podemos investigar ainda sua expressão perfeita em ritmos variados e cuidadosamente escolhidos, ou de escolhidos descuidados. Podemos ainda observar os frutos de sua educação inglesa, seu profundo interesse no conhecimento e no sagrado. Mas nada parece intrigar a todos, tanto quanto a construção heteronímica. Sua insondável psique, seu ufanismo, seu espiritualismo despertam, de fato, curiosidades variadas. Sentia-se ele realmente tão cindido? E por quê? Talvez porque isso valha para qualquer homem, talvez pelos tempos modernos que trouxeram tanta luz e tanta treva. Por que ele desejava reanimar um Portugal que já naufragava à sombra das grandes navegações, sendo apenas um poeta e não um homem público? Por que Deus e a espiritualidade o levaram a tantos e diversos caminhos? Da negação à esperança, por exemplo. Por que ele parece tecer uma ritmada teoria do conhecimento que, chegando ao nada, espera um Deus? Mas, saber que ele é o poeta dos heterônimos é coisa de pasmar até mesmo os que não se importam com as Belas-letas – é coisa que eles não entendem ou sequer imaginam; nós, armados que nos pretendemos para enfrentar o mundo da literatura, com o pouco que o estudo e oxalá alguma sensibilidade nos permitem, também ficamos na ignorância, mas não em repouso. O poeta de *Orpheu* sempre nos acordará com sua lira e reacenderá seu enigma como uma esfinge a nos prometer sua Tebas. E ficamos querendo invadir sua protegida cidade, entender o que se esconde atrás de seus “grandes muros” e ver como “deixa as ervas naturais medrar”. Ainda que isso nos leve a nós mesmos, enquanto pessoalidades que gostam de estudar, ainda que isso nos tire nosso orgulho e nos faça errante, ou mesmo, erro; navegadores de um trajeto sem porto de chegada. Isso porque é poderosa sua lira e igualmente poderoso é o mistério que nela habita. E ainda que o único mistério seja não haver mistério algum, continuamos a andar por essa corda bamba, para atravessar o precipício; esse precipício que também foi um

homem.

Assim, irremediavelmente convocados pelo seu canto, aventuramo-nos a entender um dos caminhos pelo qual ele possa ter chegado à heteronímia e tomado a força com que ela invade nossos cuidados. Para tanto, escolhemos elementos da retórica e da poética para a abordagem de tal fenômeno artístico. Justifica-se a mudança abrupta do tom do texto para que, ao expor o objeto e a forma de abordá-lo, comecemos a cumprir a função prática de uma introdução, qual seja, servir-nos de respaldo para nossas restrições e de guia para dirigir a atenção do leitor.

A escolha dos aspectos retórico-poéticos se deve à observação de que a poesia pessoana (enquanto heteronímia) é a caracterização de personagens que se apresentam por uma emoção dominante e cujas diferentes cosmovisões têm força persuasiva encarnadas na expressão de um temperamento, quer em verso ou em prosa.

Evidente é que não queremos e sabemos improvável esgotar a heteronímia (já admitimos nossa cegueira diante do labirinto pessoano). E, agora, aproveitamos para admitir nosso miúdo entendimento do que seja ela em suas multifaces. Esse feito poético é demasiado amplo, como o oceano, guardando seus mistérios, suas paragens, suas verdades, e nele nos lançaremos, como os velhos navegadores “ansiando pelo mar”. Mas a fim de não sermos tragados por sua miríade de sentidos, para uma viagem segura, elegemos como bússola os ensinamentos da retórica que tanto contribuíram com a poética. Com isso, acabamos por satisfazer nossas primeiras intuições sobre a heteronímia e garantimos a volta para casa. Não queremos cair no precipício. Já que Fernando Pessoa é abismo, é mar de se pensar. Titânica é a sua obra, carpintaria fina, antiga e moderna, mas olímpico e ancestral é seu desassossego. Zeus vence os titãs. A intensa consciência de Pessoa (daquele que engoliu a *Métis*) expressas na sua realização poética, é um aviso do estranho, do fascínio, do peso de tudo quanto se pode enxergar. Sua quase epistemologia, sua metafísica, sua ética são tão plurais que a angústia da escolha, verdadeiramente impossível, pode levar-nos à completa fragmentação. Lembremos o que diz Chesterton:

A imaginação não gera a insanidade. O que gera a insanidade é exatamente a razão.[...]Não estou aqui, em nenhum sentido, atacando a lógica: [...] Poe, por exemplo, foi realmente mórbido: não porque era poético, mas porque era especialmente analítico. Para ele até o jogo de xadrez era poético demais.[...] A poesia mantém a sanidade porque flutua facilmente num mar infinito, a razão procura atravessar o mar infinito, e assim torná-lo finito.[...]

Aceitar tudo é um exercício, entender tudo é uma tensão. O poeta deseja apenas a exaltação e a expansão, um mundo em que ele possa se expandir. O poeta apenas pede para pôr a cabeça nos céus. O lógico é que procura pôr os céus dentro de sua cabeça. E é a cabeça que se estilhaça. (2007, p. 30 e 31)

Procurar uma possível verdade nos pensamentos de Pessoa é ir mesmo ao mar, mas para se afogar. Enlouquecer, ousemos dizê-lo . Duvidar de tudo é uma grande neurose, para dizer o menos. Ao conversar com o perspectivismo de Nietzsche e as correntes dominantes de seu tempo (lembremos que Chesterton coloca o filósofo alemão como exemplo de fragmentação) Pessoa tocou fogo na consciência, rasgou-a feito carne viva, sangrou-a. Para dizer que não sabia nada, ele inventou muitas maneiras de não saber nada. Ao relativizar a si mesmo, ele relativizou tudo. E pensar assim, o “mestre” desaconselha. Escolhemos voltar para a nossa cadeira preferida, e ler versos, e saudar toda a gente sem mistérios. Como fingidos discípulos de Caeiro, tentamos a maior objetividade que a nós mesmos concedemos: a heteronímia é aquilo que vemos – um exercício retórico-poético. São etopeias que se complexificam ao se relacionarem. Que haja o oceano da sua personalidade, tragando-nos em ondas para um centro invisível a olho nu; que haja uma unidade, que haja uma filosofia dialogando com as ideias contemporâneas, de nada disso duvidamos. Mas, nestas páginas, queremos apreciar esse fazer tão estranho, maravilhoso e fantástico, que poderia inspirar um conto com esses mesmos adjetivos, e cujo começo poderia ser assim: “Nascera em Lisboa um menino que escrevia como muitos, ou mesmo, era muitos, e foi viver na África inglesa, ao pé de uma praia a Oriente do Oriente.” Quantas possibilidades disso resultam? Qual seria o *single effect* dessa narrativa? Esse conto nunca existiu, mas o menino, sim. E

em todo o mundo se fala dele. Nós falaremos do nosso modesto objetivo, que é acompanhar, como criaturas menores, seu extraordinário feito – compreender seu *poien*. E esse lado desassossegado, do horror à realidade, da fuga para o sonho, da indistinção entre ambos, da ira de se saber consciente/inconsciente e do paradoxal amor de sabê-lo, deixemos para o gozos da leitura e do nosso natural sofrimento de viver e ter consciência. Deixemos para as horas do crepúsculo, dos paus. Já que essa é uma “verdade” que ele nos deixou – pensar entristece. Horas para isso não nos faltam. Aqui, pensemos, não seu modo de sentir/pensar a vida, mas apenas no fazedor. O que é a heteronímia, como fenômeno poético? O que se observa de sua expressão? Porque, no final de todas as contas, o artista é o que se ocupa com o fazer, e não com quem ele é como sujeito que vive, ou o que faz dele ser quem ele é; é, antes e sobretudo, o seu modo de fazer.

Contudo é escusado dizer que adjetivamente cairemos no perigo do imenso mar, embora com a velha bússola, pois reconhecemos isto: Pessoa não quis ser entendido ou mesmo cria não ser possível entender nada, deixando-nos a “pluralidade” como nosso único dado, dado que é só dúvida. De maneira tímida, afastaremos-nos para algumas especulações filosóficas, porém sempre no encalço do que pode ter viabilizado os passos do herói na sua epopeia de fazer versos a tantos modos. Deixaremos os pensamentos e as dores que o inspiraram para o cigarro de nossas tabacarias como coisas reais por fora.

Um dos nossos acanhados objetivos é mostrar que os poetas-fictícios, manipulados por Pessoa sob o nome de heteronímia, não podem ser tão somente frutos da modernidade ou de uma singular personalidade, pois já têm parentesco com os antigos exercícios de retórica e as primeiras práticas de construção de caracteres dos poetas ainda na lírica antiga, associados com uma atenção dirigida à subjetividade, que já se via, no tempo dele, colocada no centro por muitas correntes que despontaram quer para afirmá-la, quer para desancá-la (note-se que já estamos a cair na sua imensidão filosófica). Fazendo a escrita de “um” si (porque são muitos eus), Fernando Pessoa usou elementos que, em uma perspectiva retórico-poética, revelam-nos o *ethos* e o *pathos* como as bases da heteronímia. Tomaremos aqui *ethos* e *pathos*,

respectivamente, como o signo do posicionamento diante do mundo e o impacto ou impressões que o definem em parte. Estaremos, a todo tempo, ocupados com caracterizações das personagens-poetas.

No primeiro capítulo e segundo capítulos, explicaremos nossa opção pela leitura da obra de Pessoa em chave retórico-poética, tentando estabelecer como ele está inserido na linhagem dos antigos, sem deixarmos de lado a inovação que a importância dada a subjetividade trouxe para sua obra. Estabeleceremos as analogias entre poética e retórica – as duas disciplinas que, junto com a lógica, primeiro trataram da linguagem, e assinalaremos, ainda, algumas modulações que o eu comportou, da antiguidade à modernidade, a fim de não sermos anacrônicos e nos cercar dos cuidados de não aplicar diretamente, sem mediações, os antigos procedimentos a um poeta tão recente e, ao mesmo tempo, velho, resultado de toda uma tradição.

No terceiro capítulo, estudaremos os conceitos de *ethos* e *etopeia*, a fim de mais tarde identificar o caráter de cada heterônimo e como ele se desenvolve enquanto prática textual, ou melhor, retórico-poética.

No quarto capítulo, estudaremos o conceito de *pathos* inserido no jogo pessoano, e terá como um de seus objetivos afirmar que cada heterônimo apresenta seu ponto de vista singular com um acento forte em uma paixão dominante, ou antes movido por ela.

Por fim, procederemos às análises dos três principais heterônimos. Isso, para mostrarmos nos poemas tudo quanto tivermos dito na parte puramente teórica. Nesta altura, perseguiremos as emoções que predominantemente atravessam a escritura dos heterônimos e delinearemos seus caracteres. (Não incluímos o ortônimo como objeto de análise por aumentar em muito o *corpus* do trabalho, sobreudo, e por não compreendermos ainda essa nome adotada).

Poderá parecer, para alguns, numa primeira vista, que isso em nada acrescenta aos estudos pessoanos. Mas o mesmo não nos parece. Primeiro, porque inserir Fernando Pessoa em um vocabulário retórico-poético é como lhe dar um outro canto de oceano para se espraiar. Segundo, porque reconhecer que a heteronímia são caracterizações de poetas com base em emoções determinantes é acentuar-lhe o aspecto fictício, harmônico, expondo-a à luz

dos procedimentos retórico-poéticos e não de emoções verdadeiras, caso em que jamais se poderiam manter sempre as mesmas e tão imediatamente identificáveis. E, terceiro, porque lembrar que tais procedimentos surgem na Antiguidade e nunca abandonaram toda a literatura, deve ser o ponto de partida para a novidade da heteronímia. Só a partir desse dado (o que elimina muitos prejuízos) é que se pode ver o novo em Pessoa, pois se fingir outro sempre foi o ofício do poeta.

Quanto à fortuna crítica da obra pessoana é quase desnecessário dizer que ela tem abrigado as linhas de pesquisas comumente usadas para a interpretação de qualquer outro poeta: elas serão sempre sócio-históricas, biográficas, psicológicas, formalistas, filosóficas, impressionistas, estilísticas etc. No entanto, os críticos tiveram, via de regra, de enfrentar a novidade da heteronímia. Assim, todas essas correntes teóricas foram usadas para dar conta daquela maneira de escrever a várias mãos.

Gaspar Simões explica a poesia heteronímica como uma quase confissão do homem que viveu inúmeras fraturas as quais relata, na biografia que faz de Pessoa. As leituras psicológicas ficam marcadas pelos textos de Cleonice Berardinelli, Leyla Perrone-Moysés, Octávio Paz, e Eduardo Lourenço. Incluímos esses dois últimos porque, embora aparentemente rechaçá-las, acabam por incorrerem nelas.

A crítica filosófica fica a cargo de José Gil e sua leitura deleuziana da criação da diferença e da negação, mediante a invenção de Alberto Caeiro, ou no seu laboratório poético entrevisto no livro *A Metafísica das Sensações*; também está nessa linha a obra de António Pina Coelho e a de Carlos Felipe Moysés. Dizer que Maria Helena Nery Garcez também poderia entrar nesse arrolamento não o descaracteriza, apesar de fazer, sobretudo, a espécie de crítica que mencionaremos no próximo parágrafo.

Mais atentos ao texto pessoano estão, num mesmo grupo, Jacinto do Prado Coelho, José Augusto Seabra, Roman Jakobson, Teresa Rita Lopes e a já citada Maria Helena Nery Garcez. Cada um com uma abordagem muito particular, ainda que partam principalmente do texto.

Há os que falam de um Fernando Pessoa histórico, filiando-o a uma

tradição nacionalista ou de uma poesia comprometida com a crise da razão que já atormentava o fim do século XIX e ilustrou todo o simbolismo. Contam também na sua fortuna crítica os que se preocuparam com a avaliação dos manuscritos e os que, mesmo em menor quantidade, deram mais atenção à sua veia altamente mística.

Cumpramos ressaltar que, no início, poucos acreditaram no caráter dramático da heteronímia, como é o caso de Mário Sacramento, mas aos poucos, com a pena de Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena, essa maneira de encarar a obra pessoana foi se sedimentando em terreno tão firme que serviria de pouso aos futuros críticos.

Evidentemente esses momentos finais da introdução não dão conta, como não poderiam nem mesmo tinham tal pretensão, de toda a bela e rica fortuna crítica de Fernando Pessoa; nem em número, nem em valor. Só não nos silenciemos de todo, para darmos algumas diretrizes e alguns nomes nessa empreitada de desvelamento da poesia pessoana, definindo algumas eminentes escolhas, para demonstrar a ausência de uma abordagem retórico-poética no meio da qual desancoramos nossas reflexões.

Para a averiguação de nossa hipótese teremos por esteio a obra de Fernando Pessoa vista como um todo, mas nosso *corpus* sairá da obra poética, ficando restrito aos três principais heterônimos – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Para que não nos perdêssemos na extensão da obra, escolhemos apenas alguns poemas, a fim de realizarmos uma análise mais acentuada.

1. Os procedimentos retórico-poéticos e a subjetividade na poesia pessoana

Fernando Pessoa criou um real paralelo à realidade (a qual ele pouco aceitava), estabelecendo um universo poético no qual vozes líricas sentem e expõem seus pontos de vista sobre a vida e o mundo num afloramento de subjetividades fingidas. Ora, essa simples afirmação implica uma necessidade ainda maior de convencimento do que qualquer poetar de *per se* já abriga, pois, para a criação dos poetas-ficções, ele precisava garantir certa unidade nos caracteres que convencesse o leitor de que já não era um quem falava, mas vários. Os discursos ou poemas ficavam assim reféns de um dizer que já nascia com pelo menos uma obrigação – ter de parecer escrito por um alguém com certas determinações, com certas propriedades. Portanto, não é nada demais dizer que esses discursos são artificialidades com funções preconcebidas, sendo uma delas convencer, tanto como discurso, quanto como personalidade, ficando assim a certeza de que a heteronímia é também um jogo de convencimento. O poeta finge-se outros para sentir, descrever ou interpretar o mundo de diversas maneiras, que se revelam no plano da expressão e no plano do conteúdo. Para garantir o sucesso dessa experiência, seria mister que os demais jogadores (os leitores) entrassem nesse faz-de-conta, lendo os poemas como uma nova realidade imediatamente aceita, graças à eficiência com a qual Fernando Pessoa desenvolveu os poetas-ficções; do contrário, o jogo não se perfaz, e a heteronímia, por sua vez, fracassaria.

O caminho foi então inventar poetas diferenciados e os modelar em suas idiossincrasias mediante um estilo que os identificasse. Assim, Pessoa criou uma série de eus-líricos, que, como oradores ou poetas estão prontos a perceberem e ajuizarem a vida com suas próprias expressões. A vida, o conhecimento, o real são como réus sentados à espera de uma absolvição ou de uma condenação, só dependendo de quem “sente” e “escreve”. Aqui, da recepção, podemos libertá-los se acreditarmos em Alberto Caeiro, podemos afastá-los num cárcere, se assumirmos Ricardo Reis, podemos apenas nos indignar se nos lançarmos nas sensações de Álvaro de Campos.

Poderá alguém, a esta altura, estar-se perguntando se toda a poesia não é isto: um espaço em que se expõe uma visão de mundo numa forma única. E perguntará com razão. Acontece que Fernando Pessoa o faz dentro de um sistema que convencionou chamar de heteronímia, repartiu-se em pelo menos quatro poetas com posicionamentos praticamente imutáveis. Pretende nos convencer, não só de que existem muitos sob sua pena, não só daquilo que eles sentem e têm para dizer, mas também de que estão falando a sério – daí suas persistências, seus mesmos temas. Cada heterônimo é, com a mesma intensidade que é igual a si mesmo, diferente um do outro (isso, sem nada dizer do ortônimo).

De outra mão, ocorre que a heteronímia é confessada. Ao mesmo tempo em que ele forjava a nova realidade convencendo-nos dela, ele evidenciava que tudo não passava de ficção (confissão dada em verso e em prosa); e, assim, tudo não deixava de ser um jogo, mesmo que com aspecto metafísico (como já foi dito, não consta dos nossos objetivos tais espécies de investigação). Entretanto, nada impediu o convencimento, a verossimilhança; a forma incorporou os diferentes conteúdos – pseudofilosofias de criações que nasceram para fazer poesia, como Pessoa bem advertiu: “Era eu um poeta estimulado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas” (re 2005, p. 36). Então está dito: sua poesia tem estímulos filosóficos, os quais estão consubstanciados numa elocução poética e que são frutos de uma predisposição para determinados afetos. Isso significa dizer: é, fundamentalmente, primordialmente, poesia, mas também sente e pensa o mundo, como que o investigando. Uma poesia que quer encarar a verdade quer seja para encontrá-la, quer seja para dela mofar, ou mesmo torná-la uma mentira, deixando suas apreciações para nossa escolha, tão plural ela se apresenta. Tudo isso dentro de uma escola em que é ao mesmo tempo mestre e discípulo. De quantos poetas mais podemos dizer tais coisas?

Nascido sob o signo de gêmeos, filho da expansão marítima, de dois pais, de muitas mães, cercado de amigos imaginários, Fernando Pessoa tinha uma ambiência naturalmente sugestiva à heteronímia. Melhor dizendo, toda essa pluralidade sugerida ou mesmo real serviria de álibi, de testemunho, para

tudo a quanto ele quisesse dar ares de verdade. Ele só precisou dominar de modo retórico-poético tal experiência, toda cheia de multiplicidade, para compor sua poesia, tendo o real como ilusão e sabendo que a verdade exige uma intérmina e sempre reiniciada busca, pois sua formulação é sempre pessoal e histórica. Pessoa tentou desmentir mentindo, decifrar cifrando a variedade que presenciou na intimidade e no mundo. Para alguns estudiosos, elaborava discursos diversos para resolver talvez suas próprias crises¹ e as de seus companheiros de geração. Pessoa quis construir o “supra Camões” sendo muitos, juntando, ao mesmo tempo em que separava, o homem que era, dos poetas construídos por ele. Por isso, as apreciações com vistas no sujeito empírico Fernando António Nogueira Pessoa , ou seja, as facetas d'alguma fragmentação que ele pode ter expressado na sua poesia, não serão, portanto, por nós rechaçadas, dado que é impossível prescindir totalmente da personalidade:

Certamente, a obra de arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas tudo isto o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. (Pareyson, 2001, p. 103).

E o homem Fernando Pessoa foi se confessando múltiplo em muitos momentos, fosse em verso ou em prosa, sendo verdade ou mentira. Essa multiplicidade, real ou fictícia, que surge de sua pena, pode ter muitas origens. Tratem-se de algumas delas: umas já muito aventadas, outras, não.

É sabido: Fernando Pessoa criava personagens desde a infância, e o pendor dramático sempre o rondou como inspiração. Ocorre que a heteronímia não é uma brincadeira de criança, assim como ela não é também uma peça teatral, nem pura fragmentação; é algo maior, é um projeto, uma arquitetura, uma sólida e peculiar edificação que necessitou de anos, de toda uma vida para ficar de pé. Embora o germe dessa edificação existisse nele desde os

1 Eduardo Lourenço num ensaio intitulado “Proto-Pessoa” fala das obsessões do poeta heteronímico que se seguiria por toda a heteronímia.

tempos mais tenros – demonstrado por aquela sua disposição – isso não é suficiente para comprovar que desde então houvesse uma real multiplicidade no seu eu; porém, funciona como prova de sua natural capacidade de se tornar outros.

Além disso, a maturidade aguçou os grandes conflitos que o homem enfrenta na sua empreitada de ser seja na vida interior, seja no choque com o mundo que corre livremente seu desconcerto. A criança brincando outros cresceu entendendo que esses poderiam estar em si, como fato ou como criação, que os outros legitimavam seu ser, e aquela brincadeira inocente podia ser uma das faces mais duras da realidade – desconhecer a si mesmo no mundo, combater a pluralidade ou aderir a ela; no entanto, sempre renunciar à unidade. Ou, muito ao contrário, poderia ser uma grande trégua: talvez como resposta ao possível desconforto de desconhecer, tenha surgido Alberto Caeiro e o sensacionismo, numa tentativa *sui generis* de simplificar todas as coisas (parte fundamental da ironia).

Fora, o “eu”, certeza fundamental na filosofia de Descartes, foi ganhando uma complexidade que, passando pelos empiristas ingleses, por Kant, pelos românticos e pela singular filosofia de Kierkegaard, chegou ao inconsciente de Freud. O sujeito já era, por certo, pelo menos dois. Aquele que age e aquele que sonha (sem o saber) a sua realidade e a sua fantasia. Onde começa e onde termina o eu, num homem e num mundo dissecados? Para onde fugiram as certezas que protegiam a existência? Ou, em que medida elas sobreviveram? Tudo isso, Pessoa viu ruir até o caos do homem moderno. O saber agora passou a ser um sonho antigo.

Os anseios das filosofias e poéticas modernas, o drama e as tendências de infância com o acréscimo das crises que a maturidade descerrou, podem ter contribuído para a heteronímia, mas nenhum desses elementos isolados poderiam explicá-la completamente. Nem esses, nem nenhum outro, pois a heteronímia é um tesouro sem mapas.

Para idealizar e fabricar a heteronímia, ele, pode ter dado vazão a seu impulso de se multiplicar, desde que associando-o também – e aqui nos lembramos de nossa hipótese nova – a procedimentos retórico-poéticos

conhecidos desde a Antiguidade e com os quais ele entrara em contato, ao realizar seus estudos clássicos na adolescência. Referimo-nos aos procedimentos de emulação de poetas predecessores e de invenção de personagens aos quais os antigos emprestavam suas vozes líricas, mediante a manipulação de *ethe* e *pathe*. Não poderia ter vindo também daí uma fecunda e instigante sugestão para a criação dessas personagens-ficções, às quais deu o nome de heterônimos? De seus cuidadosos estudos humanísticos feitos ainda no Liceu em Durban e, mais tarde, em Lisboa, por conta própria, sobre as retóricas, da reflexão sobre aquela antiga prática de dar voz à invenção de caracteres, ou seja, da assim chamada etopeia, não teria ficado uma memória fecundante?

Luisa López Grigera, ao falar da relação de Quevedo com a retórica aristotélica, ensina que, ao estudar no Colégio de Madri, o poeta espanhol teve, no quinto e último nível de seus estudos, o ensino da retórica, cuja preocupação era “adestrar o discípulo para uma eloquência perfeita, o que compreende duas disciplinas fundamentais a oratória e a poética”. (Riandière *apud* Grigera p. 56). Pessoa, um tradutor de Quevedo, também recebeu uma educação humanista. Vale a pena conhecer a citação que Grijera busca sobre os exercícios praticados pelos alunos dos colégios jesuítas de forte inclinação para as humanidades:

Os exercícios dos discípulos... serão, por exemplo, imitar alguma passagem de um orador ou de um poeta; realizar uma descrição de um jardim, de um templo, de uma tempestade, ou de coisas semelhantes; expressar de vários modos uma mesma frase; traduzir para o latim um discurso grego, ou vice-versa; verter em prosa latina ou grega os versos de algum poeta; transpor de um gênero a outro um poema; compor epigramas, inscrições, epitáfios; recolher frases, latinas ou gregas, dos bons oradores e poetas; acomodar figuras retóricas a determinadas matérias; encontrar nos lugares retóricos e nas tópicas abundância de argumentos em favor de qualquer tese e outras coisas semelhantes. (idem, p. 57)

Assim, todas as especulações do “drama em gente” a que se referem

numerosos críticos pessoanos, seguindo os comentários sobre si mesmo feitos por Fernando Pessoa, levaram-nos, de certa forma, a outra senda que não o drama, mas a algo que está também nele – a etopeia.

1.1 A etopeia

A etopeia é uma figura de linguagem que se define pela caracterização de uma personagem, quer tomada da realidade, quer fictícia, mediante a descrição ou, principalmente, a imitação de seu discurso. Trata-se de um recurso discursivo universal, presente em qualquer discurso que não se limite a mostrar a personagem como mero agente da ação, contudo lhe queira dar alguma complexidade, atribuindo-lhe voz, emoções e/ou vontade, imprimindo-lhe um *ethos*. Mesmo tendo sido descoberta e conceituada no âmbito da retórica pelos antigos, já estava em várias passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*, ainda que Homero não praticasse sequer a escrita, pois como sabemos o fenômeno antecede o conceito. A etopeia era também usada pelos poetas dramáticos e líricos, que, com a retoricização² da poesia, passam a fazê-la de forma mais apurada. (cf. Aristóteles, *Poética*, 6.1450b4a7). A etopeia perdura com esse nome durante os séculos clássicos da Europa ocidental e, como é algo que excede a seu nome, continua a ser praticada seja na poesia, seja na prosa, ainda que com certo obscurecimento da retórica no século XIX. Quando Baudelaire diz: “O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro” (*apud* Bosi, 2000, p. 167), podemos diagnosticar nesse ser outro a etopeia.

O drama, a que se refere Pessoa, antes de ser um gênero, é uma metáfora, para explicar seus graus de despersonalização³ na lírica, pois ele concebe o poeta dramático como o poeta superior.

O seu exemplo, no entanto, é Shakespeare. Desta forma, o que ele tem em mira não é um dramaturgo qualquer, mas um dos expoentes máximos desse gênero ao longo de toda a história. “Dramático” vem com uma carga de importância, de alta qualidade, porque é poesia despersonalizada. Ele não quer

2 Neologismo.

3 Pessoa usa a palavra despersonalização para o que chamamos etopeia, talvez, sobretudo, por querer contrapor-se a ideia romântica de uma poesia lírica que é expressão de um eu.

falar do drama propriamente dito, pois não há ação, nem enredo e tampouco espetáculo; o que resiste desse gênero é a construção de monólogos que constituem as personagens e carregam estilos próprios, sentimentos e ideias diferentes do poeta “em sua pessoa viva”, como ele mesmo nos diz.

Para construir uma personagem o dramaturgo precisa levar em conta uma unidade de caráter e, em geral, uma paixão dominante, o que vai de Julieta a Fedra, ou mesmo, fora do teatro, de Aquiles ao próprio Werther, tão romântico. Dessa mesma maneira, Pessoa trabalhou sua obra tão original ao criar seus poemas, porém sem lhes dar ação ou enredo. Por tudo isso, ao ligarmos drama e poesia pessoana, colidimos com duas palavras-chave – *ethos* e *pathos* – elementos que a retórica teorizou, após a prática de oradores e poetas, e continuou a ensiná-los a utilizar, quer nos discursos orais, quer na poesia antiga, já emuladora e inventora de caracteres. Na heteronímia não há de fato o drama, mas certamente há personagens, e são eles principalmente reconhecidos pelos seus *ethos* e pelos seus *pathos*.

Vejamos como o próprio Fernando Pessoa nos diz que está fazendo caracterizações, ainda que nos confunda (evidentemente, ele estava considerando muitos aspectos), ao nomear seu procedimento como drama sem ação: “Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava simples personagem, sem drama.” Ora, isso que seria para Pessoa um “monólogo prolongado e analítico” é o que os antigos chamavam de etopeia. Ora, assim sendo, guardadas as devidas proporções que o correr do tempo trouxe, é mais ou menos o que fez, por exemplo, Ovídio, nas suas famosas elegias que davam voz às mulheres míticas ou da história antiga. No entanto, Pessoa lançou mão do mesmo procedimento, somente que de modo sistemático, concentrando os longos monólogos em três personagens, ou, se incluirmos o ortônimo, em quatro, a fim de cantar subjetividades.

Curiosamente, o seu grande exemplo de gênio, de poeta superior, maior despersonalizado, coloca na boca de Touchstone, personagem de “Como Gostais”, uma definição da verdadeira poesia, já bastante familiar para nós:

Audrey: I do not know what poetical is: is it honest in deed and word? Is it a true thing?

Touchstone: No, Truly: For the truest poetry is the most feigning and lovers are given to poetry. (Como Gostais, ato 3, cena 3).

Não era justamente a inverdade que Platão recriminava na poesia e na retórica, deixando a segunda sem o seu trabalho de conhecê-la da maneira como fez Aristóteles? O retor é artificial, o poeta também. E Shakespeare de fato produz o maior grau de fingimento: ele consegue ser Polônio, ou ele o era? E nesse caso, não poderia ser Julieta, mas o foi. A comparação pode beirar o gracejo, no entanto é importante para conhecermos a força de uma construção de temperamento. Polônio é bajulador, pois serve ao rei, e não questiona nem em solilóquio os crimes de sangue do reino; é bom pai, é dominado por suas ambições, é como um rato que tem de sobreviver tramando sua proteção. Julieta, por outro lado, é dominada pelo amor; adolescente virtuosa apaixonada por um seu par, moça casadoira e de boa família. Shakespeare criou assim suas personagens. Ele não era como elas. E foi a retórica que ainda cedo codificou o discurso, para ensinar, inclusive aos poetas, a função de ser alguma coisa que não si mesmo – ser uma causa, ser um outro, poder ser, inclusive, um engano.

Confessar, para Pessoa, o uso desse exercício retórico-poético para garantir o bom êxito das suas criações-poetas seria, em alguma medida, explicar de si o extravagante e surpreendente gênio mediante um processo conhecido, desde que a literatura é literatura – polifônica, múltipla, fingida-, pois, em Sófocles, Tirésias não fala como Édipo, assim como, nas *Heroides*, Penélope não fala como Andrômaca. O mesmo se pode dizer de uma cantiga de amigo que não é como uma cantiga de amor, embora ambas possam ter sido escritas pelo mesmo trovador. Mas os exemplos são inúmeros, não nos detenhamos neles. Pessoa até o fez, confessou que

Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim: assim pois tem ele que escrever, quer eu quera, quer não, quer eu pense como ele ou não.[...] Parece escusado explicar uma coisa de si tão simples e

intuitivamente compreensível. Sucede, porém, que a estupidez humana é grande, e a bondade humana não é notável.(Pessoa, . 2006, p. 199)

Dito tudo isso, sobre a etopeia regulada pela retórica que a observou, é quase dispensável dizer que a criação de diferentes *ethe*, que em parte são constituídos por *pathe*, não está só na heteronímia, nem tampouco só no teatro, mas em toda a literatura e também na oratória.

Admitir o recurso da retórica e da poética seria evidenciar onde os *ramos foram quebrados* para que o poema fosse um poema e não um *erro*.⁴ Como Pessoa, enamorado do mistério e da chalaça, poder-nos-ia dar uma indicação do encanto que suas rosas aparadas nos causam? Ele até o fez, ainda que *en passant*, sem dar nome aos bois, o que não lhe retira a força. Mas o dever do crítico não seria tentar desvelar tudo quanto há no jardim e que possa lhe ressaltar a beleza ou aclarar o caminho para os outros que nele queiram se aventurar? O que não deixa de ser construir um novo jardim, ainda que semeado algures. Portanto, seguindo uma intuição, depois de afetados pela simpatia de duas prescrições de Pessoa para a apreciação de um símbolo, iremos a uma verificação no *facere* pessoano desses elementos retórico-poéticos acima citados, na esperança de ganharmos uma nova visão dos seus canteiros.

Mesmo a escolha da palavra, heterônimo, ao invés de pseudônimo, leva-nos aos exercícios de caracterização de personagens, pois, se o pseudônimo é só uma atribuição de um outro nome para o autor do texto, o heterônimo é uma criação de um *ethos* diferente daquele que o cria e que se desenha na elocução. Portanto, isso pode se chamar uma etopeia, porque não é alguém escrevendo com outro nome, é como um outro escrevendo .

1.2. A persuasão

Um *ethos* equivale a um posicionamento, é o índice de uma escolha expressa no discurso, que pode conter uma emoção determinante. No caso da

4 As palavras em itálico retomam a carta que Pessoa escreveu a Luís de Montalvor provavelmente em 1914 sobre a escrita poética.

heteronímia, cada poeta tem sempre o mesmo posicionamento e, por conseguinte, uma mesma emoção que se sobressai. Acreditamos, portanto (e nisso consiste a mais importante parte de nossa hipótese) que os heterônimos são tributários de uma emoção colada à maior parte de seus discursos. Cada um deles é estimulado por um *pathos* dominante e quer provocar semelhante *pathos* no leitor. Concebida assim artificialmente e com propósito estabelecido, como o é um discurso de um orador para litigar, elogiar ou deliberar questões judiciais, morais ou políticas, a poesia de Fernando Pessoa é sempre o desdobramento de uma paixão prevalecente em versos decorosos quer para nos persuadir, quer para se extravasar diante da causa do existir/conhecer/desconhecer. Aquele movimento que o leitor experimenta, de ajuizar frente aos textos pessoanos sobre a vida e o mundo, é quase uma experiência passiva de quem é por eles comovido mediante uma adequada elocução a se posicionar como eles, a abraçar seus *ethe* e seus *pathe*. Ocorre que essa paixão é intelectualizada, o leitor não apenas sente, mas reflete como quem vai decidir sobre uma causa, porque Pessoa assim o quer, enquanto argumenta ou sente em versos, deseja ver o leitor convencido, convertido. Em carta de 1915 a Cortes-Rodrigues, Pessoa fala da seriedade da arte, de seu dever civilizacional, de como ela deve elevar o homem, e entrevê assim o caráter construtivamente persuasivo de sua obra: “Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque sentida, e que constitui uma corrente com influencia possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.” (Pessoa, *obras em prosa*, p. 55)

Se cada um dos heterônimos é sempre movido por uma paixão dominante que vai marcar o seu *ethos* – é sobretudo por ela que podemos reconhecer quem fala, é ela quem vai dar o tom da expressão, é ela quem vai dar o colorido da cosmovisão de cada um deles. É na emoção provocada depois de ficcionalmente sentida que se revela, de fato, cada heterônimo. Muitos dirão que é na forma. Com efeito, a forma finca bandeiras, ou melhor, estabelece as fronteiras dos sujeitos pessoanos. Mas a forma é a encarnação da emoção, e a emoção, por sua vez, é a tônica da poesia de Pessoa, observação que ele mesmo formula.

Voltando ao conceito de *ethos*, vale lembrar que há duas concepções de *ethos* em toda a retórica, a primeira é a que já foi citada, e a segunda é a que coincide *ethos* com *pathos*; daí concluirmos a firmeza que os mistura, mas deixemos isso para mais adiante.

Como já foi dito, salvo erro, não houve ainda uma visitação sobremaneira retórico-poética da obra de Fernando Pessoa, apesar de ele se manifestar declaradamente contra os românticos e explicitar simpatia pelos antigos. Afinal de contas, sua afinidade com os antigos tem inúmeras provas. Ele chega mesmo a dizer que “da Grécia para cá não tem havido senão aplicações tortuosas e incertas da Disciplina helênica”. (Cf. Pessoa, 2005, ps.289 e 290). Em outras palavras, o sentimento de que sua obra é obra sobretudo intelectual, mesmo que baseada em emoções, persiste em todas as interpretações publicadas, e, apesar disso, nunca alguém queimou pestanas nos procedimentos retórico-poéticos que ele, como simpatizante da arte antiga, porventura, pudesse ter adotado para dominar tais emoções.

Sua obra é francamente banhada pela cultura antiga. Entre outras coisas, comemora a aceitação dos gregos da “experiência integral da vida da emoção” e de terem eles imposto a disciplina da inteligência. Admira-se ainda da imediatez com que o grego absorve a coisa, sua relação direta com a realidade, fazendo com que o sensacionismo resgate essa atitude. Essas pouquíssimas afirmações, aqui lembradas, dão-nos uma pequena e boa impressão do impacto cultural que os gregos causaram no poeta português, assunto irrefutável por todo estudioso pessoano, daí a falta de necessidade em trazer essa questão à baila.

Devemos ter em conta que, embora a retórica tenha nascido com o exclusivo intuito de ganhar discussões de importância civil, cedo ela se tornou literatura, ou seja, acabou tendo como intuito, mais que persuadir, deleitar. Durante muito tempo a arte retórica foi por excelência a arte de bem dizer, a ponto de reger a preceptiva poética.

Além disso, a retórica, como nos ensinam, por exemplo, dois pensadores tão diferentes como Aristóteles e Nietzsche, é natural ao homem. Inventar, dispor as partes e escolher as palavras é tão natural quanto a própria

fala. Assim faz o homem comum, assim faz o poeta:

Retórica é a contrapartida da dialética. Ambas referem-se a assuntos gerais mais ou menos de interesse da compreensão humana e não pertencem a uma ciência definida. Assim, todos os homens fazem uso delas em maior ou menor medida, pois tentam, de certo modo, questionar e sustentar argumentos, defendendo-se a si próprios e acusando outros. Pessoas comuns fazem-no aleatoriamente ou por meio da prática e de hábitos adquiridos. Caso esses meios sejam possíveis o assunto pode ser claramente conduzido de modo sistemático, e por isso é possível inquirir os motivos pelos quais alguns oradores obtêm êxito por meio da prática e outros espontaneamente. (Aristóteles. *Ref.* 1,1354 a 1-12).

Sin embargo, no es difícil probar con la luz clara del entendimiento, que lo que se llama “retórico”, como medio de un arte consciente, había sido activo como medio de un arte inconsciente en el lenguaje y en su desarrollo, e incluso *que la retórica es un perfeccionamiento de los artificios presentes ya en el lenguaje*. No hay ninguna “naturalidad” no retórica de lenguaje a la que se pueda apelar. El lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas. (Nietzsche, 2000, p. 91)

Deste modo, natural ou deliberadamente, o que é impossível afirmar, mas não inferir, Fernando Pessoa dominou os elementos retóricos ao criar seus diferentes poetas – criou personalidades ou personagens que expressam um *ethos* reconhecível pelas emoções que ele elegeu para diferenciá-los, dando-lhes uma expressão decorosa. Dessa forma, ele nos faz, inclusive, preferir um a outro, como preferimos Hamlet a Laertes, Cícero a Demóstenes, ou Bandeira a Cabral, conforme somos por eles tocados. Essa preferência vem dos nossos ânimos, ativados por tudo quanto compõe a poesia pessoana, sobretudo, pela emoção lida.

Não há como negar, ainda, o aspecto expositivo dessa poesia, o que também a aproxima da tradição retórica. Tudo o que se expõe pretende parecer verdadeiro. Todo discurso, seja em prosa ou em verso, seja uma

simples conversa ou um elogio solene, pretende se mostrar verdadeiro, ou melhor, verossímil (semelhante à verdade). Nada há que seja dito para parecer falso, a não ser que se trate de uma ironia, que também é um recurso retórico. Enfim, todo discurso é retórico porque pretende convencer de sua própria verossimilhança. A natureza retórica de todo discurso está em provar que o assunto tratado seja verdadeiro. Não é necessário, porém, que seja uma verdade lógica, que tenha uma estrutura argumentativa coerente. Pode ser uma verdade do senso comum, como o é na conversação cotidiana, e como o é na poesia, sem a necessidade de uma coerência lógica do tipo apodítica – basta crer ser verdade, seja por convicção pessoal, seja pela autoridade de outrem, seja pela tradição. O objetivo da retórica é convencer, isto é, levar alguém a crer no que se diz, e isso se faz mediante provas, como nos ensina Aristóteles.

Contudo, as provas do discurso não se reduzem ao que entendemos comumente por provas, ou seja, provas materiais e testemunhos, o que a Retórica chama de provas atécnicas (*pisteis ateknikai*); inclui ainda as chamadas provas técnicas (*pisteis teknikai*), criadas no próprio discurso, sendo elas o *ethos*, o *pathos* e o *logos* (os argumentos). Convém lembrar que a palavra grega para “prova”, que é *pistis*, significa também “fé”, “confiança em outro”, “crédito” (no sentido comercial), “fidelidade”, “o que causa fé”, “o que garante a fé”. Se todo discurso, antes de ser lógico, funda-se no crédito no que se diz, todo ele é retórico, ou, voltando à citação de Nietzsche, “el lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas”.

Jean Paul Sartre, por sua vez, no seu *O que é a literatura?* diz que não há discurso sem posicionamento. Mesmo os autores que não se pretendem engajados, todos acabam tentando convencer, e para tanto é preciso seduzir o leitor, não fazendo distinção sobre a forma do texto ou sobre sua veracidade, ou ficção. Assim, todo o texto teria algo de retórico, ou, mais especificamente, de persuasivo:

Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata,

mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. Somente essa pessoa se entregará com generosidade; a liberdade a atravessa de lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras da sua sensibilidade. (Sartre, 2004, p. 42)

O poetas-ficções ajuízam sobre a vida numa postura algo filosófica; não importa que façam em versos suas especulações, eles as fazem, ainda que não de forma sistematizada, ainda que não tenham sido pensadas como filosofia e sim como poesia. Lembremos Aristóteles que diz, no livro IX da *Poética*, que “a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com metro do que sem ele”, querendo dizer que não é somente a forma que determina o gênero, mas também o conteúdo. O específico da poesia é que ela é uma união indissolúvel de conteúdo e de forma; isso não é gênero, é a especificidade da arte.

Por sua vez, Luigi Pareyson diz que o específico da arte, aquilo que faz com que ela não se confunda com outras atividades humanas, é que a arte é um fazer que pressupõe uma invenção do que fazer e do modo de fazer sem qualquer subordinação. Sua preocupação consiste em salvaguardar a arte de outras finalidades senão a própria arte. Por exemplo, uma obra pode conter valores morais, mas não ser um tratado moral e sim um romance, digamos. A forma artística, que por sua vez corporifica uma espiritualidade, é que a fará distinta das demais atividades que possam guardar um fazer com arte, apesar de não serem arte. Assim, ela não teria nenhuma subordinação a outros fins senão ser arte, o que de maneira alguma exclui do campo da arte uma obra com valores filosóficos, morais, religiosos, políticos:

Por outro lado, há civilizações em que a totalidade da vida espiritual é de tal forma unitária e indivisa, e arte, filosofia, religião, política e moral estão tão estreitamente conectadas, que cada obra é a realização de um valor filosófico, político, religioso e artístico, ao mesmo tempo, como a Bíblia, ou os poemas homéricos e as tragédias gregas, ou a Divina Comédia. Eis o caso de obras complexas, em que os valores se compenetraram a ponto de que

nenhum deles é apreciável sem os outros, e em que a arte adquire sentidos que transcendem o seu valor artístico e reveste funções ulteriores, e que não podem estar compreendidas em sua natureza de arte sem essa sua significação e sua funcionalidade não artística. (Pareyson, 2001, p.37)

Nessa ordem de ideias, a obra do poeta mais ilustre da *Orpheu* é muito significativa e exemplar, pois da mesma maneira que sua poesia traz uma intensa, embora diluída, elaboração filosófica sobre tudo aquilo que é ou parece ser, de maneira tão variada quanto a forma que a apresenta, ou, no dizer do filósofo italiano, corporifica-a, sua obra é igualmente uma preocupação enorme com essa forma, com o fazer, ou, mais especificamente, com o inventar esse fazer – note-se que sua intenção em inovar chegou à heteronímia.

A poesia pessoana chegou a tal grau de artifício, que os procedimentos são tão apreciáveis e, às vezes, evidenciados, quanto o produto final – o seu trajeto é tão merecedor de contemplação quanto os seus versos. Como se sua formatividade⁵ fosse também um novo objeto artístico, passível de admiração, de crítica, de análise, como qualquer obra de arte que tem seu valor em si mesma.

O leitor, ao deparar com Pessoa, pela própria natureza de sua obra, tem de levar em conta o artifício. Daí um indício de que ele se preocupava sobremaneira com a recepção, pois sua obra pressupõe, cria e exige um leitor ideal, capaz de compreender os meandros da construção heteronímica, como uma outra camada de significação. Ele não só exige de seu leitor a apreciação de seus poemas, como também a apreciação de uma totalidade que subjaz a esses poemas, um contexto, quase como outro objeto, outro ângulo, para apreciar a obra – a heteronímia.

Se, por um lado, a poesia pessoana mantém um jogo de convencimento das suas ficções, fazendo-se de discursos que revelam um modo de ver e sentir a vida, um posicionamento diante do mundo, com um peso “civilizacional” de quem quer ser acreditado, de quem quer lograr a mais, por outro lado, ele

5 Denominação dada por Luigi Pareyson à sua teoria estética. Ver *Os problemas de estética*.

quer mostrar a artificialidade de tudo isso. O poeta de *Orpheu* pretende uma obra que convença, ao mesmo tempo em que pretende a explicitação do fingimento. Mas essa explicitação só continua o jogo. Como nos diz Paul Veyne no seu *La Elegía Erótica Romana* “Desmentir su propia ficción no es resucitar la realidad; es crear un vacío de afirmación, lo que resulta más estético” (1991, p. 51). Mesmo ao se confessar fingidor, ele não revela seus artifícios, seus procedimentos, e sim faz troça ou constrói uma aura mística, uma aura de inspiração, chegando mesmo a criar uma atmosfera patológica.

De uma parte, Pessoa quer legitimar discursos sérios, e de outra, quer desacreditá-los como fábulas, como mentiras – destilando assim uma fina e poderosa ironia⁶, contando-nos que todas aquelas “verdades” são a mão firme de um só poeta que puxa as cordas de suas marionetes. Tudo isso para se livrar do comprometimento, da adesão a qualquer pensamento unilateral.

1.3 O eu e o eu-poeta

Para muitos, as confissões e a poesia de Fernando Pessoa podem mostrar o outro lado da moeda, aquele em que foi gravada, ainda que em meio à névoa, sua verdadeira face, a de um sujeito que precisa se conhecer outros para conhecer-se a si. No seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis propõe, no capítulo do “Delírio”, que as coisas da vida e do mundo, vistas de cima, como seu protagonista as vê durante uma febre, são palatáveis, podem até fazer rir: “- Tens razão, disse eu, a coisa é divertida e vale a pena, – talvez monótona – mas vale a pena. Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe dava ganas de ver cá de cima o espetáculo.” (1940, p.37). Ver as coisas de cima, observar a vida, e, no caso, escrever sobre ela pode até ser divertido; revelador, sem dúvida o é. Contar equivale ao processo psicanalítico de racionalização. É como se as coisas contempladas, ou mesmo representadas, dessem uma coerência necessária à compreensão. Vejamos o que Vernant e Vidal-Naquet (2002, p. 218) dizem da tragédia como reelaboração ou representação da vida:

6 Aconselhamos lembrar essa afirmação mais adiante quando tratarmos de ironia romântica.

No público desvinculado deles, eles “purificam” os sentimentos de temor e piedade que produzem na vida cotidiana. Se os purificam é porque, em vez de simplesmente experimentá-los, trazem através da organização dramática – com seu início, e fim, o encadeamento combinado de sequências, a coerência de episódios articulados num todo, a unidade formal da peça –, uma inteligibilidade que o vivido não comporta. Arrancadas da opacidade do particular e do acidental pela lógica do roteiro depura simplificando, condensando, sistematizando, os sofrimentos, comumente deplorados ou sofridos, tornam-se, no espelho da ficção trágica, objetos de uma compreensão.

Ao falar do *Livro do Desassossego*, Eduíno José Orione (2011, p. 76) acompanha assim a opinião do Defunto-autor e dos dois pensadores franceses:

Escrever sobre si – *escrever-se* – requer um afastamento de si, uma “consciência intervalada” (f. 31), sem a qual não há como perceber-se sem autopiedade, e tampouco tornar o texto um espelho. Em suma: a angústia da não-imagem leva Soares a tentar construir pela escrita, um auto-retrato possível.

O criador da heteronímia pode ter pretendido para si essa espécie de catarse. O drama a que se refere pode ter sido criado para nós ou para ele próprio. Escrevendo-se múltiplo, ele poderia encontrar o arranjo para seu eu talvez fragmentado. Como nos diz no *Livro do desassossego*, no fragmento 110: “sou navegador num desconhecimento de mim”. A imagem da navegação que empreende pelo desconhecimento de si, traz a ideia de que está explorando, pois navegar implica um tentar conhecer. Sua navegação é a escrita, daí todo esse livro que é uma investigação sem sistema do “desconhecido de si mesmo.” Vale lembrar que esse livro foi escrito durante praticamente toda a vida adulta de Pessoa, por isso muitos estudiosos cotejam nele todos os heterônimos ou procuram nele uma unidade que a heteronímia guardasse. Abrindo uma possibilidade de interpretação, devemos lembrar que

a navegação é também, na poesia antiga, alegoria da escrita.

A moeda inteira figurar-se-ia ainda no famoso poema “Autopsicografia”. Psicografia, explica Houaiss um dos sentidos da palavra, é a descrição de fenômenos psíquicos ou da psicologia de uma pessoa. Assim, temos a descrição da psicologia de um poeta que se decide por fingir, nas acepções antigas e atuais da palavra, a dor que deveras sente. Entretendo a razão, ele destila o que vai no coração, mas de forma redefinida, modelada e não no seu imediatismo. As duas fontes de Pessoa estão aí colocadas: o artifício e técnica já experimentadas pelos antigos, postas na mão do fazedor que modela, bem como sua subjetividade que dói em verdade e pode, já sabemos, também doer em mentira.

Mas se, tal qual a tecedura de Penélope, as convicções pessoanas são urdidas de dia para serem desfeitas à noite, parecendo nada restar de fixo ou unívoco, resta uma nota contínua soando por toda sua obra – um como sentir/encarar o mundo, representado por suas inéditas ficções que se apresentam de tal maneira diferenciadas, que podemos mesmo acreditar : devem existir outros poetas além dele mesmo. Ou não podemos?

A poesia pessoana é uma poesia de convencimento, tanto no seu quê filosófico, enquanto sabemos que os poetas se posicionam e argumentam de maneiras tão diferentes e convictas (exceção feita talvez a Álvaro de Campos, por ser o mais patológico de todos), quanto no êxito da ilusão de suas ficções-poetas. Já que ele faz poesia autoral, poesia de um eu. Seu atrevimento cria um meio variado (“uma poética grávida de poéticas”⁷). E se não há dúvidas de que é uma poesia do eu, é poesia de que eu? Nela se criaram subjetividades que ultrapassaram a condição de apenas um eu-lírico, tornando-se elas mesmas poetas. Esses poetas, se não competem, ao menos polemizam entre si. O verdadeiro poeta (não esqueçamos que só um homem escreveu toda a heteronímia), inquieto com o mistério da existência, acabou por gerar uma poesia algo agonística? “Tudo é de se supor”, diz o mestre Machado de Assis, no seu “Lágrimas de Xerxes”. E, sim, é de se supor que o duelo de Pessoa com a existência possa ter virado poesia.

7 Expressão de Maria Helena Nery Garcez.

1.4 Os antigos e a novidade

Por outro lado, esse *ágon* que ressuma da obra pessoana também nos conduz à retórica e à poética. Os discursos eram proferidos a fim de vencerem causas. O aspecto agonístico lembra também a poesia em suas origens mais remotas, nos contextos dos festivais e competições da Antiguidade, fato que ainda se vê hoje nos repentes nordestinos. O *ágon* tem de ser superado. As possíveis visões de mundo, já enformadas, acabam por gerar uma disputa pela preferência do leitor. O convencimento é então uma malha quase imperceptível no jogo pessoano, mas que nos cerca de todos os lados e da qual não conseguimos escapar, nunca estamos fora do jogo heteronímico.

Além da poesia de fins do século XIX, já clamar por uma despersonalização, vemos que esse procedimento poético de afastamento não é tão somente manifestação do eu fragmentado, estilhaçado da modernidade, ou mesmo uma insurreição contra os abusos do Romantismo, pois também foi procedimento recorrente na maior parte da literatura.

Pessoa tentou, por vezes, dar uma ambiência esquizofrênica à criação heteronímica, mas nós nos inclinamos a considerar que sua obra poética, criada em finais do oitocentos e nas primeiras décadas do novecentos – portanto no auge da crise do homem moderno –, também se insere numa tradição literária mais antiga, e que ela não surgiu como uma inovação do século retrasado. Inclinamo-nos a acreditar que nessa tradição, iniciada na Antiguidade, quando a poesia lírica assumiu os recursos da linguagem que foram sistematizados pela retórica e pela poética, entre os quais a etopeia ou a criação de caracteres, ele pôde encontrar procedimentos retórico-poéticos que lhe sugeriram um modo eficiente para exprimir, e talvez inclusive formalmente, todas as perdas modernas: a da unidade do eu, a de todas as certezas e a de um sentido para a vida e para o universo. É o que procuraremos expor a seguir.

Importa lembrar que, no mundo antigo, a etopeia existiu antes de ser conceituada, visto que ela já aparecia nos poemas épicos ou em qualquer poesia que se construísse com base em caracteres, em personagens; mas foi na época da Atenas clássica que os fins civis geraram uma necessidade de organizar as técnicas de discurso.

Note-se que a retórica surgiu no séc. V a.C., como um cotejo de recursos argumentativos para o fim de melhor persuadir e começou a ganhar importância na atividade literária quando Górgias, enquanto professor de retórica, publicava discursos fictícios como modelo didático. Esses exercícios não influenciaram apenas a prática oratória, mas a própria poesia. Ensina Marilena Chauí que “Com Górgias se prepara a definição da retórica como arte de agir sobre o ânimo ou a paixão do ouvinte, seja pela instrução, seja pela emoção, seja pelo prazer”. (2002, p.176). E ela continua parafraseando-o:

É esse aspecto da retórica que leva Górgias ao estudo da poética, pois, diz ele, aquele que escuta a poesia é invadido por estremecimentos de pavor, por uma compaixão que chega às lágrimas, por uma angústia cheia de dor, ou por uma alegria e deleite extremos, provocados pelo infortúnio ou pela boa fortuna de acontecimentos e pessoas estranhas.(2002, p. 176)

Importa, porém, ressaltar desde já que os procedimentos retórico-poéticos, existentes na literatura greco-latina, foram utilizados pelo poeta de *Orpheu* num contexto cultural muito diferente do da Antiguidade e com uma intencionalidade outra. Entre os antigos nem se sonhava criar caracteres que pudessem manifestar uma subjetividade complexa ou, ainda mais ousadamente, a cisão, multiplicidade ou a diluição do eu, pois sabemos que não se visava de fato qualquer interioridade como a que observamos modernamente.

No século VI a.C., os poetas tinham começado a escrever poesia em primeira pessoa: nascia um eu, mas diferente do que concebemos hoje, em contraposição ao narrador épico. (Snell, 2005, p. 56). Enquanto na epopeia aparecia um “eu” mediado (onde não havia nenhuma subjetividade, e sim o testemunho do que o herói disse, de forma objetivada), na poesia lírica arcaica grega houve uma aparição do “eu”, mas evidentemente não tal qual o entendemos da modernidade até nossos dias. Talvez melhor que dizer somente um eu, seria dizer que aparece uma poesia de um eu sem intermediários. Nessa poesia, já não é possível distinguir o “eu” empírico do eu-

lírico.

É na poesia dramática que o poeta se torna outros sem que reste dúvidas a esse respeito. Assim Sófocles fala por Édipo, e Ésquilo por Xerxes. É no período áureo da tragédia ática que a retórica surge em Atenas com as práticas de Górgias. Na poesia de Eurípides aparecem os primeiros vestígios da influência retórica, que será predominante em toda a tragédia do século seguinte. Já no final do séc. IV a.C, Aristóteles (*Poet.* VI), ao tratar da construção das ideias no discurso trágico, afirma que os poetas antigos “faziam as personagens falar como cidadãos; os modernos, como mestres de retórica”. A poesia perdeu em vigor tornando-se mais graciosa, contudo ganhou uma maior complexidade argumentativa e estilística.

Durante o período helenístico (final do sec. IV a.C até à dominação romana) a retórica assume para si a responsabilidade de uma preceptiva para a arte poética. A retórica, que até então era tida como a “faculdade de teorizar os meios de persuasão em cada caso” (Aristóteles. *Ret.* 1, 2, 1355 b 25), passa então a ser a *ars bene dicendi*, a arte de bem dizer, assumindo tanto o discurso em verso quanto em prosa.

Com a fundação da biblioteca de Alexandria, surge em torno dela um círculo de poetas eruditos, encabeçados por Calímaco, dedicados a imitar os vários gêneros da poesia anterior, em uma espécie de competição (emulação), com as obras reunidas na biblioteca. Escrevem odes seguindo a métrica de Safo, Alceu, Anacreonte e Píndaro entre outros, poemas didáticos à moda de Hesíodo, e elegias sobre temas diversos. Ao afã de imitar, junta-se um empenho em criar, a partir dessas formas antigas, novos gêneros poéticos: assim, Calímaco inaugurou uma forma mais reduzida de epopeia, o epílio; Teócrito, a poesia bucólica, em que o eu-lírico não é mais o poeta, mas algum pastor fictício (cf. Lesky: 741ss). Com os poetas alexandrinos surge, pela primeira vez, uma poesia manifestadamente descompromissada e erudita, diferente daquela dos poetas arcaicos, que pertencia a uma tradição oral e era composta para determinadas ocasiões. Os helenísticos tomam para si os dois tipos de procedimento: a emulação e a invenção de gêneros.

Já em Roma, de início, a imitação é tímida. A primeira geração de

poetas, conhecidos como *poetae novi*, em oposição aos poetas épicos e dramáticos dos primórdios das letras romanas, limitava-se a imitar os alexandrinos. Na geração seguinte, durante o principado de Augusto, retomam os clássicos gregos e aventuram-se em novos gêneros. Horácio escreveu odes, sátiras e poemas epistolares, por exemplo, além de pretender imitar Alceu e Calímaco.

Os elegíacos romanos vão dar asas ao fingimento. Na maior parte das vezes, escreveram poemas eróticos em que o eu-elegíaco carregava o nome do próprio poeta. Procuravam criar um efeito de realidade e sinceridade e por muito tempo fizeram a crítica pensar que os casos amorosos expressos pelos poemas tivessem de fato se passado com eles. Tibulo, por exemplo, canta seus amores por Délia, e dizem alguns estudiosos que também deu voz a um eu-poético feminino, Sulpícia, sobrinha de seu protetor Messala, que cantou seu amor por Cerinto. Propércio compõe, em uma espécie de romance elegíaco, o seu relacionamento com Cíntia, figura ambígua, bela e perversa como as cortesãs da Comédia Nova Grega, além de falar em nome de outras mulheres.

A questão da autoria vai se tornando cada vez mais complexa. O autor da poesia antiga, em primeira pessoa, que a partir dos românticos foi chamada de poesia lírica, não será necessariamente o eu do poeta. Para ilustrar essa afirmação, tomamos seis exemplos diferentes entre si e de muita relevância na história da literatura: Teócrito, Virgílio, Tibulo, Propércio, Horácio e Ovídio.

Os pastores de Virgílio são os mesmos de Teócrito, pois este segundo, inventor do gênero bucólico, criou um mundo fictício cujos *topoi* foram mais tarde aproveitados pelo primeiro. Ao invés de construírem seus poemas atribuindo a voz a si próprios, deram-na a pastores-poetas pertencentes a esse mundo pastoril. Ocorre que tais pastores são diferentes uns dos outros. Nesse exercício de escrita que acabava por discriminar quem falava o quê, os poetas elaboravam caracteres que os especificasse. Sobre essas diferenças, A. Körte e P. Händel nos ensinam: “en Id., I, vemos a dos pastores conversando, y ante todo nos damos cuenta de cómo hablan con conceptos propios de su mundo, pero también en modales distinguidos” (1973, p. 168).

Sobre o canto de Sulpícia ser uma invenção de Tibulo, não há muita certeza, como já foi dito, mas assim acreditam alguns estudiosos. Vejamos:

I carmi incentrati sull'amore di Sulpicia e Cerinto (qui è l'uomo a essere designato con uno pseudonimo, proprio come le donne di Catullo, Propertio e Tibullo) si identificano probabilmente con le epistulae amatoriae menzionate nel testo dell'antica Vita. Il primo gruppo (3.8-12 = 4.2-6) comprende carmi che evidentemente non sono stati scritti da Sulpicia, ma da un partecipe osservatore della sua storia d'amore, forse Tibullo. (Luck, 1991, p. 682)

Quanto a Propércio, temos dois exemplos de etopeia: nas elegias 4, 3 e 4, 11, onde duas mulheres falam a seus maridos:

Este mensaje envía Aretusa a su querido Licotas,
 si puedo llamarte querido mío, cuando te ausentas tantas veces.
 Con todo, si, cuando lo leas, faltara un trozo destruido,
 mis lágrimas habrán causado ese borrón;
 o si no entiendes alguna letra por su trazado inseguro,
 será señal de que mi diestra ya desfallece.
 Ha poco te ha visto Bactra entre tensos arcos,
 ha poco te ha visto el enemigo persa de caballos con petos,
 y los invernales getas y Bretaña con sus carros pintados,
 y los indos con el color quemado por las aguas de Oriente.
 ¿Ésta es la fidelidad matrimonial y las noches que me prometiste,
 cuando, inexperta, rendidos entregué mis brazos a tus deseos?
 La antorcha que me expresaba un augurio en mi boda,
 prendió negra luz en una pira infausta;
 fui rociada con agua de la laguna Estigia y no quedó derecha la cinta
 en mi cabello: me casé sin la asistencia del dios.
 En todas las puertas, ay, cuelgan mis votos culpables:
 Este es el cuarto capote que teje para tu vida en el campamento.

¡Maldito quien arrancó estacas de árboles que no se lo merecían
 y fabricó quejumbrosas trompetas de roncós huesos,
 ése merecería hacer cuerdas más que Ocno sentado de lado
 mientras da abasto eternamente, asno, a tu hambre!

Dime, ¿irrita la coraza tus delicados brazos?
 ¿encallece la pesada lanza tus manos no hechas para la guerra?
 ¡Que eso te lastime antes que una muchacha estampe con sus dientes
 en tu cuello señales que yo lamentaría entre lágrimas!

También la delgadez ha consumido tu rostro, me dicen: ¡pues ojalá ese color se deba a la nostalgia que sientes por mí!

Essa primeira elegia, como de costume, começa pelo endereçamento, e disso derivam as figuras tanto do eu-elegíaco, a matrona Aretusa, como a do destinatário, seu marido Licotas, que foi para a guerra. O texto indica que é texto escrito, trata-se de uma carta. Tanto é assim que, as lágrimas, que por ventura ela possa verter, podem vir a apagar alguns trechos. A referência às lágrimas, mais do que indicar o suporte fictício do poema, marca o *pathos*, pois ela está chorando, tem a mão trêmula, está sinceramente triste. Nos seis primeiros versos, ela explica toda a situação da enunciação, vindo só depois a explicar o motivo da ausência do marido, criando uma situação histórica sobre as incursões dos romanos na Trácia, na Bretanha, na Arábia, vale dizer, por todos os lugares onde o marido esteve durante sua ausência, efeito das muitas batalhas. Pode-se ainda concluir um tempo de espera, pois, a julgar pelas guerras referidas, vão-se pelo menos dez anos. Aretusa se mostra indignada pela distância do marido, cobrando-o estar em falta com seus votos. O poema mantém um tom patético em que Aretusa reclama a ausência do marido sem uma argumentação lógica, apenas emotiva. Propércio constrói seu *ethos* como uma esposa amorosa que sofre e aguarda; é o *ethos* da mulher fiel, praticante dos deveres de esposa – a imagem da roca reforça essa ideia-. O *ethos* da esposa é ainda enfatizado por ser um amor legitimado pelo casamento:

Todo amor es grande, pero mayor el que se tiene por un marido legítimo:
Venus misma agita esta antorcha para que no se apague.
(vv. 49-50)

Outra elegia de Propércio – 4,11 – nos dá outra voz feminina que fala do além-túmulo:

Deja, Paulo, de abrumar con lágrimas mi sepulcro:
la negra puerta no se abre ante ninguna súplica;
una vez que el cortejo fúnebre entra bajo el dominio de las leyes
infernales, las puertas son de diamante infranqueable.

Aunque el dios de la negra morada escuche tus ruegos,
 sordas riberas, no hay duda, se beberán tus lágrimas.
 Las súplicas conmueven a los dioses, pero cuando el barquero recibe
 las monedas, la pálida puerta cierra las tumbas llenas de hierba.
 Así lo proclamaron las fúnebres tubas, cuando la enemiga tea colocada
 debajo del lecho funerario se llevó mi cabeza.
 ¿De qué me sirvió mi matrimonio con Paulo, de qué el carro triunfal
 de mis antepasados o las prendas tan valiosas de mi fama?
 No sufrió Cornelia Parcas menos implacables:
 ¡también incluso soy un puñado que con cinco dedos se coge!

A elegia de Cornélia é um elogio fúnebre, feito de modo diferente do tradicional, com ela mesma narrando suas virtudes e aconselhando a sua família, que ainda vive. Com esse recurso, o poeta dá um tom mais gracioso a um tema triste e de ocasião. Ao mesmo tempo, a atribuição do eu-elegíaco à pessoa falecida recorda os epigramas fúnebres, inscritos nas lápides com o mesmo dístico elegíaco, em que o morto fala em primeira pessoa aos passantes. Se este poema é um poema de ocasião, e se refere a uma pessoa que existiu verdadeiramente – Cornélia, esposa de um certo Paulo que foi censor no ano 22 a.C, a elegia de Aretusa, apesar das referências a fatos históricos, é inteiramente fictícia, vindo a influenciar a composição das *Heroides* de Ovídio.

Ovídio foi o mais prolífico, o mais devasso e o mais artificial dos elegíacos: hábil versificador, usou de sua vasta formação retórica iniciada em Roma e concluída na Grécia, para dar vazão a uma poesia em que não só canta amores por uma heroína fictícia, Corina, porém se coloca como preceptor da arte de amar; em sua poesia, procurou evidenciar o que os outros tentaram ocultar, que tudo não passa de um fingimento. Compõe as *Heroides* : são cartas que algumas heroínas do mito poderiam ter escrito a seus amantes em determinadas situações. Evidentemente tais enunciados procuram fazer justiça a seus mitos, seus modos derivam de seus caracteres. Helena escreve a Páris de forma diversa da que Medeia escreve a Jasão. A primeira tem de responder aos galanteios do jovem troiano, enquanto a segunda se amargura com o desprezo do argonauta.

Horácio, em vários poemas de seu livro de Epodos, deixa de falar por si

próprio para delegar a voz iâmbica a alguma personagem. Por exemplo, no segundo epodo, discursa em favor de uma vida simples um usurário (Álfio), sem qualquer intervenção narrativa até o final do poema, quando o poeta explicita que quem falou desde o início foi uma personagem – isso funciona como uma surpresa para o leitor. Já o quinto epodo começa com os temores de um menino que está para ser assassinado por uma feiticeira de nome Canídia. Esta pretende usar partes do corpo da criança no preparo de uma poção encantatória para obter o amor de um homem. Apenas depois dos dez primeiros versos, de tom lamentoso, aparece o poeta explicando a situação acima descrita. Já no verso 49, Horácio atribui o discurso à feiticeira. No final do poema o menino volta a falar, mas, dessa vez, imbuído de uma coragem sedenta de vingança, passa a fazer imprecações, advertindo às feiticeiras que voltará dos mortos para as atormentar.

Em todos esses exemplos encontramos os procedimentos de construção de paixões e caracteres que definem as personagens desses poemas da tradição nem épica, nem dramática – essa prática, muito usada tanto na Grécia como em Roma, corresponde à etopeia. Assim, remontando a esse passado e trazendo a lume esses predecessores, ligamos, por um outro aspecto, além do caráter expositivo, a poesia de Fernando Pessoa à tradição retórica que primeiro definiu a etopeia, já tão praticada pelos oradores e sobretudo pelos poetas antigos.

Contudo, da maneira como a empreendeu Fernando Pessoa, nunca antes tivera um lugar de tamanho estranhamento, ou melhor, limites tão expandidos. Ele não fez simplesmente o que fizeram os antigos e seus seguidores. Conhecendo seus procedimentos (o que pode tê-lo inspirado), ele forçou o poder de fogo de uma caracterização que a Antiguidade já praticava.

Uma indicação de que ele conhecia seus procedimentos encontramos no poema *XII de O Guardador de Rebanhos*:

Os pastores de Virgílio tocavam avenas e outras cousas
E cantavam de amor literariamente.
(Depois — eu nunca li Virgílio.
Para que o havia eu de ler?)

Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,
E a Natureza é bela e antiga.

Pessoa parece conhecer o procedimento poético dos antigos, que muitas vezes emprestavam seus versos a outras vozes, além das deles mesmos. Por exemplo, ele sabe que os pastores de Virgílio “cantavam de amor literariamente”, ou seja, de forma refinada, artificial, e que, por isso, seus *ethe* não correspondem a de pastores reais. Os pastores de Virgílio são poetas, assim como o são os heterônimos. Quando afirma que os pastores de Virgílio são Virgílio, é como dizer que não há um desdobramento, um desligamento real do autor, o que imprimiria um estilo próprio a cada um deles, como é a base da heteronímia. Essa remissão às *Bucólicas* de Virgílio indica que há uma emulação na obra do mesmo em Alberto Caeiro: pois, que necessidade haveria de o heterônimo afirmar que nunca leu Virgílio? Além da contradição patente (pois Caeiro não é um erudito), vemos uma emulação de quem quer disputar uma maior despersonalização do que a alcançada pelos antigos, porque a heteronímia, apesar de não se desvincular do procedimento da etopeia, pretende e consegue estendê-la para maiores dimensões, que extrapolam os limites de um só poema e atingem toda a sua obra. A construção heteronímica não deixa por isso de se inserir nessa tradição, contudo é fato que a amplia em seus desígnios e dela se serve, imprimindo-lhe um significado novo e mais existencial pois trabalha subjetividades e escrituras.

Além disso, vale lembrar que a artificialidade, algo vilipendiada no romantismo, foi a base da poesia até enquanto imperou o classicismo, e que, de certo modo, é recuperada pelos movimentos posteriores como o parnasianismo e o próprio simbolismo, do qual, de maneira muito particular, avizinha-se a poesia pessoana. A retomada do fingimento já era, nas últimas décadas dos novecentos, uma demanda natural, que se insurgia contra os exageros do individualismo romântico e ganhava força na arte pela arte, que parecia voltar a privilegiar o fazer, chegando posteriormente aos extremos da poesia pura da modernidade. No entanto, nada disso exclui a carga de subjetividade, altamente complexa e diferenciada, na poesia de Fernando Pessoa. Somente que é uma subjetividade elaborada, como uma fotografia é

tratada para exprimir algo do fotógrafo na realidade. No caso da subjetividade nos heterônimos, há que se lembrar de que são eles figuras inexistentes. Pessoa não tem a realidade de eus, como qualquer poeta. Ele tem de construir *da capo* eus que não existem e que fazem versos. E além disso, por trás de todo essa elaboração, escondia-se ele mesmo. Era preciso eliminar completamente da obra a pessoa irrepetível do poeta que vive.

Como já dissemos, tudo isso pode ter corroborado o grande e inovador intuito do poeta de *Orpheu*. Optamos por uma leitura em chave retórico-poética porque acreditamos que, de fato, essa face existe, e existe como terra inexplorada da interpretação da poesia pessoana. No entanto, teremos sempre em vista as outras faces já observadas pela profícua crítica, uma vez ser possível que muitos fatores intervieram na gênese da obra pessoana.

2. O porquê da abordagem retórico-poética da obra pessoana

A tradição retórico-poética apresenta, como fins do discurso, instruir, deleitar e comover. Essas três funções da arte, digamos assim, estão na mira de todos aqueles que escrevem desde as origens da literatura e nos foram transmitidas principalmente por aqueles que teorizavam sobre o discurso oratório, sobretudo Cícero, e mais tarde, Quintiliano. O mesmo serve para a poesia, pois lembremos o que nos ensina Aristóteles na sua Poética, no capítulo IV:

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar. [...] Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante.

Nesse capítulo da Poética, Aristóteles não fala em comoção, mas é porque vai dar a ela um lugar de destaque, ao falar sobre a catarse no capítulo VI. As emoções são pensadas para a recepção, como alta expressão de comoção e com o intuito de instruir – as personagens erram para o grego aprender com seu sofrimento, inspirados pelo medo e pela compaixão. A catarse funcionava como algo terapêutico, como nos indica o sentido da palavra “purgação”.

Fernando Pessoa tinha como um dos seus livros de cabeceira a Retórica de Antonio Cardoso Borges de Figueiredo, como nos conta José Paulo de

Cavalcanti Filho, no seu *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*, além de realmente constar de sua biblioteca. Nessas *Instituições elementares de Retórica* de Borges Figueiredo, o autor renomeia esses ofícios do orador ao definir eloqüência: “Eloqüência é a força de dizer dominadora do ânimo alheio, isto é, a faculdade de exprimir os pensamentos pela maneira mais própria para produzir a convicção, o deleite e a persuasão”. (1873, p.1).

Essas funções retóricas e poéticas servem como perfeito condutor na observação da poesia pessoana. Fernando Pessoa acreditava no poder civilizacional da arte, gostava de brincar como nenhum outro jamais deixou tão claro e sabia da necessidade de comover para tanto.

Sobre esse comover, lembremos que Aristóteles, apesar de focar sobretudo a retórica política e judiciária, via nas emoções grande importância, embora não as valorizasse tanto quanto os demais recursos do orador para o convencimento dos que julgarão a matéria, pois estava profundamente preocupado com a verdade e a justiça que advêm sobretudo da argumentação, entendendo que elas serviriam mais à parte patética do discurso. Posteriormente as emoções ganham papel tão fundamental quanto os próprios argumentos como, por exemplo, no *De oratore* de Cícero.

Convivendo com toda a obra de Pessoa, calculada e assim confessada por ele, há a sua dissonante afirmação de que a arte tem por base a emoção. E aquilo que poderia ser levantado como um problema é justamente o que nos conduzirá à nossa hipótese: se o poeta português afirma que a poesia tem por base a emoção, como entendê-lo sem relacionar sua obra às poéticas fundadas em sentimentos e, muito pelo contrário, relacioná-la com os procedimentos retórico-poéticos? É porque ele mesmo nos explica a natureza dessa emoção que podemos lhe dirigir esse olhar. Trata-se de uma emoção fingida, intelectualizada, uma emoção tratada, bem como prescrevem a retórica e a poética.

Voltemos a Borges Figueiredo, quando exprime o duplo aspecto da poesia como expressão de emoções e como fingimento:

Temos aqui, primeiramente, de advertir que somos tais por natureza

que, movendo-nos a presença, real ou ainda imaginada (§67), do bem ou do mal, manifestamos esse movimento pela língua, interprete do nosso coração. Por isso é que, sentindo, já a dor, já o prazer e outros affectos semelhantes, ora perguntamos, ora exclamamos e rompemos em varias expressões, ou reaes ou produzidas pela imaginação. Logo, assim como do sentimento e da paixão resulta a expressão verdadeira; assim os mesmos affectos junctos com a imaginação, constituem as fontes da locução fingida ou figurada. (§244, pg. 117)

Ainda no livro de Borges Figueiredo, há também uma definição de etopeia, portanto atendendo aos rigores acadêmicos; valemo-nos desse registro para afiançar que Fernando Pessoa, além de conhecer o procedimento, enquanto conhecia a tradição poética, tinha também consciência do termo:

Move affectos mais brandos a *ethopeia*, a que outros querem chamar mimesis; e que é – a *pintura dos costumes alheios*: – pinta ella a índole, gênio, sentimentos e paixões ou do homem em geral (e esta se denomina *character*); ou d'um individuo em particular, e tem então o nome de *retracto*. Mas o seu fim mais ordinário é o de ridiculisar; e se faz ou pintando factos, ou referindo dictos: das quaes a primeira é quasi a mesma que a hypotypose (§261). Tal é o retracto de Catilina em Sallustio, *Trad. De Barreto Feio: Lucio Catilina, de nobre ascendência, foi de grande força d'alma e de corpo, porém de má e depravada índole. Desde a sua adolescência as guerras intestinas, as mortes, as rapinas, as discórdias civis, gratas lhe foram, etc.* E o do nosso Viriato em Manuel de Faria: *Era Viriato, no delineamento do corpo, grande, membros avultados, cabellos crespos, sobrancelhas caídas, gesto terrível, nariz curvo e não pequeno, com proporção ao rosto. No animo, prudente, modesto, liberal, de ingenho prompto, de invenção copioso, etc.* Quando a *ethopeia* refere dictos, ora estes sam próprios e verdadeiros, ora fingidos pelo dialogismo. Assim pinta ficticiamente Maro o ardente amor de Dido a Enêas (En. IV, 9):

Suspensa que visões, Anna me aterram?

Que hospede novo aporta ás nossas plagas?

Quam gentil parecer! Que acções! Que esforço!

Creio, nem creio em vão, d'um nune é prole.(§263, pg. 126)

Assim, a etopeia pode ser tanto a descrição de um caráter como a imitação do discurso de um caráter. A etopeia de Fernando Pessoa consiste nas duas, pois tanto fala em nome de outro como às vezes os descreve. São esses *ethe* bem trabalhados nos moldes mais aristotélicos. Têm lugar de nascimento, profissões ou atividades, situação financeira, idades, sexo e temperamento.

Muitas vezes relacionamos retórica e poética livremente e não o fizemos por leviandade, pois ambas têm a linguagem como objeto, são partes de uma mesma teoria do discurso. Aristóteles fala de discurso em três obras: primeiro sobre o discurso científico, no *Organon*; segundo, na *Retórica*, fazendo um esboço do discurso oratório; e, por fim, na *Poética*, falando da poesia mimética. Na *Retórica*, ele estabelece três gêneros retóricos: o deliberativo, que cuida do que é útil e do que é nocivo, ou o que se deve fazer e o que se deve evitar; o judiciário, que trata daquilo que é justo e do que é injusto; e o demonstrativo, que fala do que é bom e/ou belo, e do que é mau e/ou feio. Exemplos de poesias altamente retóricas são as encomiásticas, as invectivas e as gnômicas, que têm o ofício de convencer – todas elas se encontram no gênero demonstrativo -. É certo que a poesia privilegia as imagens, e a retórica, os entimemas, ou os argumentos quase lógicos. Evidentemente existem especificidades, mas, por tratar da linguagem, uma acaba auxiliando a outra; poética e retórica partilham dos mesmos recursos, apesar de privilegiarem um ou outro, dependendo do caso. Entre elas é possível observar muitas analogias. Por exemplo, na parte que Aristóteles fala da elocução, ao tratar das metáforas, ele recolhe seus modelos na poesia, nos versos. Muitas vezes, ele falará de uma remetendo à outra, tamanha é a força com que estão imbricadas. Duas passagens do filósofo provam nossa assertiva. Por exemplo, ao falar da *dianoia* (ideias) na *Poética*, ele indica uma consulta à *Retórica*:

Deixemos aos tratados de Retórica, por ser mais próprio desse ramo, o que concerne às ideias. É matéria das ideias tudo quanto se deve

deparar por meio da palavra. Divide-se em demonstrar, refutar, suscitar emoções quais compaixão, temor, cólera e todas as congêneres, e ainda exagerar e atenuar. (*Poet.* XIX)

Já ao falar do riso, na *Retórica* remete à *Poética* :

Relativamente ao ridículo, uma vez que parece ter alguma utilidade nos debates (Górgias afirmava, com razão, que é necessário desfazer a seriedade dos oponentes com ironia e a ironia com seriedade), já foi tratado na *Poética* quantas são as suas espécies, das quais umas são apropriadas ao carácter do homem livre, outras não, de modo que o orador poderá tirar delas a que lhe for mais apropriada. (*Ret.* III.18.1419b).

A retórica e a poética antigas são partes de uma mesma teoria geral do discurso que se diferenciam pelos seus fins, sendo que a retórica se apresenta como a faculdade de buscar os meios eficazes de persuasão em uma causa particular, enquanto a poética é a arte da criação mimética. Se a finalidade de cada uma é diferente, sua matéria, em estado bruto, é a mesma : a linguagem. Os recursos técnicos a que recorrem, frequentemente são os mesmos para as duas disciplinas, mudando apenas o efeito que se pretende conseguir com eles. Por exemplo, *ethos* e *pathos*, que, para a poética, são objetos de imitação que visam criar no discurso um efeito de realidade – ainda que uma realidade outra, não realista –, aparecem na *Retórica* como provas do discurso, ou seja, como meios de conseguir a persuasão, ou conseguir fé. Ainda assim, é preciso ter em conta que a poesia pode ser retórica – e na maioria das vezes o é, em seu todo ou ao menos em alguma de suas partes – como quando se faz algum elogio ou vitupério, e um discurso oratório pode ser altamente poético, principalmente em narrações, *ékphrasis*, caracterizações, metáforas, comparações, etc. Na verdade, o que difere os vários tipos de discurso, desde o início aos nossos dias, é o seu pertencimento genérico: se em prosa ou em verso, se narrativos ou discursivos, se reais ou fictícios, se gerais ou particulares, a sua finalidade e o contexto em que se inserem. Retórica e

Poética são, enfim, aplicações diversas de uma mesma teoria da linguagem ou do discurso.

Vejamos como Marilena Chauí as aproxima e as distingue:

A poética é engano, diz Górgias. Mas um engano sábio, pois, "quem engana atua melhor do que quem não engana e quem é enganado é mais sábio do que quem não o é." Em outras palavras, a poesia é ficção com uma mensagem e a mensagem será tanto mais perfeitamente construída e tanto mais bem recebida quanto mais souber a arte de fingir, isto é, quanto melhor o poeta conhecer os procedimentos técnicos de sua arte e melhor souber usá-los. Ideia que nos faz logo pensar no poeta Fernando Pessoa quando escreve: "O poeta é um fingidor/finge tão completamente que/ chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente". E o enganado é sábio se, acreditando no que o poeta diz, souber que é um engano o que ele narra, mas não é enganosa a mensagem que ele transmite. A crença na mensagem é a sabedoria. A diferença entre a retórica e a poética não está nos procedimentos técnicos, mas na finalidade da persuasão: a primeira, fala ao ânimo e ao coração para, pela emoção criada, suscitar pensamentos e ações práticos; a segunda emociona para tornar a alma receptiva a uma mensagem ética ou moral e por isso aquele que se deixa enganar é mais sábio. (2002, p. 176)

Podemos ver, em um importante orador e retórico da Antiguidade, Cícero, que o latino, ao perscrutar qual seria o perfeito orador, a que ele qualifica como *eloquens*, trata também da elocução do filósofo, do historiador e do poeta. Para ele, eloquente é o orador que sabe se expressar, tanto de forma solene como graciosa, e, também, da forma adequada para cada situação⁸: o eloquente é o que sabe ser variado e decoroso. E, para o poeta, Cícero sentencia que este deve também aspirar às virtudes do perfeito orador no seu Orator:

8 100. Pues es elocuente aquel que puede decir sutilmente lo humilde y gravemente lo alto y templadamente lo medíocre.

101. Por tanto, será elocuente (para que repitamos aquello mismo) aquel que pueda decir sumisamente lo parvo; templadamente, lo módico; gravemente, lo magno. (in: Orator).

67- Y así veo que la locución de Platón y de Demócrito, aunque está lejos del verso, sin embargo, porque se lleva más incitadamente y usa de las clarísimas lumbres de las palabras, a algunos les pareció que había de pensarse como poema, más bien que la de los poetas cómicos; entre los cuales, si no porque hay versucillos, ninguna otra cosa hay disímil de la plática cotidiana. Y sin embargo eso no es lo máximo del poeta, aunque es más laudable por esto: porque persigue las virtudes del orador, aunque sea más constreñido por el verso.

Além disso, muitos estudiosos traçam esse paralelo, que não poderia mesmo deixar de ser notado, ou melhor, prescrito: “el proceso de interpenetración de ambas ciencias se iniciará tempranamente y no dejará de continuar hasta producir un predominio de los conceptos y principios de la Retórica en las Artes poéticas.” (Paglialunga, 2000, p. 15).

A preocupação em escolher uma tradição retórico-poética específica, para tratar da obra de Fernando Pessoa, desaparece ao compreendermos que, como nos ensina R. M. Rosado Fernandes (no seu prefácio a sua tradução dos *Elementos de retórica literária* de Lausberg para o português), desde a Idade Média, sobretudo nos séculos das luzes até o XIX, a retórica em Portugal foi estudada e ensinada por meio de seus expoentes, de Aristóteles aos Jesuítas. Vale lembrar que Quintiliano e Cícero tinham predominância sobre os demais. Ocorre que os elementos por nós escolhidos para conduzi-rem a tese são comuns a todas as retóricas, existindo, por vezes, com matizes variados, no entanto sempre observados, quais sejam, *ethos* e *pathos*. .

Um último exemplo, que parece fundamental para a aceitação da retórica e da poética como um dos possíveis pontos de partida para a apreciação da obra pessoana, é o momento em que Pessoa, sobre a diferença entre os heterônimos, diz que o que os difere são, sobretudo, os sentimentos, as ideias, o raciocínio, os argumentos e o temperamento. Além de essas palavras serem herdadas de um vocabulário retórico-poético, lembremos que não há *ethos* sem ideias e temperamento, duas observações que nos deixam bem à vontade no que respeita às nossas escolhas. Na citação que a seguir ilustra o que dissemos sobre as diferenças entre os heterônimos, poderá

parecer que o temperamento e os sentimentos saem de cena a partir do segundo nível de poeta lírico; contudo, eles apenas são despersonalizados, ou seja, distinguem-se daqueles próprios do poeta, mas ainda considerados para o artifício. Vejamos:

Nesses desdobramentos de personalidade, ou, antes, intenções de personalidades diferentes, há dois graus ou tipos, que estarão revelados ao leitor, se o seguiu, por características distintas. No primeiro grau, a personalidade distingue-se por ideias e sentimentos próprios, distintos dos meus, assim como, em mais baixo nível desse grau, se distingue por ideias, postas e raciocínio ou argumento, que não são minhas, ou, se os são, o não conheço. [...] Nos autores das *Ficções do Interlúdio* não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. [...]. O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variados e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. (Pessoa, *Obras em prosa*, p. 85- 87)

Ainda no esteio dessa citação, uma última cautela deve ser tomada para que não incorramos em lacunas e erros, ou mais, para não deixarmos na obscuridade uma das faces do tipo de uso da etopeia praticada por Pessoa. Como ele diz, a identidade do temperamento é substituída pela imaginação, e a do sentimento, pela inteligência. Imaginação que constrói temperamentos diversos, inteligência que analisa e elabora os vários sentimentos. É nesse grau de despersonalização que em nosso entendimento se encontram alguns poetas, já na Antiguidade. O *ethos* de suas personagens é diferente, mas resta algo que ainda é o mesmo em todos: o estilo. E é justamente pelo estilo que se distinguem os poetas do terceiro nível de despersonalização. Os pastores de Virgílio podem até ter sentimentos diversos dos do poeta e mesmo diferirem-se dele pelo temperamento; porém, no estilo será sempre o mesmo: o estilo tênue das *Bucólicas*⁹. O mesmo pode ser dito das *Heroides* de Ovídio: por mais que as heroínas diferenciem-se do poeta e entre si no temperamento e nos sentimentos, o estilo será, todavia, uno. Por sua vez a heteronímia, que é o terceiro grau, incrementa o que faziam os poetas antigos. A etopeia realizada por Pessoa pretende avançar sobre a própria escrita. Há de se ter em vista que a escritura clássica se pretende universal, isto é, todos têm a mesma forma de escrever; não há um estilo pessoal, o que muda é a gradação de tom (baixo, médio e elevado) e a habilidade do escritor ao compor. A partir do Romantismo, a forma de entender o processo de escrita sofre uma modificação. Buffon teria renunciado essa mudança ao dizer que o estilo é o próprio homem. Portanto, só a partir dessas ideias que se seguiram ao Classicismo, por agradarem ao Romantismo, é que se tornou possível que Pessoa pensasse a heteronímia: se cada um tem sua própria forma de escrever, ao serem criadas personagens que se constituam enquanto realidades, estas também precisam de uma escritura diferente, uma forma pessoal – daí o tal desdobramento do terceiro grau. Nada disso, porém, exclui a etopeia do regime pessoano, pois Fernando Pessoa continua a fazer caracterizações, invenções de personagens-poetas. Por tudo isso, admitimos que a heteronímia pode ter sido propiciada por uma série de ocorrências, tanto na tradição (retórica, poética, ascensão e queda do eu e outros), quanto nas experiências vividas pelo próprio Fernando Pessoa

9 Apesar de que na quarta égloga Virgílio fala em mudança de tom para mudar de matéria.

desde a infância, de par com suas descobertas e experiências.

Apesar de existirem muitas teorias literárias, nós escolhemos a retórica e a poética para a investigação do jogo pessoano, porque, ao mesmo tempo em que dão conta da heteronímia, de seus procedimentos, da criação de caracteres e de tudo que isso implica até a elocução, são capazes, também, de contemplar e analisar esses discursos isoladamente, como partes. Elas contemplam ao mesmo tempo o estilo, os conteúdos e o próprio processo de criação : a *poiesis*. A retórica e a poética oferecem um instrumental para analisar produção e obra, o todo e as partes. Conciliar elocução, conteúdo e gênese é uma das grandes dificuldades das teorias modernas.

2.1. Entre a etopeia e a heteronímia

Para que da etopeia se chegasse à heteronímia, muitas mudanças ocorreram. Os aspectos que as diferenciam podem ser resumidos na ascensão romântica do eu, ou, pelo contrário, no seu aniquilamento. O registro da interioridade foi ganhando terreno, da Antiguidade aos idos do março de 1914, até que as vanguardas decidissem destroná-lo.

A etopeia é um exercício de se fazer outro, é uma criação de um *ethos*. Portanto, quando o poeta fala por si próprio não é etopeia, pois apesar de ter um *ethos* próprio, não está criando um outro *ethos*. Há etopeia onde quer que haja expressão de caráter, ideias, valores, sentimentos e emoções que não sejam tomados de si próprio, mas que sejam criados. Muitas narrações, por exemplo, são também etopeias, desde que tenham *ethos*; mas não é bastante narrar o que se viu, o narrador deve se projetar todo, posicionar-se. É evidente, portanto, que a etopeia sempre ajudou a compor a literatura. Na poesia lírica, ela aparece em alguns poemas do período arcaico grego que chegaram até nós¹⁰. A heteronímia não é então uma novidade absoluta, porém parcial, uma vez que descende de uma tradição anterior ao século XIX, quando se costuma situar as práticas de despersonalização na lírica. A heteronímia é ainda uma etopeia, mas uma espécie de etopeia concedida a um mundo moderno, onde o

10 Por exemplo, Safo, no seu “Hino a Afrodite”, projeta no discurso a voz da deusa uma voz bem diferente do eu-lírico, mas numa íntima relação com ele. A deusa vem atender às súplicas de amor da poetisa.

“eu” sofre hipertrofia e por fim a decadência.

Aquela ascensão do eu, o encontro do homem consigo mesmo, isolado de tudo o que o tipifica, foi produto de muitos momentos da história. Pode-se dizer que coexistem interpretações que ora o atribuem ao cristianismo, ora ao renascimento, ora à reforma, ao Iluminismo ou ao Romantismo o despertar e a documentação da consciência individual.

Por outro lado, o eu sempre se posicionou na poesia, o que é evidente, desde a literatura antiga. Havia, de fato, desde a épica, palavras e trechos que esboçavam os sentimentos individuais. Mas eles estavam sempre ligados a um tipo qualquer, seja um guerreiro, um rei ou um apaixonado. Sobretudo pensando-se em relação ao outro. Não havia, ao menos nos discursos, quer épicos, dramáticos ou líricos, uma subjetividade complexa, como uma realidade psíquica, emocional, cognoscente, singular e intransferível. Não havia o sujeito com suas idiossincrasias e crises internas. Não se cantava a sua dor para si mesmo, não era um sentir derramado que necessitava se expor, definir-se, remoer-se chorando. Para o antigo não havia uma dissecação interior. O *pathos* não era a prioridade ; agia-se. Havia ou o tipo, ou o mito, ou a ação. A vida se passava no externo, nas relações interpessoais marcada por costumes, pelas ações. E assim a poesia era realizada. A poesia antiga desconsiderava o subjetivo, privilegiando o geral e não o particular; considerava-se o modelo, o ético. A exterioridade tinha seu primado. Já para entender a ideia do eu pelos tempos, é preciso, antes, entender que a construção do eu é uma questão cultural. Trata-se de saber a forma como o ser humano elaborou a consciência de si ao longo da história. Devemos sempre levar em consideração algumas rupturas e descontinuidades culturais que caracterizam e possibilitam entender cada conceito nos termos próprios de cada época.

De uma maneira geral, depois da Antiguidade que conhecemos a retalhos, a história ocidental costuma ser caracterizada pela sucessão de duas grandes cosmovisões: uma teocêntrica e outra antropocêntrica. Mudam-se os valores prioritários e os estilos de vida. Grosso modo, o homem deixa de viver para Deus e passa a viver para si mesmo. Dessa forma, a modernidade faz nascer o ideal do indivíduo centrado em si mesmo. Liberto das antigas

tradições religiosas que, em tese, reprimiam a sua liberdade, o homem conquista a possibilidade de explorar o seu mundo subjetivo. Ele não precisaria mais sujeitar sua vontade a uma ordem dogmática que regulava sua autonomia. Não haveria mais razões para que regresse sua conduta segundo critérios recebidos de fora por um suposto observador onisciente.

De fato, na medida em que o homem abandona a antiga visão teocêntrica, ele pretende assumir o lugar que antes estava reservado a Deus como o centro de seus valores e interesses.

O homem da Antiguidade, da Idade Média e da Modernidade Clássica parece-nos claro, se nos permitirmos fazer reduções: o antigo era motivado pela virtude, construindo sua individualidade a partir do desenvolvimento ético do homem como um fim em si; o medieval é conduzido pela fé, o homem cristão a constrói em sua relação com Deus, uma relação de interioridade, de intimidade com o divino; o da modernidade clássica, por sua vez, pela razão, construída na busca pelo conhecimento. Não que em cada época citada o homem não se preocupasse com o conhecimento: suas motivações e pontos de partida eram diferentes. Mas, e o contemporâneo?

O homem, depois do ápice da modernidade, começa a acusar um desalento. Sua inquietude, que aparece desde a Antiguidade, sobretudo nas tragédias, foi se tornando mais intensa na medida em que ela foi se vendo mais sozinha, sem ágoras, sem teatros, sem jardins, sem banquetes, enfiada no quarto escuro do ser jogado no mundo à procura de si.

É nesse contexto fragmentado, depois do auge do sujeito moderno, que Pessoa escreveu. Como nos esclarece Antonio Azevedo no seu *Pessoa e Nietzsche*, sobre o poeta de *Orpheu* e seu período histórico decadente:

[...] (Pessoa desiludiu-se logo a partir de 1912, o mesmo sucedendo com Santa Rita Pintor e Almada), a nota dominante foi o ruir do quadro histórico-cultural iluminista de progresso social, econômico e político, dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, agravado com a “morte de Deus”, que tanto vazio já tinham deixado em Antero da fase de 1874-80: *sou um parto da Terra monstruoso,/ Do húmus primitivo e tenebroso/ Geração casual, sem pai nem mãe.../Misto*

*infeliz de trevas e de brilho/ Sou talvez Satanás;- talvez um filho/
Bastardo de Jeová; – talvez ninguém! (“Homo”). (2005, p. 30)*

O homem que começara a amar o progresso e a própria força e grandeza, em alguns séculos perde a unificação, a coerência e a completude numa sociedade em eterna metamorfose, que relativiza todos os valores que a modernidade levantara ao absoluto. Gerou um sujeito em falta, pluralizado em desejos, numa realidade que não tem um porto seguro. Positivistas, freudianos, socialistas, muitos decerto haviam dito ao mundo que aquela liberdade não era tão livre assim, que outras forças imperavam sobre o titã que os modernos tão bem tinham erigido. A aposta na emancipação não trouxera os frutos desejados. Os homens nutriram esperanças excessivas com relação aos meios que empregaram. Vislumbraram no progresso a possibilidade de um bem-estar ilimitado. Entretanto, colheram uma imensa decepção¹¹.

11 São considerados os maiores pensadores do século XIX, que implodiram o eu: Nietzsche, Marx e Freud. Ficaram conhecidos como a “escola da suspeita”, expressão cunhada pelo primeiro e aplica à tríade por Foucault. Ouçamos o que cada um tem a dizer sobre o indivíduo e sua pluralidade. No seu *Humano, Demasiado Humano*, (II, § 57): “A moral como auto divisão do homem. - Um bom autor, que realmente põe o coração no seu tema, desejará que alguém apareça e o anule, que exponha o mesmo tema de modo mais claro e responda inteiramente as questões nele contidas. A jovem apaixonada pretende que a devota fidelidade do seu amor seja testada pela infidelidade do amado. O soldado deseja cair no campo de batalha por sua pátria vitoriosa: pois na vitória de sua pátria também triunfa o seu maior desejo. A mãe dá ao filho aquilo que ela mesma se priva, o sono, a melhor comida, as vezes sua saúde, sua fortuna. - Mas serão todos esses estados altruístas? Serão milagres esses atos da moral, já que, na expressão de Schopenhauer, são “impossíveis e contudo reais”? Não está claro que em todos esses casos o homem tem mais amor a algo de si, um pensamento, um anseio, um produto, do que a algo diferente de si, e que ele então divide o seu ser, sacrificando uma parte à outra? Será algo essencialmente distinto, quando um homem cabeça dura diz: “prefiro ser morto com um tiro a me afastar um passo do caminho desse homem”? - A inclinação por algo (desejo, impulso, anseio) está diferente em todos os casos mencionados; ceder a ela, com todas as consequências, não é em todo caso, “altruísta”. Na moral o homem não trata a si mesmo como *individuum*, mas como *dividuum*”.

Freud: “Vemos esse Eu como uma pobre criatura submetida a uma tripla servidão que sofre com as ameaças de três perigos: do mundo exterior, da libido do Id e do rigor do Super-eu. Três espécies de angústia correspondem a tais perigos, pois angústia é expressão de recuo ante um perigo. Como entidade fronteira, o Eu quer mediar entre o mundo e o Id, tornando o Id obediente ao mundo e, com sua atividade muscular, fazendo o mundo levar em conta o desejo do Id. Na verdade, ele se comporta como um médico num tratamento analítico, na medida em que, com sua atenção ao mundo real, oferece-se ao Id como objeto libidinal e procura guiar para si a libido do Id. Ele não é apenas o auxiliar do Id, mas também o seu escravo submisso, que roga pelo amor do amo. Ele procura, sempre que possível, permanecer em bom acordo com o Id; reveste as ordens e ics deste com suas racionalizações pcs: Simula a obediência do Id às advertências da realidade, mesmo quando o Id é obstinado e inflexível; disfarça os conflitos do Id com a realidade e quando possível, também aqueles com o Super-eu. Em sua posição de permeio entre o Id e a

No “agora” de Pessoa, o homem, mais do que moderno, é o homem do destino dessa modernidade, ele é a sua consequência; vive um si em crise. Porque esse si é complexo e tem consciência da sua singularidade sem parcerias, não é mais um tipo a serviço do divino, da pólis ou dos regimes. Nem a potência, tal qual foi tomada pelos homens das luzes e os românticos. Ele está por si. Ele vive sua interioridade ainda mais que sua exterioridade, e se encontra dentro um caos ainda maior que o que vê fora dele. O sujeito de Descartes, única certeza, dádiva de Deus, ganha uma interioridade altamente problemática e problematizada, ganha uma alma atípica que é mais que um sopro antigo e que agora apresenta a possibilidade de ser fruto de um acaso. Ganha uma vida interior que é uma totalidade com arestas e lacunas, ganha a subjetividade, que é o sujeito existindo face a face. O homem moderno se viu meio órfão, sem certezas, à deriva e sozinho.

Daí se poder dizer que a escritura pessoana é uma escritura do eu moderno. Ela expressa a subjetividade: como o homem depara com o mundo, o que esse mundo lhe parece, como por ele é afetado, e explode numa escrita em falta, disfórica. Para reconstruir a face que se perdeu, a unidade que se fragmentou, ele pode ter erguido etopeias que acabaram por denunciar a derrocada do eu. Em Fernando Pessoa, aventa-se muito que a hipertrofia do eu se tornou denúncia da fragmentação. Eduardo Lourenço assim sugere o redescobrimento:

realidade, é frequente ele sucumbir à tentação de tornar-se adulator, oportunista e mendaz, como um estadista que percebe tudo isso, mas que quer manter o favor da opinião pública”. (2010, p. 53, 54).

Já para Marx e Engels “em completa oposição à filosofia alemã, a qual desce do céu à terra, aqui sobe-se da terra ao céu. Isto é, não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam, ou se representam, e também não dos homens narrados, pensados, imaginados, representados, para daí se chegar aos homens em carne e osso; parte-se dos homens realmente activos, e com base no seu processo real de vida, apresenta-se também o desenvolvimento dos reflexos [*reflexe*] e ecos ideológicos desse processo de vida. Também as fantasmagorias no cérebro dos homens são sublimados necessários do seu processo de vida material empiricamente contactável e ligado a premissas materiais. A moral, a religião, a metafísica e a restante ideologia, e a formas de consciência que lhes correspondem, não conservam assim por mais tempo a aparência de antinomia. Não têm história, não têm desenvolvimento, são os homens que desenvolvem a sua produção material e o seu intercâmbio material que, ao mudarem esta sua realidade, mudam também o seu pensamento e os produtos do seu pensamento. Não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina a consciência”. (1982, vol. I, p. 14).

Pessoa foi como um monge dos tempos de Deus morto que são aqueles em que os homens buscam um novo deus ou um não-deus para os restituir ao sentimento de uma unidade e de uma vocação comuns. Os seus plurais rostos foram a sua maneira de inventar uma face universal para a falta dela. (170)

Como já dissemos, a maneira de se ver o homem muda de tempos em tempos. Tais modificações aparecem na escritura que também sofreu uma hipertrofia do eu. A interioridade foi de tal modo superposta que chegou a modelar a própria escrita. Passa-se a ver na escrita a projeção do sujeito, ou, de outra parte, temos o contrário, temos a sua negação. Como no caso do Realismo, no qual se pretende um narrador apagado, imparcial, no mais das vezes. Ou, mais à frente, o futurismo, que pretende “destruir o eu”. Antes, todos escreviam conforme a retórica; agora, cada um tem sua escritura. Antes, era pura construção; agora, a expressão do eu ganha diferentes formas de se manifestar.

Quanto à etopeia, podemos dizer que, enquanto conceito, ela não sofreu alterações, mas enquanto prática, sim. Veja-se que a etopeia, na sua expressão heteronímica, por exemplo, chega a manifestar a escrita de um si. Dizemos “de um si” porque não é um si verdadeiro, no entanto fabricado, fingido, diferente das demais escritas reconhecidas como absolutamente pessoais, se é que elas existem.

A escrita de si tem uma origem de difícil determinação. Para alguns, a escritura de Santo Agostinho começa esse percurso. O filósofo de Hipona escreve para Deus, a fim de que, nessa conversa íntima, Ele se torne o único lugar de conhecimento e assim o mostre para o próprio filósofo (*noverim te, noverim me* – que eu te conheça e me conheça). Agostinho sabe que não pode se conhecer tão bem quanto o próprio Deus o conhece. Não se toma a individualidade como um ideal, mas a interioridade humana é vista como uma tensão, como um esforço do homem que caminha diante de seu Criador. Nunca se trata de um esforço de interiorização ou individualização visto como um fim em si mesmo. Então essa escrita individual tem a subjetividade em sincronia com a transcendência; não é ainda a subjetividade plena ou

esvaziada, pretendida pelos modernos. A mistura de gêneros surge com o cristianismo, e coisas elevadas são ditas em tom mais humilde, por exemplo. Há, ainda, um sentimento da interioridade, uma valorização do sofrimento, imitação e comunhão com Cristo. Decorre daí o Neoplatonismo, a abstração das paixões, que os antigos não tinham.

Não que não houvesse na Antiguidade escritas com uma carga de pessoalidade. A tradição epistolar antiga nos dá muitos modelos disso. No entanto, esses escritos tinham sempre em vista um aprimoramento, que colocava sempre o “si” em confronto com um ideal de virtude. Vejam-se as cartas de Cícero ou de Sêneca, que apresentam um tom, por vezes, bem pessoal, contudo para uma escrita em prol da virtude ou da excelência. O eu era uma questão sobretudo ética, como já foi dito.¹²

Mas a interpretação dominante (ainda que possam se enganar) é que é somente a partir do mundo moderno que o sujeito ganha o sentimento de seu próprio eu e passa a registrá-lo. Jacques Barzun, no seu *Da alvorada à decadência*, acompanhando o entender vigente, diz que o primeiro a escrever sobre o indivíduo e suas particularidades é Montaigne, um homem da Renascença:

Nunca o tema da autoconsciência poderá ser mais manifesto do que em *Ensaíos*, no qual sua personificação tem uma importância cultural que ainda não foi plenamente reconhecida: Montaigne descobriu o Caráter. Quero com isso dizer que quando ele se refere ao Homem como *ondoyant et divers*, uma frase tão precisa que é difícil traduzi-la – “ondulante e variável” terá que servir – Montaigne substituiu uma concepção do indivíduo por outra, mais profunda e mais rica.[...] Antes dele, a idéia aceita de personalidade era a de ser governada por um dos “humores” do corpo. Um homem, mulher ou criança era colérico, sanguíneo, fleumático ou melancólico. Todos os atos, atitudes e disposições de ânimo dependiam do predomínio de um desses humores.[...] no ensaio *Da Incoerência das Nossas Ações*, Montaigne sublinha os elementos que estabelecem a diferença entre um tipo e um caráter. O tipo pode exibir todas as espécies de ardis,

12 Não nos falta quem diga que Aristóteles, no seu “De Anima”, já prenuncia uma espécie de sujeito.

gostos e gestos que o tornam diferentes, reconhecível, mas sua posição é imutável, típica. O mesmo não ocorre com o Caráter. Ele é, como se costuma dizer, multiforme (“montanhoso”), sendo por isso que também falamos de ver alguém “sob todos os seus ângulos”.

Descartes é considerado, pela imensa maioria, o ponto de partida para a imponência do eu. E, de certa forma isso é inegável, porém lembremos que, fundamentando tudo, está Deus. Há uma dualidade, uma transcendência de onde o eu parte, é produto, dádiva. Seguem-se a Descartes, ainda de maneira incipiente, os empiristas ingleses, que pensavam o homem mais por si.

Por sua vez, no pré-romantismo nasce uma nova sensibilidade poética mais íntima, sentimental e em confronto com as convenções estéticas do Classicismo. Estabelece-se uma luta com a tradição, de tintas mais melancólicas, que se expandirá no Romantismo até a busca de um eu profundo. Diz Otto Maria Carpeaux, no seu *História da literatura ocidental*, que

o romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo reagiu contra a revolução e o classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional. (2011, p. 1366).

Com já foi dito, a própria forma se modifica com essa tradição da escrita individual. O esforço em imprimir nos textos a subjetividade, seja no que se escreve, seja no ato de escrever, é recente, não anterior ao final do século XVIII. A própria linguagem torna-se mais variada, obsedada que está quer pela subjetividade, quer pela vontade de conhecer seus limites. Roland Barthes diz no seu *Grau zero da escritura*, que os tempos burgueses, a saber, clássicos e românticos, produziram uma escritura única e diferente da arte antiga, inclusive, ou principalmente, porque nesta a linguagem não podia ser vista como objeto. Escrevia-se, na Antiguidade, como se deveria escrever, as formas preconcebidas pouco davam vazão às singularidades ou às questões da

escritura. As variações, como já dissemos, estavam no tom e na habilidade de cada escritor em inovar na medida do possível, nada existia de problemático na linguagem. Até os fins do século XVIII, havia um fechamento da linguagem que ia se assentando conforme o decoro exigido para cada gênero; depois, no entanto, surge uma naturalização da linguagem como algo que vem do próprio homem. Do corpo a corpo com a escrita aparece uma supervalorização do estilo pessoal em lugar do estilo universal.

Nesta abertura da linguagem, na qual o escritor se imprime na própria forma, está a leitura que os românticos fizeram de Buffon, que abriu caminho para uma busca pessoal de escrita, ou melhor, tornou-a necessária. O estilo é o próprio homem, porque o novo só permanece se tiver algo de verdade, diz o iluminista. A sinceridade passa a ser uma das características do bom estilo. O particular deve se sobressair. O que é efêmero deve ficar. E o novo paga tributo ao antigo procurando nele a beleza. Isto é a modernidade, para Baudelaire: “Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (1996, p. 25).

Petrarca já havia declarado que “cada um deveria escrever em seu estilo próprio” (*apud* Barzun, 2002, p. 74). Autobiográfico, dá-nos mostras de profundo interesse em si mesmo, e isso foi seguido por boa parte dos escritores europeus. E Petrarca ainda diz, fazendo lembrar o que dirá Buffon e Baudelaire, que

se desejamos deixar alguma lembrança de nós próprios para a Posteridade pensando ou escrevendo algo e assim deter a fuga dos dias e dilatar essa breve duração de vida, devemos evadir-nos e passar em solidão o pouco tempo que nos reste. (*idem, ibidem*)

Nessas breves linhas podemos pressentir como a questão da origem da subjetividade na escrita é muito problemática, podendo ser atribuída a muitos momentos, porque é a forma de se encarar o eu que muda. O eu sempre foi pintado; como ele era visto que modifica nossa experiência dele. A despeito de essa ser uma questão problemática, muitos se sentem confortáveis em suas

posições.

Voltando a Barthes, vejamos como suas palavras exprimem tão bem e oportunamente a experiência de Fernando Pessoa com a linguagem, agora detentora de uma possibilidade de buscar-se a si pelas lentes do sujeito e do isolamento que disso resulta:

Isto é importante: a forma literária pode provocar de ora em diante os sentimentos existenciais que estão ligados ao fundo de qualquer objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, assassinio. Desde há cem anos, toda escritura é assim um exercício de domesticação ou de repulsão em face dessa Forma-Objeto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor. A forma se alça diante do olhar como um objeto; faça-se o que se fizer, ela é um escândalo: esplêndida ela se mostra fora de moda; anárquica, é a-social; particular em relação ao tempo ou aos homens, em todas as maneiras é solidão. (1971, p13)

Quer dizer então que a aventura heteronímica traz também na própria linguagem a inovação em relação às antigas etopeias – ela agora tem de se encontrar com esse objeto que é a forma por se descobrir. A linguagem não é mais um corpo estranho, é também fruto da solidão individual, ou, lembrando Adorno, é a própria voz do sujeito¹³.

Assim, se na heteronímia, como nas antigas etopeias, fala-se também outro, fala-se diferentemente: traz então, na sua voz, o tempo e suas questões, quer do indivíduo, quer da própria linguagem. Os *ethe* construídos falam do mundo, de si e da própria linguagem, levando-se em conta essa abertura que certamente os antigos, embora circundassem, não a enfrentaram como objeto. Fernando Pessoa cria diferentes escrituras, diferentes identidades de escrita, diferentes estilos (no sentido do que disse Buffon, de coisa pessoal, e não no sentido retórico de alto, médio e baixo). Lembre-se de que antes a preocupação dos escritores era chegar à perfeição dentro do gênero proposto.

13 Cf. *Lírica e lugar-comum* de Francisco Ashcar, p. 38.

Pessoa quis multiplicar também as escrituras mediante a criação de caracteres puros, sem ação. Daí sua fundamental diferença entre as personagens teatrais ou dos romances.

Na Antiguidade, muito já estava predeterminado; já a poesia posterior, sobretudo a partir do romantismo, era uma busca até sobre si mesma, além de também ser um exercício de sinceridade em contraposição à erudição, e de liberdade em relação às anteriores convenções. Na Antiguidade a sinceridade, por exemplo, era um efeito conseguido pelo poeta; considerava-se a ficção lírica e não a experiência do sujeito empírico; já para os românticos, essa coincidência era uma intenção. O poeta inseriu-se na sua poesia.

Eduardo Lourenço, por sua vez, observa a poesia pessoana como o único diálogo possível na solidão do poeta que sofria como um danado numa sociedade que dorme um sono imperturbável. Viu em Pessoa uma espécie de Kafka em versos, um denunciador do absurdo da existência de dentro e de fora, e que acabou por fazer de si mesmo uma ficção, mas ficção que incorpora a “própria instabilidade ontológica”. No entanto, para Eduardo Lourenço, a poesia pessoana não era mera “mastigação da dor”, e sim um engenho para criar a tal face universal que já não existia.

Pessoa está ligado à tradição retórico-poética, mas nunca é demais dizer que ele sofreu as mediações de toda uma cultura que veio desde os antigos até a convivência com seus contemporâneos, atravessando o maior dos temporais – a interferência da subjetividade.

Só depois da intervenção acentuada do sujeito na escrita e suas determinações na própria forma é que Pessoa poderia ter pensado na heteronímia; e, talvez, só depois da crise do sujeito poderia fazer uma poesia tendo o eu de maneira tão variada e oscilante como matéria central, sendo esse eu aquele que conheça ou que sinta. No seu caso, sentir e conhecer se confundem (lembremo-nos do sensacionismo, que é de fato a poética pessoana). Os heterônimos teriam ainda a missão de defenderem sua escola, ou melhor, participarem dela. Pessoa precisava manter uma identidade entre os heterônimos, por mais que suas ideias variassem, o caráter deveria ser o mesmo, a emoção a mesma, senão o projeto malograria.

Independente de qualquer senda que se tome, ainda podemos identificar o já tão antigo procedimento da etopeia. Essa figura de linguagem foi a pedra onde se fundou toda uma poética: é a figura que viabilizou a heteronímia. Foi a construção de caracteres e de paixões, empreendida por Fernando Pessoa, que resultaram na variedade de formas de expressar os seus diferentes eus poéticos. A intensa atividade retórico-poética para criar eus, parece-nos o único caminho viável, a mão de Fernando Pessoa estava amarrada à necessidade de convencimento. De que outra forma Reis seria somente Reis, por exemplo? Há um caminho a ser trilhado, há um estilo traçado antes. Os heterônimos não são livres, apenas enquanto pensados em suas gêneses; as suas poesias são restringidas a um plano de unidade, que se mantém graças, sobretudo, a expressão de um *pathos* dominante.

Eduíno José Orione disse, com razão, durante a qualificação desta tese, que entre a etopeia e a heteronímia existe a “Autopsicografia”.

De fato, o sujeito que sente o mundo e sua interioridade é a matéria da qual se serve Fernando Pessoa para compor sua obra. O “Autopsicografia” é uma síntese de um modo de criar. Seu modo de criar é uma atitude de moldar outros eus, outras escritas, podendo-se ler aí uma fragmentação de si próprio, expondo-se ou tentando se acomodar, como um rearranjo de seu mundo emocional, fecundo e perturbado, que, saindo de si por meio da escrita, fala dos problemas do mundo e fala da existência de uma forma desencantada, exceção feita talvez a Alberto Caeiro. Modelando, assim, a partir da dor e das emoções, o seu fingimento. Em um soneto de 1917 ele confessa ou finge (guardemos sempre essa cautela) que seu mundo emocional é tão excessivo que separa a sensação de si da realidade:

Coração fraco a quem o mínimo olhar
 Angustia, e dói o menor sorriso,
 Para quem é o sentido de todo o riso
 De quem é dito o segredo dito a brincar.

Coração desmantelado, incerto a boiar
 Um sentimento de conviver, indeciso,
 Avulso, absurdo, selvagem, friso
 Da loucura no equilíbrio a ironizar.

Coração doente, coração doente, coração doente...
 Pelo silencioso coração esquecido
 Invisível a quem olha a face, vendido

Ao excesso falido das suas emoções que são
 A ponte partida, a ponte sem remédio, entre
A sensação de si a ideia do mundo (2005, p. 143)

Levando em conta esse soneto e outros escritos mais, escritos esses não salvos de muitas contradições, é que se pode falar na heteronímia tendo como um de seus aspectos a “própria instabilidade ontológica” de Pessoa.

Ocorre que ele transmuta, para entreter a razão, “a dor que deveras sente” em criações de caracteres e paixões com os quais ele poderia se identificar. Nada exclui o sujeito que sente, mas do que ele sente só sabemos o que sente com controle – o controle da pena -; no entanto, a subjetividade é um dos crivos dessa pena, já que nenhuma escritura aparta totalmente a personalidade do autor. Para polir a sua poesia, Pessoa precisava podar-se, ou antes, multiplicar-se, mas sempre ser outro, afastar-se, pois como diz T. S. Eliot em seu *Ensaio*:

A mente do poeta é o fragmento de platina. Ela pode, parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e o homem que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima. (43)

Ou como o próprio Fernando Pessoa nos diz no seu “Isto”: “Dizem que finjo ou minto/ Tudo o que escrevo. Não./ Eu simplesmente sinto/ Com a imaginação./ Não uso o coração./[...] Sentir? Sinta quem lê.”

Apesar da possibilidade de o sujeito guardar em si a pluralidade e isso se refletir na vida ou mesmo na obra, não consideramos a heteronímia como um extravasar da inconstância, pois Fernando Pessoa consegue realizar com eficiência a identidade de cada heterônimo, que em si encerra um *ethos* único

movido por um *pathos* que prevalece a maior parte do tempo, algo que ressuma facilmente do texto. Tal eficácia excluiria a possibilidade de uma fragmentação total de sua existência, porque o poeta de Orpheu dá uma unidade a cada heterônimo. Já que o *ethos* é marca constante e mesmo saído do movimento do sujeito empírico, o caráter permanece, enquanto artificialidade, intacto. Nada indica fragmentação dentro das *Ficções do Interlúdio*. A não ser o fato de Álvaro de Campos ser um homem fragmentado. Pelo contrário, Pessoa guarda com muito zelo as individualidades que cria, numa grande estrutura arquitetônica. Negar essa excelência em artificializar, seria negar o sólido edifício que ele desejou, imitou, inventou e construiu. A nosso ver, a condição ontológica não predomina sobre o fazer artístico. Mas muito importante é dizer que ele contempla a pluralidade como única condição de tudo, do universo.

As etopeias pessoanas não são as mesmas etopeias praticadas pelos antigos, que não levavam em conta os abismos do eu, e partiam do mito, dos tipos, da práxis. Mas são ainda etopeias. Ainda que imbuídas do espírito da modernidade, em seu poder e em seu insucesso, que revelaram ao homem que ele era único, e revelaram também que ele vivia o desconcerto de um mundo que não de repente perdera sua ordem harmoniosa. Uma etopeia que revela agora não a paixão de um tipo pré-determinado (como a antiga), porém as paixões individuais de cada heterônimo diante do mundo.

Nossa hipótese não pretende desconsiderar que o homem antigo não tinha a consciência do eu como a tem o homem moderno, e que, portanto, esses exercícios pessoanos de caracterização, sugeridos talvez pela tradição retórico-poética, estão eivados da subjetividade que os modernos viviam, ou ainda, de subjetividades que por Pessoa foram desenhadas coerentemente na sua escrita. É uma etopeia que, mais que criar caracteres, cria sujeitos complexos, e, acima de tudo, escrituras únicas. A matéria das antigas etopeias, ainda que criadas na pessoa do eu, não tinham os muitos ângulos do sujeito já visto pelos modernos, incluindo aqui o estilo pessoal; antes, eram compostas pelas características, motivações e ética de um estereótipo. A etopeia pessoana, que foi chamada de heteronímia, é ainda um exercício de se fazer

outro, mas com a notável distinção de que esse outro ganhou a expressão de uma complexa interioridade, que pode ser muitos. A heteronímia manifesta realidades psíquicas, emocionais e cognitivas que revelam suas mundividências num estilo inconfundível.

Ocorre que a subjetividade não parece ser comunicável. “Autopsicografia” traz, além da denúncia de um eu que sente e de um eu que escreve, a descrição de uma poética e de uma estética; traz um autor consciente do fazer, da sua obra e de todas as suas implicações. Assim como ele tem em vista o seu fingimento e suas duas espécies de dor, ele também tem em vista a recepção, a dor lida, “a que eles não têm”, a dor que vem do poema. Isso acaba por gerar uma reflexão estética, pois se a dor sentida é fingida e a lida é ainda uma outra, denuncia a comunicação como algo problemático. Essa era outra perplexidade que Pessoa teria de confrontar vinda do avanço do tempo. Comunicar a subjetividade em si é inviável, produz um isolamento. É impossível comunicar sua dor, seja ela sentida ou fingida, aos leitores, fazê-los sentir essa dor em suas devidas proporções. A única coisa que ele pode fazer é transmitir signos dessa dor, a dor lida, e provocar neles outra dor, a que não se tem, mas que se sente pelo outro, ou, em uma leitura aristotélica, a compaixão. Todavia, a dor como signo é mediação não de coração a coração, porém, no âmbito da razão, jamais dá acesso à intimidade do eu. Dirá um nosso poeta moderno que “as almas são incomunicáveis”. José Ferrater Mora em seu *Dicionário de Filosofia*, lembra-nos de que “uma doutrina muito comum foi a de declarar o caráter 'incomunicável' do indivíduo: *individuum est incomunicabile*, porquanto o que se diz dele é algo universal”. (2001, verbete: indivíduo). A subjetividade parece permanecer incomunicável, por mais que o poeta lute para transpor essa barreira. Claro está que há poemas com os quais nos identificamos, e isso nos causa uma espécie de reminiscência de dor que pode até aumentar a comiseração. Mas a dor transmitida nunca é a recebida. Evidentemente a linguagem acaba por voltar sobre si mesma, ciente de que a comunicabilidade é um campo minado¹⁴.

14 Lembremos que Górgias no ensina que se o ser for pensado, ele não pode ser dito. Só comunicamos opiniões. Porque o sofista separa realidade, linguagem e pensamento. (Cf. Marilena Chauí, 1984, p. 173). Por outro lado, se voltarmos ao capítulo anterior, veremos que Górgias diz que aquele que escuta poesia é invadido por pavor ou alegria em relação a

Pluralizar-se passa a ser uma boa saída.

2.2. Uma saída romântica e outra moderna

Seguindo por outro caminho, diferente do que trilhamos até agora, vale lembrar o conceito de ironia romântica. Se a multiplicidade do sujeito que parece acusar a sua fragmentação pode ser vista como um modo de avaliar o homem pós-romântico em franca decadência, devemos chamar a depor um conceito do próprio romantismo que dá vazão a tal pluralidade.

O termo ironia, para os românticos, é polissêmico: é ao mesmo tempo a ironia enquanto contraste entre aparência e realidade, porém elevada ao *status* de ironia cósmica; é paradoxo, a contradição existente na ideia, a convivência do conceito e seu contrário no interior da ideia; e, para completar, é objetividade: a transcendência do sujeito, que pode se tornar qualquer indivíduo na sua criação artística. É esse terceiro sentido do termo que pode auxiliar na compreensão da heteronímia, ao qual se pode associar também concepções niilistas e relativistas de ironia.

Nesse último aspecto, a ironia romântica é a atitude do homem de gênio diante do mundo e/ou de sua criação, que transcende sua subjetividade, seu ponto de vista, suas emoções, valores, rumo à objetividade, que o possibilita ser, a seu bel-prazer, qualquer subjetividade, a tomar como seu qualquer ponto de vista, a sentir qualquer emoção, a aderir a valores que lhe são contrários, e, em sua criação, a criar outras subjetvidades que expressam o todo, como nos diz D. C. Muecke sobre o que nos ensina A. W. Schlegel :

A maioria dos dramaturgos [...] incorporam sua própria subjetividade numa personagem ou num ponto de vista a que a plateia é supostamente simpática. Mas Shakespeare embora adote cada uma de suas personagens, suas “formas criadas”, de tanta vida que não se pode duvidar de que assumiu os sentimentos delas, é ao mesmo tempo destacado delas todas e “plana livremente acima” dos temas de suas peças de tal forma que elas não exprimem sua própria subjetividade, mas coletivamente “expressam o mundo todo”, que,

outrem (não seria a dor lida?).

como diz Goethe é a marca do verdadeiro artista. (1995.p 43).

A respeito da objetividade da ironia, Muecke explica que “do ironista que evita a unilateralidade ao introduzir habilmente a atitude oposta como não menos válida, podemos dizer que conseguiu uma postura mais ou menos desinteressada ou objetiva.” (p. 43)

A ironia romântica é um conceito formulado pelos primeiros pensadores românticos alemães, especialmente F. Schlegel, para a crítica de arte. Schlegel parte de um axioma aparentemente simples, mas difícil pelo próprio modo que se constitui: a ironia é o paradoxo (frag. 48). Esse conceito de ironia, que a toma como a justaposição dos elementos contraditórios, destoa da concepção a que estamos acostumados, da ironia como dissimulação, ou como a define D. C. Muecke, citando Haakon Chevalier, como “um contraste entre uma realidade e uma aparência” (Muecke, p. 52). A ironia torna-se, para os românticos, outra coisa que não a ironia como é comumente conhecida; torna-se a contradição do mundo, a contradição da ideia. E, para Schlegel, uma ideia, para ser perfeita, deve ser irônica, ou seja, deve conter em si um pensamento e seu contrário, um termo e sua contradição.

Uma ideia é um conceito perfeito e acabado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesmo. Um ideal é, ao mesmo tempo, ideia e fato. Se para o pensador os ideais não têm tanta individualidade quanto os deuses da antiguidade para o artista, toda ocupação com ideias nada mais é que um entediante e cansativo jogo de dados com fórmulas vazias, ou uma contemplação detida do próprio nariz, à maneira dos bonzos chineses. Nada é mais lastimável e desprezível do que essa especulação sentimental sem objeto. Não se deveria chamar isso de mística, já que essa bela palavra antiga é bastante útil e indispensável para a filosofia absoluta, a partir de cujo ponto de vista o espírito observa, como o mistério e milagre, tudo aquilo que de outros pontos de vista acha teórica e praticamente natural. Especulação *en détail* é tão rara quanto abstração *en gros*, e contudo são elas que engendram toda a matéria

do chiste científico, são os princípios da crítica mais elevada, os degraus supremos da formação espiritual. A grande abstração prática torna propriamente antigos os antigos, entre os quais era instinto. Em vão teriam os indivíduos exprimido inteiramente o ideal de seu gênero, seus próprios gêneros não fossem também rigorosa e nitidamente isolados e, por assim dizer, deixados livremente à própria originalidade. Mas pôr-se arbitrariamente quer nesta, quer noutra esfera, como num outro mundo, não apenas com entendimento e imaginação mas com toda a alma; renunciar livremente quer a esta, quer àquela parte de sua essência e se limitar inteiramente a uma outra, procurar e encontrar seu um e tudo ora neste, ora naquele indivíduo, e esquecer intencionalmente todos os outros: disso só é capaz um espírito que, por assim dizer, contém em si uma multiplicidade de espíritos e um sistema completo de pessoas, e em cujo interior cresceu e amadureceu o universo que, como se diz, deve germinar em cada mônada. (Schlegel, 1997, p. 66, 67).

Uma ideia é perfeita se contém em si seu contrário. É como justapor a crítica ao pensamento, é como completá-lo com seu oposto. A ironia é contraditória como a vida. E só o gênio, como visto pelos românticos, pode suspender-se completamente, tornar-se outro. A ironia se apresenta como uma forma de objetivação porque suspende a subjetividade, pode-se ser qualquer coisa e coisas que inclusive se excluem. Chega-se à suspensão de si próprio. Essa discordância, essa justaposição, essa capacidade do gênio de ser muitos, de poder brincar, de estar acima, é uma das faces da ironia romântica. O poeta, para ser irônico, precisa ir além de si próprio, precisa ser maleável e poder se desenvolver ,onde quer que o espírito se encontre; não ser uma torrente de sua inconsciência, mas uma capacidade em exercer a artificialidade.

O conceito de ironia romântica pode ser aplicado à heteronímia, porque a supervalorização do eu romântico, antes de imaginar sua fragmentação, já possibilitava uma atitude irônica, uma atitude paradoxal e aberta, na medida em que esse eu podia construir, destruir conforme quisesse os objetos de sua própria criação e brincar com eles. O homem já sabia que existia algo para além dele, para além de seu eu que concebe; que o homem, enquanto finito e particular, não podia compreender todas as coisas, e a ironia só faria ajudar a

compreender a verdade que não se clarificava totalmente, ou antes, deixava nesse claro-escuro, no fundo das coisas, algo de infinito:

Quem ainda não chegou ao claro conhecimento de que, inteiramente fora de sua própria esfera ainda pode haver uma grandeza para a qual lhe falta o sentido; quem nem ao menos tem pressentimentos obscuros da região cósmica do espírito humano onde essa grandeza pode aproximadamente ser localizada: este é o sem gênio em sua esfera, ou ainda não chegou em sua formação até aquilo que é clássico. (Schlegel, Frag. 36, lyceum).

A ironia romântica é a atitude que imita a situação irônica do homem no mundo, que é como um brinquedo de esferas superiores para as quais “lhe falta o sentido” – na ironia o homem também joga. Assim, essa postura é uma insurreiçã, uma experiência de liberdade no homem que cria. A ironia romântica deve ser vista como uma atitude, um caráter, depende de um posicionamento, sendo, portanto, de ordem estética, não de ordem psicológica, pois ainda que o autor tenha uma tendência natural à ironia, ela será sempre uma escolha para o fazer poético e compõe um *ethos*.

A ironia é análise porque expõe, não decide, tem algo de imparcial, não coloca sentido, apenas denuncia. É uma objetivação, uma superação do subjetivo para se chegar a um real; já que a realidade é paradoxo, guarda oposições. Para Hegel, que vê no ironista o abrir mão da verdade absoluta, não há superação, é algo de negativo, a ironia é subjetividade que nega a si mesma enquanto nega sua individualidade para ser várias individualidades, para pairar acima de tudo, sem assumir nada, podendo ser qualquer coisa. É uma forma que não alcança essa capacidade de objetivação, é só afastamento de si, sair da própria opinião, mas não chega à totalidade. Há uma idolatria do eu, mera subjetividade, que decide, sem autoridade, sobre tudo. Tanto para Hegel como para Schlegel, a ironia é a postura do gênio. Mas, para Schlegel, ela é a margem de atuação a que o artista se dá o direito de livrar-se de si mesmo, de ser paradoxo, enquanto que a dialética hegeliana prevê a superação da contradição e vê na ironia o perigo de ser uma brincadeira, ou mais que isso,

ser uma relativização, um erro moral que pode desencadear um espírito doente, que não encontra em si a satisfação do que é verdadeiramente grande. Fernando Pessoa poderia estar nesta descrição crítica de Hegel; por ter vivido tão intensamente a ironia pode-se supor, que teria colhido sua negatividade:

Outra expressão da negatividade irônica reside na afirmação da vacuidade do concreto, do moral, de tudo que é rico em conteúdo, na afirmação da nulidade de tudo que é objetivo e possui um valor imanente. Quando o eu adota este ponto de vista, tudo lhe parece mesquinho e vazio, a não ser a sua própria subjetividade que, isolada, fica também vazia e vã. Por outro lado, o eu pode não se sentir satisfeito com a fruição de si próprio, achar-se incompleto e sofrer a exigência de qualquer coisa firme e substancial, de interesses essenciais e precisos. Disso resulta uma situação infeliz e contraditória, como o sujeito desejar a verdade e a objetividade mas impotente para se arrancar a seu isolamento, à sua fuga, àquela interioridade abstrata e insatisfeita. Cai então numa espécie de lânguida tristeza de que já há sintomas na filosofia de Fichte. A insatisfação proveniente desta quietude e desta impotência que impedem o sujeito de agir e alcançar o que quer que seja, ao mesmo tempo em que nostalgia do real e do absoluto, obriga a sentir o vazio e a irrealidade, que são uma espécie de expiação da pureza: essa insatisfação engendra assim um estado mórbido, o de uma bela alma a morrer de tédio. (Hegel, 1996,p. 85 86).

Mas nem todos pensam assim. A ironia pode ser um passo adiante na compreensão das coisas. Samuel Hynes citado por Muecke diz que a ironia é “a visão de vida que reconhecia ser a experiência aberta a interpretações múltiplas, das quais nenhuma é simplesmente correta, que a coexistência de incongruências é a parte da estrutura da existência”. (p.48)

Muecke diz, ainda, do aspecto negativo da ironia como relativização, e acrescenta o pensamento de Roland Barthes, que fala em um apagamento do autor pela trilha da ironia. Vejamos:

Embora essa definição nos permita ver a ironia de Shakespeare tal

como a viu A. W. Schlegel, isto é, como uma objetividade destacada, perspicaz, livre de *parti pris*, ela também abre caminho ao relativismo e eventualmente a um conceito de ironia que mal a distingue da ambiguidade ou mesmo do medo de que se pudesse pensar que alguém disse alguma coisa. Barthes em S/Z diz que Flaubert ao manusear uma ironia incerta, realiza uma salutar preocupação na escritura : “Recusa a deter o jogo dos códigos (ou o faz tão imperfeitamente), resultando que (este é, sem dúvida, o verdadeiro teste da escritura enquanto escritura) nunca se sabe se ele é responsável por aquilo que escreve (se há um tema individual por trás de sua linguagem): pois a essência da escritura (o significado da obra que constitui a escritura) é prevenir qualquer resposta à pergunta: quem está falando?” (p. 48)

Ora, a ironia pode apagar as marcas de um autor, chegar a um “grau zero da escritura”, sem que se possa enxergar o estilo que o identificaria ou a tomada de posição.

Todas essas noções, apenas mencionadas sobre ironia, e não minuciosamente estudadas, visto que não são nosso objeto neste estudo, conduzem-nos a uma comparação, ou antes, a uma possibilidade de aplicação desse conceito de ironia à obra pessoana. A criação da heteronímia se aproxima de certa forma do que pensavam alguns românticos, pois é obra desmembrada em vários pontos de vista para se chegar à objetividade, que possibilita a existência da pluralidade para não se comprometer, porque entende a vida como uma trama de incoerências. Lembremos que Fernando Pessoa considerava a arte como a “ interpretação objetivada de uma impressão subjetiva”. (p.217) e que a “ arte é a auto-expressão lutando para ser absoluta” (idem, p.218).

Não seria o poeta dos heterônimos aquele que acreditou no poderoso eu que o romantismo erigira? Capaz de desvelar tudo quanto é, a partir de si, e encontrou a desolação que Hegel acusara? Perguntas sem respostas; fiquem aqui, ao invés de lacunas, pois a possibilidade de uma atitude irônica, tal como a conceberam alguns românticos, não está descartada dos posicionamentos de Pessoa. Não podemos nunca afrouxar nossas especulações diante da esfinge

do Tejo, não podemos jamais ficarmos seguros em convicções.

Outro importante conceito que se deve ter em conta na apreciação da poesia pessoana é o de fragmentação. Além de ser uma forma de escrita, é também uma representação de algo da verdade humana ou mesmo das coisas.

O verbete de Pedro Eiras – *Fragmentação* – no *Dicionário Fernando Pessoa* é muito feliz no seu intuito. Conta-nos três acepções da palavra: fala da escrita fragmentária como um gênero, segundo F. Schlegel, na *Athenaeum*; fala do *Livro do Desassossego* onde “colidem aqui um modelo de livro organizado (em capítulos) e da fragmentação de uma escrita compulsiva, que parece ocorrer como um acidente, não um projecto”, “um todo que se perdeu ou nunca chegou a existir”; e, por fim, da fragmentação na própria realidade, como nestes versos de Caeiro, por Eiras escolhidos – “Falaram-me em homens, em humanidade, / Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade. / Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si, / Cada um separado do outro por um espaço sem homens”. Especula ainda se “se a heteronímia pessoana constitui uma totalidade (organizada por um eixo narrativo) ou deve ser lida a partir das obras isoladas (fragmentos?) de cada heterônimo.” Ou, se o centro em Caeiro traria a unidade de uma escola e seus discípulos.

Assim, a fragmentação é tanto um gênero, como era para os românticos; um inacabamento, como o *Livro do Desassossego* ou o *Fausto*, de Pessoa, ou seja, algo que não se completou, por quaisquer que sejam suas razões.

Eiras lembra ainda que a fragmentação pode ter uma versão eufórica, assim como pode ter uma disfórica. Para um exemplo da primeira, tomemos o que ele diz a partir da leitura deleuziana de José Gil: “o fragmento irreduzível ao todo é, já não o acidente de uma escrita do tratado que soçobra no fragmento, mas a conquista assumida de uma cosmovisão.” É dizer que a fragmentação não é um defeito, mas uma forma legítima de ver o mundo. No sentido oposto, a fragmentação pode ser vista como disfórica na medida em que aparece como “confissões de impotência, incapacidade de descrição de si, no sentido foucaultiano”.

A fragmentação entendida como inacabamento e/ou desorganização

também nos possibilita aventar a possibilidade de o texto pessoano ser um rasgo modernista e a possível conclusão de que Pessoa “deixou os despojos de um livro impossível.”

Da leitura desse verbete, resta-nos uma pergunta: a inconstância na prosa pessoana não seria a marca de uma ironia romântica em que o poeta destrói suas próprias ideias após concebê-las, mais do que um caráter (ou deficiência dele) que se define em seu ser-aí como volúvel, tendendo para a esquizofrenia? A citação que segue de Fernando Pessoa, feita por Pedro Eiras, leva-nos a entendê-lo como uma espécie de “metamorfose ambulante”, que prefere a inconstância de opinião a ser convicto de qualquer coisa, que escolhe uma posição cética (senão cínica), relativista, que ensaia (como criação) vários pontos de vista, várias visões de mundos possíveis:

O senhor deve admirar-se de que alguém que se declara pagão subscreva tais fantasias. Era pagão, contudo, dois parágrafos acima. Já não o sou a escrever este. No final da carta, espero ser já qualquer outra coisa. Traduzo na prática, tanto quanto me é possível, a desintegração espiritual que proclamo. (Fernando Pessoa *apud* Eiras)

A desintegração espiritual aqui enunciada só pode ser entendida como ironia, no sentido dado pelos românticos, ou seja, a suspensão total para tornar-se subjetividade absoluta, que é negatividade, negação de qualquer subjetividade delimitada (finita), e que implica um esvaziamento de posições, um esvaziamento de conteúdo tornando-se forma vazia, em que cabe qualquer conteúdo e em que qualquer conteúdo é negado. Podemos ver, nesse posicionamento irônico, o *ethos* de Fernando Pessoa quando da confecção da heteronímia.

Não devemos esquecer que Pessoa bebeu ou fingiu beber das vanguardas existentes. Sobretudo o Futurismo do qual “até certo ponto” estava “do lado”. Condena, no entanto, o primado da intuição e tem como insuficiente a simples impressão imediata das coisas. E, antes de acabar com o pensamento, deseja ir além dele. Apesar de repudiar o simples racionalismo quer ultrapassá-lo, não eliminá-lo, pois “[...] a razão metafísica das coisas

descobre-se pelo pensamento puro, numa pureza inteiramente emocional [...] quero apenas que o pensamento possa transcender a si mesmo e atingir o estado supremo da Vertigem!" Tudo isso para atingir o infinito. Pretensão altíssima para um cético. Distância abissal de um Caeiro. Mas é mesmo uma declaração que se pode extrair da poesia do ortônimo, cheia de inquietações metafísicas e dada à questões últimas. Nessa carta a Marinetti, parece haver algo de verdade, uma verdade que ressuma da poesia ortônima (dessa falaremos um pouco nas considerações finais).

Continuando a nos debruçar sobre o diálogo de Pessoa com o futurismo, vale uma citação extensa, mas útil, de um dos Manifestos do próprio Marinetti:

Destruir na literatura o "eu", isto é toda psicologia. O homem completamente estragado pela biblioteca e pelo museu, submetido a uma lógica e a uma sabedoria espantosa, não apresenta interesse absolutamente nenhum. Devemos portanto aboli-lo da literatura, e substituí-lo finalmente pela matéria, da qual se deve apreender a essência através de golpes de intuição, coisa que os físicos e os químicos nunca poderão fazer.

Surpreender através dos objectos em liberdade e dos motores caprichosos, a respiração, a sensibilidade e os instintos dos metais, das pedras, da madeira, etc. Substituir a psicologia do homem, já esgotada, pela obsessão lírica da matéria.

Evitem emprestar à matéria os sentimentos humanos, adivinhem antes os seus diferentes impulso directivos, as suas forças de compreensão, de dilatação, de coesão e desagregação, as suas multidões de moléculas em massa, ou seus turbilhões 114 de electrões. Não se trata de apresentar os dramas da matéria humanizada. É a solidez de uma lâmina de aço que tem interesse em si mesma, quer dizer a aliança incompreensível e inumana das suas moleculas e de seus electrões, que se opõe, por exemplo, à penetração de um obus. O calor de um pedaço de ferro ou de madeira é doravante mais apaixonante para nós do que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher. [...] Poetas Futuristas! Ensinei-vos a odiar as bibliotecas e os museus, para vos preparardes para odiar a inteligência despertando em nós a divina intuição, dom caracterísitico das raças latinas. Por meio da intuição, venceremos a hostilidade aparentemente irreductível, que separa nossa carne humana do metal

dos motores. (Manifesto, p. 113 e 114)

Não estão aí Caeiro e Campos, guardadas suas devidas singularidades? Se ainda há quem duvide, vejamos se Caeiro não poderia dizer em prosa, caso a escrevesse, que “a matéria foi sempre contemplada por um eu distraído, frio, demasiado preocupado consigo mesmo, cheio de preconceitos de sabedoria e de obsessões humanas.” Mas não foi, foi Marinetti quem escreveu ideias que serviriam bem na boca de Caeiro e outras tantas que serviriam na de Campos (como vemos na citação).

Ao criar sua novidade, Fernando Pessoa unia os procedimentos que vinham desde a literatura antiga à vontade de ombrear-se com o poeta d' Os *Lusíadas*, mais a sua tendência infantil de se fazer outros, e que tão bem acabou servindo para manifestar a crise do sujeito moderno ou dar asas à sua ironia romântica sem ignorar as vanguardas que conhecera, dando vazão a uma especulação sobre o conhecimento. Portanto, entre a etopeia e a heteronímia há somente um homem e sua escritura, em toda sua complexidade psíquica, histórica e cultural.

3. O *ethos* e a *etopeia*

Aristóteles apresenta os conceitos *ethos* e *pathos* relacionados à linguagem tanto na *Retórica* quanto na *Poética*. Na *Retórica*, juntamente com o *logos*, eles são as provas, são os meios para a persuasão; ao passo que, na *Poética*, caracteres e emoções são os objetos para a imitação. As teorias do discurso modernas resgatam o conceito de *ethos* da *Retórica* e o definem como uma impressão de um modo de ser, que não se confunde com um ser ontológico, mas é um efeito do discurso, um índice. Evidentemente, não estamos com isso querendo dizer que o *ethos* de um narrador, de um poeta, de um orador ou de uma personagem não possa se confundir com o verdadeiro caráter daquele que o criou. Vejamos o que Luigi Pareyson nos diz a esse respeito:

Quando se conseguiu iluminar o substrato material e o aspecto sensível da obra de arte, a forma foi entendida como o resultado da formação de uma matéria, da produção de um objeto físico, como matéria formada, isto é, como uma configuração conseguida de palavras, sons, cores, pedras ou qualquer outra coisa. E, paralelamente, reparando no fato de que nem sempre as obras de arte representam objetos ou exprimem sentimentos, porque nenhum objeto real ou possível e nenhum sentimento determinado está contido num arabesco, numa música abstrata, numa obra arquitetônica que, não obstante, têm um significado humano e uma ressonância espiritual, procurou-se o conteúdo a um nível mais profundo e num campo mais vasto e encontrou-se o “mundo” do artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção do mundo e seu posicionamento frente à vida, a sua *Weltanschauung* e o seu *ethos*, as ideias, os pensamentos, os juízos que formula na sua mente, os sentimentos, os ideais, as aspirações que nutre no seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças de que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua espiritualidade.

Também aqui conteúdo e forma são vistos na sua inseparabilidade. De fato, nesta perspectiva, a espiritualidade do artista coincide com a

matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um insuprimível caráter de personalidade, que arrasta para a obra, como matéria formada, todo o seu mundo interior. (Pareyson, 2004, pp. 57-58).

Esse fragmento de *Os Problemas da Estética* explica como a espiritualidade do autor transborda na sua obra. Os modos de viver formam o que a retórica, seguindo a ética e a metafísica, chamou de *hexis*, que podemos traduzir, sem grande margem de erro, por disposição ou hábito – mas não hábito no seu sentido corrente e sim querendo dizer, como nos ensina Abbagnano: “uma disposição constante para ser ou agir de certo modo.” (verbete: hábito). A *hexis* é, dentre os componentes do *ethos*, aquele que mais o determina, por ser o elemento mais constante; por ser como o sujeito, decide ou escolhe, diante de uma paixão ou de uma ação. Já o *ethos* é aquilo que se evidencia de um sujeito mediante sinais ou índices. É claro que todas as pessoas têm *ethos*, uma vez que *ethos* significa mais ou menos caráter, no sentido ético de fato; em outras palavras, parafraseando Aristóteles – há *ethos* quando há escolha. No entanto, como lidamos com *ethos* no discurso, não estamos falando de nada ontológico, ou seja, que equivalha necessariamente ao modo de ser verdadeiro, mas, muito ao contrário, algo que possa ser simulado. O *ethos* é uma figura semiótica¹⁵, um conjunto de traços apreendidos da ação (*práxis*) ou do discurso, seja de um ente real ou de uma personagem fictícia. Portanto, ao abordarmos o conceito, de *ethos*, nessa pesquisa, falaremos de uma identidade do enunciador. Enquanto índice, o *ethos* se situa no âmbito da aparência, da manifestação. Ele manifesta um modo de pensar, de agir, de dizer, de se posicionar diante do mundo. Manifesta mesmo enfim uma espiritualidade que pode ser verdadeira ou não. A poesia de Fernando Pessoa é profícua em demonstrações de metamorfoses, pois o autor se pluraliza em vários *ethe*, que não só se relacionam distintamente com os objetos como também se expressam de forma distinta (os estilos e as escrituras compõem uma das novidades de suas etopeias). Ao fabricar seus

15 *Ret.* 3.7,1408a26-27: “Esta mesma exposição enunciativa, sendo constitutiva por signos, exprime caracteres quando a acompanha uma expressão apropriada a cada classe e maneira de ser”.

ethe, Pessoa cria subjetividades com uma produção literária, o que implica não só a invenção de traços, mas também de um estilo.

Sob a obra pessoana subjaz uma espiritualidade em certa medida rastreável, será ela absolutamente garantida? A espiritualidade de que fala Pareyson, no caso específico de Fernando Pessoa, torna-se muito problemática, trazendo à tona o outro lado da moeda do qual já falamos adjetivamente, por não ser nosso objeto de estudo. Caso o fosse, teríamos como objeto o *ethos* do próprio Fernando Pessoa enquanto sujeito que cria, que faz uma escolha. Parece-nos justo dizer então que existe um *ethos* do próprio Pessoa; a sua espiritualidade enquanto artista coexiste com vários outros *ethe*, seus poetas-ficções. Sua espiritualidade foi de tal modo artificializada que acabou sendo, o que parece um paradoxo, desmantelada. Nesse ponto, a comunicação de Maria Helena Nery Garcez, intitulada “Uma poética de Impactos” a reconstrói, e suas impressões se coadunam com nossa visão anteriormente aludida de que Pessoa teria escolhido a liberdade do jogo, da criação, donde extraímos seu *ethos*. Vejamos como Garcez, de certa forma, ratifica-nos, suprimindo, assim, nossa necessidade de explorar a possibilidade de conhecer a verdadeira espiritualidade do autor da heteronímia:

Numa formulação breve da Nota Preliminar aos poemas das Ficções do Interlúdio, Pessoa diz: (...) *não crendo em nenhum fragmento da liberdade humana*. Diante de uma afirmação tão redonda e taxativa, mas também diante de uma obra que tão claramente revela o contrário, uma enorme liberdade de criação – e não me refiro à liberdade vistosa do modernismo – pela criação ousada e livre de cada um dos heterônimos, pelo jogo dramático que formam entre si, onde com clareza vemos afirmada a independência de cada discípulo em relação ao Mestre, pela discussão cerrada acerca dos limites do querer e do fazer humanos, pela afirmação do espírito que não comporta barreiras ao seu sonho, cabe perguntar: devemos acreditar nessa afirmação? Ou ela não passa de mais uma afirmação de impacto, que nos encaminha para melhor gozar da surpresa de descobrir que sua obra realiza exatamente o contrário, apresentando impactos que se sucedem uns aos outros, numa espiral de abertura infinita e, por conseguinte, livre? Fechemos estas reflexões,

retomando a epígrafe: *no imenso espaço seu de meditar*. Nela se encontra a melhor resposta a essa pergunta. Nela se encontra a mais adequada definição da poética pessoana. Muito contemporaneamente, ela é uma poética da liberdade.

É naquele aspecto da palavra *ethos*, sustentado pelas teorias do discurso, que nos moveremos. Como diz Aristóteles na sua Retórica, o *ethos* é algo provocado no próprio discurso e não anterior a ele, e não por impressão anterior daqueles que o ouvirão (cf. *Ret* 1, 2, 1356 a 10). O que isso quer dizer é que, embora exista um *ethos* anterior ao discurso, o que de fato vai provocar o convencimento é aquele que advém do próprio discurso, do seu enunciado. Daí podermos apreender o *ethos* de cada heterônimo ao lermos seus poemas, e não avaliando a vida do autor. É na elocução que tanto o *ethos* quanto o *pathos* devem ser procurados, pois *ethos* não é personalidade, nem é biografia.

O *ethos* pode estar na expressão e/ou no conteúdo. Vejamos como Teresa Rita Lopes explica o *ethos*, mediante a elocução de Álvaro de Campos, e de uma breve apreciação de seu conteúdo:

Campos é o indisciplinado por natureza: dos Românticos herdou a indisciplina da subjectividade, a gaguez do eu. Em Walt Whitman, seu mestre, a quem deu o braço e chamou camarada, saudou a infracção a todas as regras da vida e as do verso. Por isso, usou sobretudo o verso solto. Quando rimou e contou sílabas errou, de propósito: criou propositadas dissonâncias (como confessou) – ele próprio chamando a atenção para o seu “verso errado”. [...] Pessoa maneja na perfeição o metro e a rima como quem burila uma pedra preciosa até lhe arrancar o seu mais vivo fulgor. Para Campos, a métrica e a rima são sempre gaiolas: “Como se pode sentir nestas gaiolas?”. Quando entra neste jogo sublinha que é jogo: pisca o olho, faz de bêbado, coisas assim. A ironia dá sempre ao verso preso o seu toque de pose. (1993, 149)

Quanto do *ethos* de Álvaro de Campos, a estudiosa pessoana não nos deu com essa breve análise de sua elocução? Podemos dizer, por exemplo, que ele é um homem moderno, desapegado das regras, um discípulo de

Whitman, é algo subversivo, amante da liberdade, desleixado (cochila como Homero, mas de propósito). Assim se daria com os demais heterônimos, caso fizéssemos o mesmo caminho.

O *ethos* pode ainda ser um poeta erudito glosando um outro poeta. Por exemplo, quando criou Ricardo Reis, Pessoa assumiu não só um campo temático e semântico, como também um período e uma forma preexistente, qual seja, a das odes horacianas. Essas, mais uma vez, são emulações das odes dos poetas do período arcaico, que tiveram de se acomodar ao novo idioma. Pessoa, para emular Horácio, por ser impossível ao português acompanhar ou imitar a duração latina, acompanhou a tradição dos classicistas em metro e ritmo, no que tange à transformação das odes antigas em odes clássicas. Existem estudos que tratam desse caminho percorrido, para que o metro e o ritmo latinos se refletissem nas línguas modernas. É o mesmo caminho percorrido por Camões e Garrett, por exemplo.

Não só com o heterônimo classicista, no entanto com todos os outros heterônimos estamos no regime da etopeia, pois o que é a etopeia senão exercícios de se fazer de outro, ou, como nos ensina Téon, retor da época imperial: “Éste es sobretudo un ejercicio expositivo de caracteres y emociones”. (Téon, 1991, p. 136). Para compreendermos melhor como esse conceito vai sofrendo modificações sem nunca, no entanto, deixar de se referir à voz de outrem, citemos agora Aftônio:

Una Etopeya es la imitación del carácter de un personaje propuesto. Sus diferentes tipos son tres: idolopeya, prosopopeya y etopeya.[...] Así pues, etopeya es la que contiene un personaje conocido y se inventa sólo su carácter [...]. Idolopeya es la que contiene un personaje conocido, pero que está muerto y ha dejado de hablar [...]. Prosopopeya, cuando se inventa todo, tanto el carácter como el personaje [...]

Así pues, he aquí su clasificación: de las etopeyas, unas son emotivas, otras morales y otras mixtas. Son emotivas las que manifiestan en todo emoción, por ej.: “qué palabras pronunciaría Hécuba cuando Troya yacía vencida?”; son morales las que sólo ofrecen carácter, por ej.: “qué palabras pronunciaría un hombre del

interior al ver por vez primera el mar?"; son mixtas las que contienen ambos elementos a la vez, carácter y emoción, por ej.: "qué palabras pronunciaría Aquiles ante el cadáver de Patroclo mientras se decidía a combatir?", pues la decisión es carácter, mientras que el amigo que ha muerto provoca emoción. (1991, ps. 250, 251)

Não é justamente a heteronímia, guardadas as devidas proporções, o que Aftônio classifica como um dos tipos da etopeia, a saber, a prosopopeia? Evidentemente estivemos usando o sentido amplo da palavra etopeia, a qual Aftônio classifica em três tipos. Também Borges Figueiredo fala dessas figuras. Contudo, não as classificando como uma espécie de etopeia, como o faz o retor grego. Para ele, prosopopeia é igual ao conceito que delas fazemos hodiernamente:

Mais atrevida que estas é a prosopopéia ou personificação; – pela qual introduzimos ficticiamente a falar ou pessoas, ou animaes mudos, ou as mesmas coisas inanimadas. Sam pois três as suas espécies, dialogismo, idoloopia e prosopopéia, propriamente dicta. – Pelo dialogismo fingimos as pessoas a falar ou consigo, ou umas com outras, ou comnosco; mas, para que isso se torne crível, é mister fingirmos que as pessoas dizem o que natural ou virisimilmente pensariam. Um bellissimo exemplo temos no cântico de Moysés depois da passagem do mar vermelho: O inimigo disse: Eu os perseguirei e eu os alcançarei; repartirei seus despojos: minha alma ficará saciada: desembainharei a minha espada; a minha mão acabará com elles. Exod. XV, 9 – Dá-se a idoloopia quando introduzimos a falar a divindade ou os mortos. Assim (a fav. De Celio) Cicero evoca do túmulo Appio Cego, para reprehender a filha Clodia: Mulher, de que tens que accusar a Celio? Etc. – Se porém se introduzem a falar os animaes irracionaes ou as coisas inanimadas, chama-se isso prosopopeia em sentido proprio; como na I Cat.: A pátria como que parece falar contigo, ó Catilina, e dizer-te: Alguns annos ha que se não commeteu attentado de que tu não fosses a causa, nem delicto em que não tivesses parte, etc. E (em Baruch III, 36, Trad. De Per.): As estrellas foram chamadas e disseram: Aqui estamos; e deram luz com alegria àquelle que as fez. E (em Vieir. Serm. Part. I, pag. 754, ediç. de 1679): É possível (estam bradando

estas paredes), é possível que faz Deus tantos milagres por nos dar a saúde e vida temporal, e que os homens não queiram fazer o que Deus lhes manda, sendo tam facil, para alcançar a saude espiritual e a vida eterna? – Mas a dureza d'estas prosopopeias (nas quaes têm os poetas mais liberdade que os oradores) deve adoçar-se por meio de correctivos, taes como estes – se, como, em certo modo, parece-me, figura-se-me, etc – E ninguém se meta a empregá-las, sem ter um grande cabedal de engenho e eloquência; nem use d'ellas em materia de pouca monta, senão sómente nas que demandam o movimento de grandes paixões. Pois é certo que as coisas, por natureza falsas e incríveis, forçosamente ou ham de mover mais, por passarem de verdadeiras; ou ham de ter-se por frívolas, por isso mesmo que não sam verdadeiras.

Já a etopeia, para Figueiredo, teria aspectos diferentes. Nada obsta que as classificações sejam diferentes, pedra a qual o crítico tem de trabalhar. Aftônio deve ter pensado em prosopopeia, porque em grego *prosopon* significa personagem, palavra que Aristóteles preteriu ou desconhecia, uma vez que ele usa *pratton*, para designar o agente da ação. Na prosopopeia e suas espécies, não se exige índole, gênio, sentimento e paixões; é só uma outra voz falando, pois Figueiredo não fala na necessidade de se ter *ethos*, como quando fala em etopeia. Caráter é posicionamento e costume, e na sua prosopopeia não se esperam tais elementos.

Simular é a orientação da obra de Fernando Pessoa, como foi para alguns antigos e ainda para poetas posteriores na história da literatura. É herança do Romantismo a invenção ou a procura do eu profundo do poeta. No mais das vezes, a artificialidade imperou por quase todo o tempo. Ainda que Pessoa estivesse procurando esse eu profundo, ele o fez de uma forma escamoteada. O que se nos revela é um procedimento altamente racional. Sua subjetividade real é, em primeiro lugar, apagada pela construção de novas subjetividades, depois ela é imersa no mundo do *facere*, das formas, para resolver o “jogo das faculdades mentais”.

Assim, temos de considerar que, enquanto aparência, o *ethos* tem seus ardis. Apesar de indicar o posicionamento global do enunciador, seu modo de

pensar, de agir, de dizer, o próprio *ethos* não corresponde necessariamente ao ser verdadeiro (ser-no-mundo) do autor real, mas é uma criação discursiva que indica um modo-de-ser criado por condições ideais. Tudo está no regime da aparência. O enunciador¹⁶ deve em seu discurso parecer ser “de tal maneira”. E para isso é mais necessário se mostrar “de tal modo”, pela maneira de dizer, do que se dizer: “sou desse modo”. O *ethos* manifesta-se tanto no conteúdo expresso, como no modo que o expressa, e aqui reside nosso interesse. Ele será analisado enquanto efeito da experiência poética de Pessoa, como marca de identificação de cada um dos heterônimos. O *ethos* no discurso se depreende a partir de quatro elementos: a *hexis* (*modus essendi*, disposição de ser), o *pathos*, a idade, e a *tyché* (a fortuna, a condição social do indivíduo), como nos ensina a *Retórica* de Aristóteles no seu segundo livro. Mais adiante, no livro III, adiciona outros elementos que servem para a constituição do *ethos*, que são o gênero e a nacionalidade. E ainda, na “Ética a Nicômaco”, ele falará de um outro: a *dynamis* (virtualidade ou capacidade).

No *De oratore* de Cícero, séculos mais tarde, por ser um diálogo, há as ideias permutadas, podendo desdizer o que ainda pouco ficara dito. Neste fragmento que primeiro citaremos, na fala de Cátulo, o *ethos* é mais importante que a própria causa:

Por lo tanto, el presentar el carácter de éstos como justo, honesto, cumplidor de sus deberes religiosos, temeroso y víctima de injusticias, resulta de una efectividad admirable. Esto, sea en el exordio, en la narración o en el epílogo, tiene tal fuerza – con tal de que se maneje con delicadeza y sensibilidad – que a menudo tiene más importancia que la causa en sí. Y tanto se consigue con un cierto tacto y técnicas retóricas, que el discurso del orador casi podría expresar su manera de ser; pues con un cierto tipo de pensamientos y de expresiones, tras adoptar un modo de actuar suave y dando muestras de afabilidad se consigue aparecer honrados, de buen carácter, hombres de pro.”
(Cic. *De orat.* 2, 43.184)

16 O enunciador é a voz fiadora do enunciado, aquele a quem se atribui o dito. Não equivale ao autor real, mas é um efeito do discurso. No caso da poesia, essa voz fiadora é muitas vezes chamada de eu-lírico, ou eu-poético, ou eu-do-poema, ou eu-da-enunciação, etc.

Em retórica, o *ethos* é fundamental para mostrar a boa-fé do orador, que deve se demonstrar honesto, prudente e benevolente, a fim de cativar o auditório. Para o poeta é diferente. O seu *ethos* deve garantir certa unidade para ser crível, devendo para tanto ser simplesmente adequado. Dessa unidade e desse decoro é que vêm a confiança que ele deve inspirar. Os leitores são mais afetados pelo *ethos* discursivo do que pelo real caráter do poeta que, via de regra, não importa absolutamente. É diferente do *ethos* do orador que, embora não devesse importar, acabava gerando um quê de confiança ou o seu contrário.

Os romanos, ao que parece, tinham mais preocupação em ganhar a causa do que em estabelecer a verdade, daí darem maior relevância ao *ethos* do que dava Aristóteles, que se preocupava mais com o *logos*. Daí a argumentação de Cícero se voltar tanto para o *ethos* não só discursivo, mas que contemplasse a eficácia de um orador com bons antecedentes, elencando-nos as virtudes de um cidadão exemplar, mesmo que só fosse mera aparência. Pessoa traçou muito bem tal unidade, criada não só nos seus poemas, também fora deles os seus heterônimos possuem os termos de suas vidas (datas de nascimento e morte), daí podermos conhecer-lhes as idades, como também possuem situações civis e econômicas, além de contarem com mapas astrais que garantem suas personalidades, tais como se revelam em seus poemas. Não são a construção de tipos, mas de pessoas, de temperamentos, de caracteres. Tudo fez para parecer que realmente existiam poetas, tudo fez para dar-lhes crédito. Nele, todos esses cuidados para a construção do *ethos* anterior ao *ethos* discursivo também reforçam o *ethos* que se pode averiguar na poesia.

Dissemos na introdução que há duas maneiras de conceber o *ethos* para a retórica. Passemos a explicar o outro modo de encará-lo. Quintiliano, assim como legou o cânone literário ocidental, deixou-nos também sua própria concepção de *ethos*, diferente daquela ensinada pela tradição aristotélica. Se em Aristóteles o *ethos* era concebido como um caráter, Quintiliano concebeu-o como um tipo de afecção. Quintiliano separou as afecções em dois tipos: o *ethos*, que é a afecção suave e duradoura e o *pathos*, que é a afecção violenta

e súbita ou impulsiva; esta não constitui aquilo que é a pessoa¹⁷. A esse modo de ver se filia praticamente toda a tradição retórica posterior, incluindo a de Borges Figueiredo, que escreveu a retórica que Pessoa mantinha à sua cabeceira, até estudiosos posteriores, como Lausberg¹⁸. Para ambos, as afecções também são de dois tipos, dividindo-se em éticas e patéticas. Há de se considerar que Fernando Pessoa estava mais familiarizado com essa concepção de *ethos*, sobretudo pelas reiteradas leituras de Borges Figueiredo, do que com a concepção de Aristóteles, apesar de conhecê-la, pois foi aquela que se plasmou mais fortemente em toda a tradição. Vejamos o que nos fala Borges Figueiredo:

Affetos patéticos, ou simplesmente paixões, são as comoções violentas; como: o amor, o ódio, a cólera, etc; os éticos, ou restritamente sentimentos, são as afecções brandas, correspondentes a certos costumes; como: a amizade, a benevolência, a humanidade etc. (1873, p. 25, § 55.)

Essa concepção de *ethos*, que o reduz a uma espécie de paixão mais branda do que aquela que Quintiliano entende por *pathos*, contrapõe-se à de Aristóteles, que é bem ampla e inclui o *pathos* como um de seus elementos constitutivos. Apesar desse contraponto, o conceito de Quintiliano ainda é conciliável com a etopeia descrita nos *progymnasmata* (exercícios de retórica). A razão disso é que *ethos* e *pathos* continuam sendo para Quintiliano provas do discurso, recursos para a persuasão do ouvinte, agora como afecções sentidas e manifestadas pelo orador e que devem afetar aquele que ouve. E a etopeia é uma modalidade de discurso, ou uma figura de linguagem, em que uma personagem, real ou fictícia, é caracterizada através do discurso. Quintiliano fala do recurso à etopeia em seu tratado retórico¹⁹. Assim, embora sua concepção de *ethos* seja algo diferente, o seu conceito de etopeia é o mesmo. Ouçamos Borges Figueiredo a respeito do convencimento por meio

17 *Instituições oratórias*, 6,2,8-25.

18 Lausberg, no seu *Manual de retórica literária*, fala dessa concepção de *ethos* no parágrafo 69.

19 *Instituições oratórias*, 9,2,58.

dos caracteres, útil aos oradores e às etopeias:

Para despertarmos os afetos éticos ou sentimentos, olharemos não só as ações mas ainda mais as pessoas; que são, geralmente, as do orador, as dos ouvintes e aquela ou aquelas sobre que versam o discurso. E assim, em geral, atenda bem o orador aos costumes e caracteres que convém a essas três qualidades de pessoas; a fim de que, representando-os o mais fielmente possível, possa despertar nos corações dos ouvintes os sentimentos correspondentes a esses caracteres. (1873, p. 27, § 59).

De qualquer modo, as diferentes concepções de *ethos* legadas pela tradição não se tornam um impasse para nossa pesquisa, uma vez que lidaremos com as paixões contínuas que compõem ou ajudam a compor o *ethos* de cada heterônimo. Podemos pensar que a *hexis* de cada heterônimo coincide com aquilo que Quintiliano entende por *ethos*, o afeto suave e duradouro. As paixões violentas por sua vez interceptam essas emoções mais brandas e podem ser ouvidas nos poemas.

As paixões a que Quintiliano chama de *ethos* não são brandas porque suaves, e sim porque são duradouras e por isso atenuadas : elas estão como que entranhadas na personalidade de quem fala. Embora não utilize o termo “duradoura”, a tradução que ele dá no latim para *ethos* é *mores* – termo que já carrega em seu significado a ideia de duração por ser um hábito, um costume. O fato de haver sobressaltos destas paixões ou o mesmo sujeito arrebatado por uma paixão diferente e até contrária não elimina a sobrevivência daquelas. Em outros termos, o que queremos dizer é que essa paixão é muito mais um temperamento do que um afeto momentâneo.

Na etopeia, o *ethos* ou se mostra a partir do discurso da própria personagem (podendo esse personagem ser um eu-lírico), ou ele é mostrado numa descrição. Quando o *ethos* é inferido numa narração, não é etopeia, porque o *ethos* é a construção da identidade da personagem. A narração não se foca na identidade da personagem, mas na ação; para a narração ser etopeia, há de se ter uma análise descritiva, donde se pode decantar o *ethos*.

No capítulo das análises, identificaremos os *ethe* de cada um dos heterônimos conforme iremos interpretando os poemas em capítulos separados, pois apesar de frequentemente eles serem evidentes, muitas vezes se encontram de maneira velada, cabendo ao destinatário encontrar os seus vestígios e reuni-los como peças de um quebra-cabeça.

4. O *pathos* e o jogo pessoano

Há poéticas totalmente fundamentadas em sentimentos. Esses podem ser pessoais ou universais, na medida em que o poeta quer se confessar ou se afastar em seus escritos. No entanto, para a retórica, as emoções compõem o conjunto de provas de um discurso ao lado do *logos* e do *ethos*, como já vimos. Enquanto elas terão o condão de comover, o *logos* teria o de argumentar, e o *ethos* do orador o de convencer pela autoridade e confiança. São as emoções transmitidas no discurso que conquistarão os leitores, daí nossa ênfase nos *pathe*. Lembremos o que diz Aristóteles sobre as provas do discurso, apesar de todas as restrições a seus usos:

O homem que está no comando deve ser capaz de: (1) raciocinar logicamente, (2) entender o caráter humano e a benevolência em suas várias formas, (3) entender as emoções, isto é, nomeá-las e descrevê-las, conhecer suas causas e os meios pelos quais elas são estimuladas. (*Ret.* 1, 2, 1356 a 23)

Ainda na Retórica, temos uma definição clara do que seriam as paixões:

[...] todos aqueles sentimentos que tanto alteram os homens como afetam seus julgamentos e que são acompanhados também pelo prazer e pela dor, tais como a raiva, a compaixão, o medo e semelhantes, bem como seus opostos. (*Ret.* 2, 1, 1378 a 19-23)

Em seguida, o Estagirita elenca catorze paixões para o domínio do auditório: calma e ira, amizade e inimizade, confiança e medo, vergonha e cinismo, bondade e crueldade, compaixão, indignação, inveja, emulação. São as emoções que inserem a audiência em determinado estado psicológico. Elas podem ser aplacadas ou provocadas, conforme o intuito do orador ou do poeta. Por meio de Nietzsche podemos entender como Platão via o papel das emoções na oratória:

En el *Fedro* (239e ss.), se exige del orador que adquiriera con la ayuda de la dialéctica conceptos claros sobre todas las cosas, a fin de estar en condiciones de introducirlas siempre convenientemente en la exposición. Él debería estar siempre en posesión de la verdad para dominar también lo verosímil y poder embaucar a sus oyentes. Más adelante se exige que sepa excitar las pasiones de sus oyentes y de este modo ejercer un dominio sobre ellos. Para esto debería tener un conocimiento exacto del alma humana y conocer el efecto de todas las formas de discurso sobre el espíritu humano. (p. 83-84)

Horácio também pensava a necessidade da dupla presença da emoção para os poemas :

Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu. (arte poét. 99-127)

Por sua vez, na obra de Cícero coexistem diferentes opiniões. Como já dissemos, por se tratar de um diálogo, neste fragmento que a seguir citaremos, Antônio explica a Cátulo a importância sem par das emoções:

Pues en la oratoria no hay nada de mayor importancia, Cátulo, que el oyente dé su favor al orador y que él mismo se comporte de tal modo que dé la impresión de regirse más por un cierto impulso y desorden psicológicos que por una juiciosa decisión: pues el ser humano toma más decisiones por odio o por pasión, por deseo o por ira, por dolor o por alegría, por esperanza o por temor, o por error o por otro impulso mental que por la verdad o por una regla precisa o por un principio jurídico o legal. (Cic. *De orat.* 2, 42.178)

Por outro lado, se a excessiva confiança do Antônio ciceroniano nas emoções não está em Aristóteles sem reservas, está em Antonio Vieira. Alcir Pécora, compreendendo as preocupações sacras, e, a um só tempo, políticas,

do “Imperador da língua portuguesa”, observa, no seu “Argumentos afetivos nos sermões fúnebres do padre António Vieira”, que o orador produz uma emoção (ponto de partida) para incitar outra paixão nos seus ouvintes – comove para mover: “[...] no caso das exéquias reais, o mesmo lugar de produção de dor busca generalizar-se extensivamente ao conjunto do auditório, acusando a culpa compartilhada por todos diante daquela morte [...]”. Mais adiante, Pécora nos dá a progressão que transformará a paixão primeira no verdadeiro afeto, preocupação de Vieira para com seus ouvintes:

o sermão faz avançar seu corpo de provas passionais, com início na dor e amplificação no medo, no sentido de uma disposição anímica francamente bélica, em que, se não há incitação, há certamente justificação e produção de uma vontade de vingança. (Pécora, ps. 11 a 24)

Note-se que o jesuíta se apoia nos afetos, a fim de promover uma questão política de extrema relevância, isso sem nada dizermos das questões teológicas ainda mais fortes em seu espírito.

Para Pessoa , na base de toda a sua poesia, e ele mesmo o diz, estão as emoções. Não uma emoção imediatamente transcrita, sugerindo a imagem do poeta romântico que escreve a sangue e inspiração. É uma emoção trabalhada, intelectualizada, ao que parece, tudo para ser poeta “superior”, o que significa ser convincente, o que significa sobretudo ser universal. É arte essencialmente comunicativa, tendo em mira não só um leitor, e sim toda uma “plateia”. O tal poeta dramático “de espécie complicada”²⁰ surge como um orador a fazer seus discursos fulcrados em uma emoção que se quer saber entendida pelos ouvintes. Para fazer valer a experiência de comunicar as emoções, Pessoa nos dá como garantia caracteres que possam sentir e que tenham o poder de compartilhá-las. Isso evidencia como *ethos* e *pathos* estão intimamente ligados. Vejamos o que disso nos fala Aristóteles : “vamos tratar dos tipos de caráter, segundo as paixões, os hábitos, as idades e a fortuna”

²⁰ Tomamos a liberdade de parafrasear a expressão que Pessoa cunhou para explicar o mestre Caeiro, mudando o adjetivo bucólico para dramático.

(*Ret.* 2, 12, 1388 b 31-34). Está claro que as paixões estão na base do caráter. Cada heterônimo tem um *pathos* específico que constitui o seu *ethos* e que faz a poesia ser o que é, o que se revela na sua elocução. A persuasão se dá também pela emoção. O leitor, ao ouvir a emoção de um heterônimo, de imediato o identifica.

A poesia pessoana é um grande simulacro, tanto dos sujeitos como dos objetos, são simbolizações de posturas diante da vida, quer se revelem nas questões últimas, quer nas prosaicas, com a clara intenção de comunicar não só o produto final, mas também o trajeto grandemente artificial. Ocorre que estas simbolizações se dão de modo tanto afetivo quanto intelectual. O que isso quer dizer? Vejamos uma útil comparação que está na prosa pessoana, aliando arte, história e ciência:

O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele; e, como é pela emoção, e pelo pensamento que a emoção provoca, que o homem mais realmente vive na terra, a sua verdadeira experiência regista-a ele nos fastos das suas emoções e não na crônica do seu pensamento científico, ou nas histórias de seus regentes e dos seus donos [?]. (Pessoa, 2005, p. 218).

Apesar de toda a diferença, poesia pessoana e ciência são epistemologicamente orientadas na medida em que ambas são formas de conhecimento. Na ciência, essa relação é de sobredeterminação do objeto pelo sujeito, explicitamente referida e definida por Pessoa como “subjetivação de uma impressão objetiva”²¹. Ao que parece, Pessoa quer dizer que, ao se observar um fenômeno qualquer, a ciência o interpreta, edificando leis e modelos, o que vem a ser uma forma de tornar o objetivo, em subjetivo. A ciência é a descrição das coisas como são, porém na sua especificidade, isto é, ela restringe, enquadra o objeto nos limites do entendimento do sujeito. A epistemologia da arte para Pessoa é o inverso: ela objetiva o subjetivo²². Isso

21 Conferir nas obras em prosa, página 217, há um texto de 1916 (possivelmente), em que Pessoa dita critérios a que a arte deve obedecer.

22 *Idem, ibidem*.

significa que, na origem, não há objetos que a inteligência do sujeito determina, mas impressões tornadas objetivas pela arte, que busca torná-las universais. “O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens.”(Fernando Pessoa, 1993, p. 225). Tal frase jamais teria sido escrita por Pessoa, se ele não considerasse as emoções de seus leitores, se ele prescindisse da adesão de sua "plateia". É por saber, desde Aristóteles, que as emoções devem ser administradas para maior convencimento é que ele as submete à universalidade.

No que tange às emoções, a crítica de José Gil, no seu *Fernando Pessoa ou Metafísica das Sensações*, diz que Pessoa “escreve sobre a possibilidade infinita de escrever, sobre a incessante proliferação das palavras e das sensações: assiste à formação do poema, perscrutando as próprias sensações, espreitando o seu jorrar, apanhando-as à passagem, vendo-as engastarem-se em palavras, enquanto estas suscitam novas sensações de uma outra realidade...” (s/d, p. 10). De início, podemos discutir parte dessa afirmação, entendendo que ela não parece comungar da leitura de um autor tão cerebral quanto Pessoa, ou melhor, tão calculista. Expressões como “*assiste à formação, espreitando o seu jorrar*”, demonstram uma passividade praticamente inimaginável no poeta da heteronímia. Por outro lado, o que parece um descuido nosso em identificar emoção com sensação, é, na verdade, uma comunicação, tanto com o texto do crítico português, quanto com o do próprio Fernando Pessoa, que ora se referem de forma indistinta à emoção, ora à sensação. O que, afinal, é preocupação da nomenclatura filosófica, pois, no léxico, sensação é um dos sinônimos possíveis para emoção, o que nos basta.

Para o filósofo português, Pessoa concebia a doutrina das sensações como uma ciência, “a ciência do sonho, quer dizer a arte: a arte, mais do que a ciência ou filosofia, exprime a essência do real” (José Gil, s/d, p.10). Assim, ele considera seriamente a poesia de Fernando Pessoa como uma poesia metafísica: “ [...]constrói um poema em que são levantadas as questões mais graves sobre a vida, sobre o sentido da existência e do mundo, sobre o tempo

e a morte.”(opus.cit. p. 93). Nós compartilhamos parte dessa afirmação, no entanto acrescentamos que Pessoa faz também um jogo, ou melhor, um brincar, um ficcionalizar que resulta na própria poesia. Dizemos jogo, porque ele brinca, modela discursos sobre o interpretar a vida ou sobre o “senti-la”. A novidade de nosso olhar é que não entendemos a obra pessoana como tributária de uma poética das sensações, cujo objetivo é produzir uma metafísica, mas também que Fernando Pessoa faz dessas sensações um ponto de partida para a simulação de diferentes subjetividades, cujo modo são poetas, para daí fazer sua poesia de convencimento, sem nunca, entretanto, deixar de se proteger do comprometimento. O jogo, ponto neutro, é a posição adotada pelo poeta português, que renega a seriedade dos céticos e ainda mais a dos dogmáticos. “Voo outro – eis tudo.” diz ele. Não há um só ponto de vista, nem a expressão de uma só forma. Ele é plural, retoricamente plural. Ele pode se lançar na ciranda da imaginação e da eloquência: quer se portando de novo como criança, sentindo-se “nascido a cada momento para a novidade do mundo”, quer como um orador que disputa uma lide, quer como um poeta que extravasa subjetividades, estilhaços.

Ora, se para Kant o jogo é a relação das faculdades mentais , tanto do ponto de vista da recepção como do fazer, Pessoa multiplicou em muito sua genialidade, pois jogava com as faculdades mentais sob a batuta de muitos temperamentos. Um jogo acima do jogo, ou um jogo substrato de um jogo maior. Mas o importante é que há um jogo dentro de outro: um, natural (na medida em que a arte possa ser natural), e outro ultra-artificial, na poesia pessoana.

Expondo melhor, em outras palavras: para Kant, toda a arte não remunerada é jogo. Diferencia o filósofo a arte livre da arte remunerada ou ofício, explicando que a segunda é produzida sem liberdade nenhuma, é feita a partir de regras, mecanicamente (são os utensílios em geral, e o artista é um artesão que faz para mercadejar); e que a primeira, a arte livre, não é trabalho, mas jogo, ela não visa ao lucro, ela é a experimentação e a produção de um passatempo das faculdades mentais. Na arte remunerada (Lohnkunst) há um trabalho (Arbeit) do entendimento (Verstand), trabalho de aplicar as regras na

produção de um objeto, só isso e mais nada, mera aplicação de regras, e, por outro lado, na arte bela tem de haver um jogo harmônico entre entendimento, imaginação e prazer. E tendo a imaginação que profusamente produzir material, para o entendimento resta dar formas a aquele, formas endossadas pelo sentimento de prazer que exige que elas o satisfaçam, sejam prazerosas. Então, tem de haver um jogo entre essas faculdades, da concepção à recepção da obra de arte; e o “estético” em Kant é o prazer, o prazer puro, a arte desinteressada. É como uma mesa de cartado, cada um vai dando a sua cartada e no fim surge o juízo de gosto sobre a arte ou a produção dela pelo gênio. Contudo, Kant pensa que deve haver algo de mecânico na arte livre; esse “mecânico” são as regras de escola. Sem regras de escola, sem tradição, a arte pode cair no sem sentido. E é a comunicabilidade que dará sentido à obra. É o seu lado mecânico, o lado coercitivo das regras, da tradição que possibilita a comunicação. Entretanto, enquanto é arte livre também introduz o novo, no que também é não mecânica, não é só tradição. O gênio tem como primeira propriedade ser original, e é uma tendência de sua natureza, inata, de produzir a novidade. Mas esse talento original tem de ser domesticado, para que se não produza algo ininteligível, uma extravagância. O gênio tem de seguir a tradição dos gênios. Um gênio não pode imitar outro, contudo deve ter as outras obras como “exemplares”, como modelos de arte bela. O problema fundamental do gênio sem escola, que desconhece a tradição, e que a nega de maneira absoluta é que ele cai em charlatanismo.

Kant considera o gênio uma espécie de produção da natureza, uma força natural; e como um cavalo puro sangue ele precisa ser domado, para direcionar toda essa força. Essa força natural e descomunal do gênio é a sua imaginação. O gênio é rico em matéria para a arte, mas ele tem de aprender a dar forma a essa profusão indomada de matéria pelas escolas, pela tradição. Essas considerações de Kant, aqui condensadas e parafraseadas a partir do parágrafo 43 da primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, revela-nos algo da heteronímia, desmistificam-na em si, para assim evidenciar o gênio de Pessoa, cujas faculdades mentais produziram um grande jogo estético que estabeleceu não só um resultado de relações de entendimento, imaginação e

saber, mas muitos resultados distintos uns dos outros. Por exemplo, uma das regras do jogo a que Pessoa se submete é a imitação de modelos; a outra, evidentemente, é a originalidade imbuída de tradição: a etopeia transformou-se em heteronímia. Como no passatempo do gênio, Pessoa domava-se a si mesmo, modelando muitas personalidades, no entanto sempre tateando o mundo com a palma das emoções. E, para nós, a sua verdadeira brida foi a retórica.

A emoção, por sua vez, é um ponto de inflexão, é a ruptura com o estado anterior de descanso, do não dinâmico, é o começo do jogo. Pela emoção, a subjetividade de cada poeta-ficção se manifesta. No entanto, para nós, é emoção escolhida, pronta para cobrir “todos os homens” (uma emoção retórica) não simplesmente uma emoção sentida, a florada no curso da vida, da intimidade, ou no jorrar da tinta. Então o pensamento resgata essa escolha, pouco arbitrária, porém não a socorre de todo, porque devemos sempre ter em conta que a personalidade do poeta não se evade completamente de uma obra, assim como nunca podemos perder de vista que todo esse processo tem a rigidez de uma brincadeira de criança e é, ao mesmo tempo, a edificação de um sólido constructo conduzindo o “eu” para um xeque .

A emoção tem no jogo um papel propulsor, pois como nos ensina Leo Frobenius, o jogo está associado ao arrebatamento, que quer dizer um estado emocional . Do mesmo modo que nos povos, no indivíduo, aquilo que é visto transforma aquele que cria, para que a criação se dê. Huizinga cita-o:

A capacidade criadora, tanto nos povos quanto nas crianças ou em qualquer indivíduo criador, deriva desse estado de arrebatamento. [...] a realidade do ritmo natural da gênese e da extinção arrebatava a sua consciência e este fato leva-o a representar sua emoção em um ato, inevitável e como que reflexo. (Frobenius *apud* Huizinga, 2004, p. 20)

O visto é sentido e se transforma em criação, porque o impacto causado não deixa de frutificar. No universo das subjetividades, essa visão arrebatadora prescinde de companheiros. A interioridade sofre não só os horrores da vida social, mas os próprios e íntimos horrores. O eu tem de refletir sozinho o

magnífico da descoberta, divorciado dos parâmetros do estabelecido. Essa passionalidade em Pessoa se reflete, talvez, na pluralização de subjetividades. Joga-se um ser outros, que significa sentir como outro, escrever como outro, ver como outro, propulsionado por um arrebatamento. Esse arrebatamento, Pessoa sentia-o (não há obra que passe impune à pessoalidade), contudo o sentia de muitas maneiras, num caleidoscópio de realidades psíquicas, com formas diferentes de se emocionar, de conhecer e sobretudo de jogar.

Vejamos, agora, como Fernando Pessoa, afirmando seu caráter dramático, põe em primeiro plano a emoção que está na própria subjetividade, ao mesmo tempo em que está no artifício:

Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele [...]. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.” (Pessoa *apud* José Gil, p.206)

Note-se que a emoção e o fingir estão na base de tudo. Encarnando subjetividades, os poetas-ficções nascem com uma tônica nalguma emoção. Daí o “construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente” (talvez seja essa citação nossa maior prova de que se não estamos completamente certos, também não estamos completamente errados). Não se trata simplesmente de sentir uma emoção, como ele mesmo nos diz que sente (“como poeta sinto”) e exprimi-la (como já o citamos); é preciso transformá-la, ou, derivando de seu texto, encená-la. Do que ele sente e da sua vontade de se dramatizar, nasce uma gama de emoções que Pessoa se esqueceu de sentir. Percebamos que tal esquecimento chega ao apagamento nos leitores e na sua própria poesia . Por causa do crivo plural,

pelo qual passou, a emoção perdeu a pureza. Inicia-se um dominó de emoções. Como num jogo de cartas, onde a primeira mão vai determinando o arranjo do jogo, o como ele será conduzido. Apesar do tom vago há uma precisão nos termos de Pessoa. De fato, ele persuade até ele próprio, enquanto poesia (esquece-se de sentir). Explora a emoção, mas, acima de tudo, transforma-a em conhecimento, para as emoções serem aceitas ou rejeitadas (os versos pessoanos são mortais, largam-nos no limite, podendo também neles encontramos o “sublime”). Ao persuadir a si mesmo, falando consigo, ele persuade a nós, porque fala de nós, porque fala à subjetividade e à universalidade do ser. Entretanto, não há sujeito nenhum. Há uma espécie de dramatização. Há uma etopeia altamente complexa. Esse é o jogo que jogamos, ao lermos Pessoa.

É justamente a transformação da emoção em poesia o que Pessoa tinha por processo de criação – objetivar a subjetivação, substituindo o objeto primeiro²³. Esse movimento pode ser entendido como jogo que substitui a emoção primeira por uma emoção intelectualizada:

[...] a ficcionalização equivale a um jogo livre, pois tal jogo ultrapassa o que se é e se volta para o que não é ou ainda não é. Assim, o jogo livre levaria os atos de fingir, a movimentos que quase transcendem, fazendo-os esquecer o que foi deixado para trás. O ato de fingir, contudo, mantém em jogo o que se transgrediu, de modo que o transgredido possa tornar-se algo diferente de si mesmo. (Wolfgang Iser, 1999, p.107).

Portanto, a emoção que desaparece em função de outra que se finge, ou modela, não desaparece por completo. Ela acompanha a transgressão. O poeta finge o que deveras sente. Mas o que sente verdadeiramente deve ser ocultado; o que deve ser evidenciado é o que motivou a transgressão. Assim, Pessoa, paralelo à obra em verso, foi destilando suas teorias acerca da produção poética, sobretudo da sua. Trata-se de um jogo por todos os lados. Compulsivamente ele confeccionava sua gigantesca obra, quer em verso, quer

23 Cf. páginas 217 e 218 da *obras em prosa* de Fernando Pessoa.

em prosa, entretenendo-se e nos entretenendo.

O jogo pessoano é um jogo retórico. Não é exatamente isso que faz Fernando Pessoa, ao dizer-nos na voz de Alberto Caeiro que o que existe é o que se pode ver? Não é a poesia de Caeiro uma grande argumentação que chega a vexar-nos em nossos credos? Tudo gerado por uma grande calma, a calma que nos quer transmitir.

Para Huizinga, o jogo é uma atividade voluntária e organizada, uma evasão da vida real para condições com orientação própria, tem caráter associativo e é sempre a luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa.²⁴

Da mesma maneira, se aplicássemos a definição de jogo de Huizinga aos procedimentos retórico-poéticos, não precisaríamos retirar nada: um orador, mais ainda que um poeta, voluntariamente assume uma causa, evade-se da vida real para o plano interpretativo; ainda que interpretativo dos fatos, para condições de orientação própria, tem caráter associativo, porque quer angariar adeptos e por fim luta por algo ou representa algo.

Examinemos como Nietzsche cita Kant, parecendo assumir sua posição de colocar a oratória e a poesia no âmbito do jogo:

Las artes de la palabra son: *oratoria y poesía*. *Oratoria* es el arte de tratar un asunto del entendimiento como un libre juego de la imaginación; *poesía* es el arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento.

El *orador* anuncia un asunto y lo conduce como si fuera solo un juego con ideas para entretener a los espectadores. El poeta anuncia sólo un *juego* entretenido con ideas, y de él surge tanto para el entendimiento como si hubiese tenido la intención de tratar un asunto de este.” (Kant, *Crítica del juicio*. Apud Nietzsche: 82)

A oratória expõe algo sério que as pessoas têm de discutir, mas com arte, como se fosse para entreter. Por sua vez, a poesia oferece algo para o deleite de tal forma que conduz a uma reflexão que acaba por gerar

24 Esse parágrafo parafraseia e condensa o que se estende da página 10 à 16 do *Homo Ludens* de Huizinga.

entendimento. Na poesia, o entendimento surge naturalmente, mas na poesia pessoana vem em primeiro plano, pois é um dos maiores propósitos do seu jogo.

Há também uma esquematização pessoana que indica seu caráter retórico-poético. O plano que a expressão deve perseguir de um conteúdo predeterminado mostra a liberdade relativa ao domínio da artificialidade. Não seria esse domínio a total liberdade? Se o poeta não é um curatelado, se ele não responde às exigências de uma imaginação a qual não domina e por ela é levado, como arrastado pelas correntes do inconsciente que trabalha, então o poeta é livre, livre para escrever seu poema, sua coisa feita de palavras. Ao mesmo tempo, sabemos que sua liberdade vem das coisas que sente. Há uma dupla face no jogo da poesia, ela é artifício, e ela é também a expressão transgressora de um eu.

Vejamos como Pessoa assinala para essa ambigüidade nestas duas passagens, aparentemente contraditórias da prosa pessoana, sobre a heteronímia:

E contudo – penso-o com tristeza – pus no Caeiro todo o meu poder de dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. (p.94)

Criei, então, uma *côterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independente de mim. E parece que assim ainda se passa. (p. 96-97)

Pessoa disse que dominava e disse que era inspirado, ou melhor, possuído. Apesar da aparente discordância com que nos fala, nós sabemos que há, de fato, na poesia, o espaço do preesquema e o espaço para essa fluência natural.

Voltando a falar das emoções, vale lembrar que, na estética de Kant, o belo puro não se pode sustentar pela emoção. Os atrativos e a comoção não

devem ser explorados para a aceitação do juízo de gosto. Para o filósofo alemão, o belo puro é intelectualizado:

Todo interesse vicia o juízo de gosto e tira-lhe a imparcialidade, principalmente se ele , diversamente do interesse da razão, não antepõe, a conformidade afins ao sentimento de prazer, mas a funda sobre ele; o que ocorre no juízo estético sobre algo todas as vezes em que ele deleita ou causa dor. Por isso, juízos que são afetados desse modo não podem reivindicar absolutamente nenhuma complacência universalmente válida, ou podem-no tanto menos quanto sensações dessa espécie encontram-se entre os fundamentos determinantes do gosto. O gosto é ainda bárbaro sempre que ele precisa da mistura de *atrativos* e *comoções* para a complacência, ao ponto até de tornar esses padrões de medida de sua aprovação. (*Crítica do Juízo*, § 13)

Note-se que, em Kant, o comover não é preponderante, como prescreve a retórica, principalmente a de Cícero e a de Quintiliano (já comentamos as restrições feitas aos *pathe* por Aristóteles, que diferente das de Kant preocupam-se mais com o justo e a verdade, não contemplando o aspecto estético). Aristóteles é realista; Kant, um idealista. Para o segundo, a ideia nunca pode se realizar plenamente no mundo. Quem faz a obra de arte é o intelecto, que, no caso do gênio, pode tentar a aproximação entre a natureza e os homens²⁵. E de fato nada derruba a extrema intelectualização de Pessoa, nem mesmo o seu intuito de comover. Emoção e raciocínio coexistem, mas suas rédeas estão sempre firmes; certamente, não busca só a comoção, às vezes, ao contrário, repele-a: exibindo a artificialidade pode mesmo esfriar-lhe a poesia para o leitor, que ora se ilude , mas ora é despertado.

Espinosa explica que a mente pode regular os afetos (desde que o conhecimento também se torne afeto). Nesta citação, vejamos como o filósofo de Haya explica que a mente pode algo sobre os afetos (apesar de toda a sua

25 Kant parece não dar muito valor às emoções, levemos em conta que ele considera o temperamento fleumático como o melhor. Aristóteles, por exemplo, não prega a frieza, mas a virtude. Dos temperamentos considerados como humores falaremos em momento mais apropriado.

filosofia):

Não posso, de resto, explicar aqui as outras espécies de afetos e, ainda que pudesse, não seria necessário. De fato, para o que nos propomos, que é determinar a força dos afetos e a potência da mente sobre eles, basta-nos ter uma definição geral de cada afeto. Basta-nos, afirmo, compreender as propriedades comuns dos afetos e da mente para que possamos determinar qual e quão grande é a potência da mente na regulação e no refreio dos afetos. [...]
(Espinosa, ética, III , prop. 56 esc. p. 231.)

E o que diria Espinosa dos afetos criados, se é assim que ele limita os verdadeiros em relação à potência da mente ?

Uma das muitas provas do quase absoluto domínio intelectual na obra de Pessoa, é o existirem poemas que o poeta primeiro atribuiu a um heterônimo e depois a outro. Isso só demonstra como agia deliberadamente e, se acaso incorresse num erro para seu esquema, ele o retificava para tornar mais perfeito seu propósito. Uma vez escritos os seus poemas, Pessoa detinha o poder de distribuí-los de acordo com os caracteres que inventou, e em conformidade com seus intentos na criação heteronímica. Estava assim jogando suas *ficções do interlúdio*, transformando emoções, limando-as, polindo-as, para a dor escrita e para a “dor lida”.

Nesta confissão, Pessoa revela sobremaneira a artificialidade da heteronímia ao falar sobre o “Opiário”:

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...” (p. 97)

Uma vez que Fernando Pessoa se propõe a criar para um heterônimo uma fase anterior à sua poesia madura, uma fase pré-Caeiro (o “Opiário” pertence a uma fase anterior ao contato de Campos com seu mestre), o poeta realmente está praticando uma espécie de etopeia, ou seja, inventando tudo.

Note-se que, apesar do contato com Caeiro, o heterônimo não se desvencilha do seu próprio eu, o que lhe garante um *ethos* próprio. Tudo corrobora nossa convicção da artificialidade de praticamente tudo, pois foi necessário trabalhar a escritura do heterônimo. Não foi algo que simplesmente brotou de seu eu profundo que ele diz não dominar, mas, muito ao contrário, diz antes que foi dominado. Não devemos, no entanto, deixar de ressaltar sempre que a intelectualização desse processo de se fazer outros serviu para iluminar aquilo que se esboçara desde sua infância e dá vazão a sua complexa subjetividade.

Vale lembrar que nossa ênfase no *pathos* resiste ainda porque há, na tradição retórica, um *ethos* que se confunde com o *pathos* ou é constituído por este. Não há como garantir uma etopeia sem lhe dominar a paixão.

Ao analisarmos os heterônimos separadamente, nos próximos capítulos, veremos como exatamente as emoções colaboraram para o tão bem sucedido outrar-se pessoano.

5. As análises

De nada valem esses conceitos sem considerarmos que eles se apresentam na elocução. Para a retórica clássica, a elocução é “el acto de conferir una forma lingüística a las ideas” (Mortara Garavelli, 2000, p. 124). O orador se vale de formas linguísticas para confeccionar um discurso. Assim, não é necessário dizer que procederemos às análises dos poemas para chegarmos a seus *ethe* e a seus *pathe*, os quais perseguiremos, a fim de provar, com a elocução, a etopeia.

Cada capítulo tratará de um poeta-ficção. Começaremos pelo mestre da heteronímia, como tem feito toda a crítica. Rastrearemos em Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos seus *ethe* enquanto marca de identificação e enquanto paixão duradoura que também lhes determinam os caracteres, bem como as paixões que subitamente invadam o poema, sempre moldadas por essa paixão contínua que os identifica.

Nossas análises se ocuparão, sobretudo, destes dois elementos – *ethos* e *pathos* – a fim de fundamentarem nossa tese de que só uma emoção predominante move suas visões de mundo. Lembremos, mediante os ensinamentos de Borges Figueiredo, uma vez mais, as diferenças entre os afetos para evidenciarmos nossas escolhas:

Sendo que os patéticos obram com força e império sobre o ânimo; os éticos insinuam-se plácida e brandamente. Aqueles tendem a perturbar a alma; e estes a ganhá-la. Aqueles, porque põem em agitação a alma e o corpo são breves e rápidos; estes, como nascem dos hábitos ou propensões, são duradouros e permanentes. Aqueles, enfim, não cabem em todos os assuntos, e mui raramente se continuarão em um discurso: estes entram em todos os assuntos e continuam-se por todo o discurso: visto que em todo o lugar e ocasião releva que o orador ganhe o favor do auditório. (1873, p. 25 § 56.)

Assim, fica patente nossa eleição das afecções éticas que também se confundem com aquilo que Aristóteles reivindicou como dois dos fatores que constituem o *ethos*, a saber, a *hexis*, e o *pathos*.

5.1. Alberto Caeiro

Álvaro de Campos, em suas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, narra como conheceu Alberto Caeiro e descreve as impressões que teve dele. Em certa passagem, faz uma detalhada descrição física de seu mestre, traçando sua fisionomia, gestualidade, seu olhar, tom de voz, enfim, imprime-lhe um *ethos*:

Vejo ainda, com claridade da alma, que as lágrimas da lembrança não empanam, porque a visão não é externa... Vejo-o diante de mim, vê-lo-ei talvez eternamente como primeiro o vi. Primeiro, os olhos azuis de criança que não tem medo; depois, os malares já um pouco salientes, a cor um pouco pálida, e o estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma, e não de fora, porque não era expressão nem feições. O cabelo, quase abundante, era louro, mas, se faltava luz, acastanhava-se. A estatura era média, tendendo para mais alta, mas curvada, sem ombros altos. O gesto era branco, o sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo – nem alta, nem baixa, clara, livre de intenções, de hesitações, de timidez. O olhar azul não sabia deixar de fitar. Se a nossa observação estranhava qualquer coisa, encontrava-a: a testa, sem ser alta, era poderosamente branca. Repito: era pela sua brancura, que parecia maior que a da cara pálida, que tinha majestade. As mãos um pouco delgadas, mas não muito; a palma era larga. A expressão da boca, a última coisa em que se reparava – como se falar fosse, para este homem, menos que existir, – era a de um sorriso como o que se atribui em verso às coisas inanimadas belas, só porque nos agradam – flores, campos largos, águas com sol – um sorriso de existir, e não de nos falar. (Pessoa, 2005, p. 107)

A descrição, apaixonada a ponto de empolgar-se no final e dar um ar poético ao sorriso de Caeiro, revela-nos algo do que se apresenta, ou pretende apresentar-se, nos versos de Alberto. Caeiro nos é mostrado como sem medo, com um “estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma”, pálido, de

gestos moderados, uma voz sem modelações e uma brancura que lhe imprimia majestade. Toda a descrição feita por Álvaro de Campos, parece-nos, pode ser sintetizada na expressão “era uma calma”.

O mestre da heteronímia é o poeta da calma. Contudo, não é, para muitos, uma calma sem complicações. Trata-se de uma calma apenas aparente, concebida a fim de nos persuadir de certa compreensão de mundo que bate nos valores tradicionais e os subverte. Como nota Maria Helena Nery Garcez:

O diálogo de Caeiro é polêmico, implicando, portanto em atitudes defensivas e agressivas [...] A poesia de Caeiro é só aparentemente inofensiva. Aliás, um dos acertos de Pessoa é o de conseguir criar uma imagem mansa, benigna e pacífica de Caeiro enquanto em seu discurso está latente uma profunda subversão dos valores tradicionais, uma mundividência extremamente agressiva. (1985, p. 97)

Seguindo a autora, a polêmica de Caeiro se enraíza em sua própria condição de existência. Como relata o próprio Fernando Pessoa em uma carta a Adolfo Casais Monteiro, Caeiro surge a partir da intenção “de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade” (Pessoa, 2005, p. 96). Surge já como polêmica, ou, para usar as palavras de Garcez no verbete Alberto Caeiro do *Dicionário Fernando Pessoa*, como “antítese do poeta de ‘partida’”: à violência deste opõe a calma, ao inconformismo a conformação, ao desejo de cisão a simplicidade, à abundância de alegorias a tautologia, ao primor técnico a desatenção total da forma. Mas a existência do poeta da Natureza, toda ela discurso, não se conforma a ser o duplo, a ser o Outro de Sá-Carneiro; logo se torna o mestre. O próprio Fernando Pessoa confessa: “aparecera em mim o meu mestre” (op. cit., p. 96). Foi sob o entusiasmo de compor “trinta e tantos poemas” d’O *Guardador de Rebanhos* que Pessoa escreveria a *Chuva Oblíqua*; e do aparecimento de Caeiro que derivariam também os outros dois heterônimos.

Entretanto, Caeiro é mestre do quê? Certamente não da forma poética, tão diversa no ortônimo e nos outros heterônimos. O que sua poesia ensina é uma maneira de compreender o mundo, uma postura a tomar diante do mundo. Na verdade, sua poesia traz dois aspectos, o paganismo e o sensacionismo, ambos polêmicos. Como ensina Garcez, Caeiro “tinha de ser um arquétipo do Paganismo, porque deveria destruir a visão cristã da Natureza, em que é fundamental a abertura para a transcendência e reimplantar a pagã, fundamentalmente cerrada na imanência” (2003, verbete Alberto Caeiro). O outro eixo temático de sua poesia é o sensacionismo. Esse consiste na consideração do dado imediato aos sentidos como única forma válida de conhecimento, em detrimento de qualquer esforço analítico. Combate, então, a metafísica e o racionalismo em nome da realidade imediata, da imanência, do sensacionismo. A hipertrofia das sensações é acompanhada pela consideração do pensamento como patologia: “Pensar é estar doente dos olhos”, ele afirma no poema II d'O *Guardador de Rebanhos*. De fato, toda sua poesia é muito polêmica.

Ao criar o poeta d'O *Guardador de Rebanhos*, Fernando Pessoa pretendia “inventar um poeta bucólico, de espécie complicada” e assim o fez. É de espécie complicada porque não é bucólico nos moldes clássicos. A Natureza representada em seus versos é outra que não a natureza-cenário dos cabreiros e pastores das écloas; é, de certo modo, a Natureza de Lucrecio, de São Francisco de Assis, dos Românticos e dos Simbolistas, a Natureza-espetáculo: não é, contudo, a natureza de nenhum destes, tão diversos entre si: é a demolição da ideia de natureza de todos eles. Contra a Natureza como um todo ordenado de Lucrecio, apresenta uma Natureza fragmentada, “partes sem um todo”. À Natureza como criação divina, voltada para o transcendente que é Deus, de São Francisco, opõe uma Natureza imanente, realidade imediata, em que o divino não existe. E à Natureza subjetivada, antropomorfizada dos Românticos, opõe uma Natureza objetiva, “Natureza sem gente”.

Como já dissemos, Caeiro é o poeta da polêmica, da negação, da subversão. Então por que a calma? Em primeiro lugar, por sua gênese, como

contraponto à inquietação de Mário de Sá-Carneiro. Mas isso não foi suficiente. A calma incorpora-se, então, a seu discurso como atitude ética, como um imperativo:

O que é preciso é ser-se natural e calmo
Na felicidade ou na infelicidade

A calma aparece como elemento constante em seu discurso: mesmo quando Caeiro polemiza, mantém o tom e dá a seu discurso um ar de imperturbabilidade. Desse modo, essa paixão torna-se prova persuasiva de seu discurso: é pela calma que Caeiro procura dar razão ao seu discurso, conquistando seu leitor para uma posição tão polêmica. A calma imprime no *ethos* de Caeiro os três elementos necessários para ele ser eficaz: é virtuoso enquanto se amolda em seu próprio parâmetro ético, é prudente (sabe agir) por raramente se exaltar, é benevolente porque se mostra interessado em ensinar a seu leitor como é melhor agir. Para que seu discurso tenha maior eficácia, ele faz de si mesmo um exemplo de como se deve ver e viver. Leyla Perrone-Moyses percebe que Caeiro é assim mestre e discípulo de si mesmo, daí as variações de suas ideias – daí o não ser sempre imperturbável.

Desde o seu primeiro poema, *O Guardador de Rebanhos* mostra-se e mostra qual é a postura que se deve tomar diante do mundo, da natureza, das coisas. Nenhum outro poema seria melhor para iniciarmos nossas análises que o primeiro d'*O Guardador de Rebanhos*, pois é programático, em que se desponha o “poeta bucólico de espécie complicada” e a sua poesia:

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada

Como uma borboleta pela janela.

Mas a minha tristeza é sossego
Porque é natural e justa
E é o que deve estar na alma
Quando já pensa que existe
E as mãos colhem flores sem ela dar por isso.

Como um ruído de chocalhos
Para além da curva da estrada,
Os meus pensamentos são contentes.
Só tenho pena de saber que eles são contentes,
Porque, se o não soubesse,
Em vez de serem contentes e tristes,
Seriam alegres e contentes.

Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.

Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.

E se desejo às vezes
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Para andar espalhado por toda a encosta
A ser muita coisa feliz ao mesmo tempo),
É só porque sinto o que escrevo ao pôr do sol,
Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz
E corre um silêncio pela erva fora.

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
E quer fingir que compreende.

Saúdo todos os que me lerem,
Tirando-lhes o chapéu largo
Quando me vêem à minha porta
Mal a diligência levanta no cimo do outeiro.
Saúdo-os e desejo-lhes sol,

E chuva, quando a chuva é precisa,
 E que as suas casas tenham
 Ao pé duma janela aberta
 Uma cadeira predileta
 Onde se sentem, lendo os meus versos.
 E ao lerem os meus versos pensem
 Que sou qualquer coisa natural —
 Por exemplo, a árvore antiga
 À sombra da qual quando crianças
 Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
 E limpavam o suor da testa quente
 Com a manga do bibe riscado.

Como todos os demais poemas de sua autoria, este segue um esquema métrico livre e sem rimas, organizado em estrofes irregulares. Como poema que encabeça sua primeira obra, supõe-se também que o leitor terá o primeiro contato com o poeta. Para esse primeiro contato ser mais eficiente, o poeta imprimiu, ainda que em uma nova roupagem, o caráter proemial e programático dos poemas que abriam as edições dos antigos. Com efeito, Caeiro apresenta, ao longo das sete estrofes, seu *ethos* e sua poética, escolhendo para isso a forma mais simples: a autoconfissão. Revela, assim, sua disposição e seu temperamento (1.^a – 4.^a estrofes), sua intenção e escritura (5.^a – 7.^a estrofes) e, por fim, dirige-se diretamente aos leitores, saudando-os e indicando que disposição devem ter ao lerem os seus versos (8.^a estrofe).

O caráter confessional do poema faz com que ele prescindia de uma argumentação de tipo apodítica, de fazer uso de silogismo ou entimema. Basta que o poeta se mostre. E isso elimina a necessidade de orações conclusivas. É suficiente para o jogo argumentativo que as asserções e negações se unam retificações (adversativas), explicações, disjunções (alternativas) e conjunções (aditivas), com vista apenas a esclarecer e/ou somar-se à primeira sentença enunciada.

Dizer e desdizer, negar e retratar, abalar o sentido e esclarecê-lo, essa é a forma de argumentar do primeiro poema d'*O Guardador de Rebanhos*. Por seu caráter introdutório, o poema visa obter a atenção e a simpatia do leitor: as provas necessárias consistem no revelar-se do eu-lírico sem esgotar o seu ser – que é toda linguagem –, mas, ao contrário, deixar uma abertura para

construir-se e negar-se em algum aspecto ao longo dos outros poemas que serão Alberto Caeiro em sua própria voz. A estratégia é, então, estreitar o sentido sem jamais os fechar, aparar os signos sem jamais os cercear.

Essa estratégia aparece desde o início do poema. O poema inicia-se com a declaração “Eu nunca guardei rebanhos”, que polemiza com o próprio título da obra. Esse choque inicial, que deve passar despercebido ao leitor desatento pela sua brevidade, é imediatamente retificado pelo símile “Mas é como se os guardasse”. Esse jogo nega a condição concreta de pastor e fixa um novo sentido que permanecerá ao longo de toda a existência poética de Caeiro, o “poeta bucólico, de espécie complicada”. O símile do verso 2 inaugura a linguagem conotativa, alegórica, que se estenderá por todo o poema. É necessário fazer aqui uma observação: o poeta das sensações é adversário do pensamento por analogias, que tem o símile e a metáfora como baluartes. Em vários poemas ele recorre à tautologia para afirmar uma radical identidade das coisas consigo mesmas, o que exclui qualquer possibilidade de analogia. Contudo, está sempre a fazer concessões e, como ele diz no poema XXXI d’*O Guardador de Rebanhos*:

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
À sua estupidez de sentidos...

E no poema de abertura, mais que em todos os outros, cabe-lhe fazer concessões, a fim de conquistar seu leitor, assim o guardador de rebanhos vai desvelando seu modo de ser mediante uma série de figuras alegóricas, entre as quais o símile se mostra a mais proeminente: a sua alma é *como* um pastor, ele é triste *como* um pôr do sol, “pensar incomoda *como* andar na chuva”, ele sorri *como* quem não compreende o que se diz.

Após parafrasear no terceiro verso o anterior (“Minha alma é como um pastor”), o poeta explica, nos três versos seguintes, qual é a atitude que o faz ser guardador de rebanhos. Ele toca na questão do conhecimento: conquanto não diga como conhece, ele diz o que conhece – “o vento e o sol”, ou seja, as partes da natureza. Toca ainda na questão do tempo – representada aqui pela imagem das Estações, imagem esta que se repetirá em vários poemas – e se

refere a sua entrega, um deixar-se levar (“anda pela mão das Estações”). E finaliza dizendo como anda – “a seguir e a olhar”. Enfim, esses versos condensam a temática caeiriana. Todavia, esses versos nos remetem também a outro ponto: eles transmitem uma segurança, uma ausência de medo de quem se entrega ao acaso do tempo, o que remete à descrição feita por Álvaro de Campos do olhar de Caeiro, “os olhos azuis de criança que não tem medo”. A visão é o sentido predominante no poeta das sensações. Como mestre da heteronímia, ele não ensina uma poética, mas uma forma de compreender o mundo, de ver o mundo; ele ensina que “o essencial é saber ver”. Irracionalista convicto, alega que a visão é seu modo de compreender as coisas:

Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.

E mais, a visão se faz tão importante em sua poesia que excede ao fato de ser poeta:

Nem sequer sou poeta: vejo.

O *ethos* do discurso presume um corpo, uma gestualidade, e o olhar é em Caeiro o elemento preponderante em sua corporeidade. Isso se torna mais evidente pelo fato de dois poemas d'O *Guardador de Rebanhos* iniciarem-se dizendo “o meu olhar” (II e XXIII). Olhar é um hábito para o poeta:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...

O guardador de rebanhos fala de sua atitude enquanto pastor, mas deixa em suspenso o que é o seu rebanho. Ele voltará a falar em rebanho no verso 33, todavia referindo-se a si mesmo, como ele se imagina; apenas nos versos 45 e 46, ele mencionará o que são seus rebanhos.

Nos versos 3-6, Caeiro evoca a natureza em seus elementos (o vento e

o sol) e em seu movimento (o tempo: as Estações). Nos versos que os seguem (7-8), ele se refere à natureza como uma totalidade, porém privada da figura humana (“sem gente”). A “Natureza sem gente” não é, sem dúvida, uma natureza selvagem; “sem gente” evoca a solidão – a que o guardador de rebanhos se referirá no verso 30 como sua razão de ser poeta –, entretanto também se pode referir à ausência da maneira humana de compreender a natureza. Esta última interpretação implica uma contradição entre o que é dito e a forma de dizer neste dístico: a personificação, usada para representar a paz (“vem sentar-se ao meu lado”), humaniza essa “Natureza sem gente”.

A “paz da Natureza sem gente” explicita pela primeira vez a paixão predominante no discurso de Caeiro: a calma. Não que ela não estivesse presente ainda no poema, posto que o próprio cenário idílico evocado ao longo do poema traz em si a calma. Mas a calma se explicita no texto pelos termos pertencentes ao mesmo campo semântico: “paz” e “sossego”. Ao afirmar uma paz proveniente da natureza, o poeta apenas torna explícito o que então percorria implicitamente o poema.

Contudo, a calma não aparece isolada na obra; outra paixão vem justapor-se a ela e alimentá-la em seu sentido: a tristeza. Esta aparece primeiramente nos versos 9-13, associada por um símile à imagem do pôr-do-sol. Três elementos compõem este símile: o sol, a noite e a sensação. A sensação aparece por meio de dois verbos “esfriar” e “sentir-se”. O sol em seu ocaso presencia a chegada da noite. Porém, não é ele o sujeito que contempla, pois o verbo “sentir-se” está na voz passiva sintética, com agente da passiva oculto, que pode ser inferido como o “nós” implícito em “a nossa imaginação”. O símile do verso 13, relacionado com “a noite entrada”, remete a uma ideia de invasão, mas ao mesmo tempo da ausência de intenção nessa mesma invasão. A borboleta que entra pela janela pode ser tomada por quem a vê como invasora, mas na perspectiva da mesma borboleta isso perde totalmente o significado.

Calma, tristeza e pensamento são três figuras que aparecem associadas no poema. A tristeza associa-se a calma por sua naturalidade e necessidade. Já a relação com o pensamento é explicada pelo símile “Como um ruído de

chocalhos/ Para além da curva da estrada”. O símile evoca a percepção dos chocalhos pelo sentido da audição, decalcado pelo signo “ruído”, contudo é ocultada ao sentido que é mais focalizado por Caeiro, a visão. Porém, a função do chocalho é fazer ruídos. Os chocalhos, distantes, ocultos da visão, “para além da curva da estrada”, nada mais são que aquilo que devem ser, em sua causa final, algo que faz ruídos. Além disso, o chocalho, enquanto instrumento musical ou brinquedo para crianças é um objeto lúdico, e, no caso das crianças, serve unicamente para entreter. Claro está que podemos entender o ser contente dos pensamentos do poeta. É de seus pensamentos serem contentes e sua tristeza ser natural que vem a sua calma, pois, se não há indisposição, não há também motivo para inquietude e reflexões. Tudo está bem como está e refletir sobre isso seria “levar água às fontes”. Álvaro de Campos conta-nos a respeito desse contentamento em suas *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*:

O meu mestre Caeiro, como não dizia senão o que era, pode ser definido por qualquer frase sua, escrita ou falada, sobretudo depois do período que começa do meio em diante de *O Guardador de Rebanhos*. Mas, entre tantas frases que escreveu e se imprimem, entre tantas que me disse e relato ou não relato, a que o contém com maior simplicidade é aquela que uma vez me disse em Lisboa. Falava-se de não sei quê que tinha que ver com as relações de cada qual consigo mesmo. E eu perguntei de repente ao meu mestre Caeiro, “está contente consigo?” E ele respondeu: “Não: estou contente”. Era como a voz da Terra, que é tudo e ninguém.” (*Obras em Prosa*, p. 110)

Como podemos ver, estar contente aparece como um atributo inerente ao mestre Caeiro, sem se ligar a nenhum objeto, nem mesmo à conformação a sua própria identidade. Assim também podemos entender os seus pensamentos: tais como o ruído do chocalho, são contentes por transmitirem contentamento.

O contentamento de Caeiro não está, porém, livre de contradição. Saber que seus pensamentos são contentes faz deles também tristes. E o ato de

pensar é incômodo. Incomodar é contrário a estar contente, logo o contentamento caeiriano surge como um impossível (*adynaton*). Ele só é contente porque seu contentamento independe de qualquer relação, porque basta se mostrar contente, porque seu contentamento é um efeito retórico, pois busca transferi-lo ao leitor porque esse é seu temperamento. Ele precisa explicá-lo. Apesar das muitas contradições, Pessoa esforça-se nas justificações de Caeiro.

Igualmente impossível é a condição de sua escrita. A um poeta cuja existência se dá toda como discurso, a sua única “maneira de estar sozinho” é comunicar. Ser poeta é, para Caeiro, a maneira de existir. A calma e o contentamento são elementos constituintes da existência desse poeta sem “ambições nem desejos”, ainda que como máscara de um iconoclasta. Eis aí outro *adynaton*: o iconoclasta que existe como ícone. É por meio de analogias que o poeta que combate o pensamento analógico constrói sua argumentação; é apenas por imagens que se pode construir o idílio desse poeta “bucólico”.

O poeta sem “ambições nem desejos” por vezes deseja, e deseja ser algo diferente de si próprio: deseja ser cordeirinho ou o rebanho todo (vv. 31-36). “Ser muita coisa feliz ao mesmo tempo” remete-nos novamente aos pensamentos contentes: nos versos 45 e 46 o poeta fará corresponder seu rebanho a suas ideias: nada mais ele quer ser que seus próprios pensamentos. Para justificar por que deseja, o poeta recorre a uma série de imagens bucólicas, cenário em que sente o que escreve.

Se Caeiro deseja às vezes ser cordeiro, ele se sente pastor. Escrever e guardar rebanhos se confundem em sua poesia. Para que a imagem seja mais eficaz, permite projetar-se para fora de si (“E vejo um recorte de mim/ No cimo dum outeiro”, vv. 43-44). No entanto, não se deixa levar ingenuamente pelo retrato que pinta. Conclui, ironicamente:

E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
E quer fingir que compreende.

O conjunto das imagens evocadas no poema não são outra coisa que esse fingimento. A imaginação é o modo que Caeiro encontra para dizer aquilo

que não faz parte de seu campo de compreensão, aquilo que ele não pode abarcar com os olhos, mas apenas com o pensamento. Ele tem sempre consciência de que sua “maneira de estar sozinho” é também estar em companhia do leitor, é ser lido. Assim, ele tem que se entregar a essa falsa tentativa de compreensão, sacrificar-se à estupidez de sentidos de seu leitor.

É em vista do leitor que a última estrofe é organizada. O poeta quer mostrar-se benevolente, simpático aos que o lerem, daí a prontidão em saudá-los, “mal a diligência levanta no cimo do outeiro” (vv. 49-52). Ir-lhe à porta nada mais é que lê-lo. Os votos que Caeiro faz, desejando-lhes sol e chuva, nada mais é do que um convite à imersão em seu mundo, à quietude, ao contentamento; é um convite à disposição necessária para ler seus versos: daí a imagem da cadeira predileta ao pé da janela. Para aderir ao mundo caeiriano, os leitores devem vê-lo como natural, simples, espontâneo, contente. A última alegoria do poema, a da árvore antiga, apresenta a sua poesia como lugar de refúgio, de descanso, de quietude. A sombra da árvore é um *tópos* bucólico, é o lugar onde os pastores se refugiam do calor do sol. Contudo, exige dos leitores uma simplicidade maior que a do pastor, uma simplicidade de criança. Para que os ensinamentos do mestre Caeiro sejam eficazes, seus leitores devem estar convencidos de sua calma.

O ser Caeiro, toda a sua existência, está em ser poeta. Como ele diz, não é sua ambição, mas sua “maneira de estar sozinho”. Contudo, esse poeta sem “ambições nem desejos” é regido pelo dever, pela missão de ser “o Descobridor da Natureza”. Isso é o que ele evidencia no poema XLVI d'O *Guardador de Rebanhos*, um de seus vários poemas cujo tema é o escrever poesia:

Deste modo ou daquele modo.
Conforme calha ou não calha,
Podendo às vezes dizer o que penso,
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,
Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma cousa feita de gestos,
Como se escrever fosse uma cousa que me acontecesse
Como dar-me o sol de fora.

Procuro dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuro encostar as palavras à ideia
E não precisar dum corredor
Do pensamento para as palavras.

Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.
E assim escrevo, ora bem ora mal,
Ora acertando com o que quero dizer ora errando,
Caindo aqui, levantando-me acolá,
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

Ainda assim, sou alguém.
Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.

Isto sinto e isto escrevo
Perfeitamente sabedor e sem que não veja
Que são cinco horas do amanhecer
E que o sol, que ainda não mostrou a cabeça
Por cima do muro do horizonte,
Ainda assim já se lhe veem as pontas dos dedos
Agarrando o cimo do muro
Do horizonte cheio de montes baixos.

A escrita pretensamente automática, “sem querer”, em que o poeta *procura* dizer o que sente, sem a mediação do pensamento, é o tema que abre o poema. A elocução é marcada pela desordem, ou, pelo menos, por um desarranjo da ordem em que o guardador de rebanhos costuma iniciar seus poemas. Ao invés da habitual forma assertiva, em que o poeta propõe o tema a ser discorrido (ao menos no início do poema), ou de inserir uma situação a

partir da qual vai desenvolver algum tema, o poema começa com uma série de disjunções para, apenas no quinto verso, enunciar o tema. A série de disjunções, dispostas num crescente da intensidade de sentido e da extensão e complexidade da elocução, conferem à expressão um ar de inconstância, que no plano do conteúdo se soma à ideia de competência limitada que faz variar o seu fazer poético. De uma simples possibilidade formal (v. 1), a disjunção passa ao decoro (“conforme calha ou não calha”, v. 2), para terminar na adequação entre o pensar e dizer, na capacidade de exprimir o que pensa.

A conjugação perifrástica do verbo *escrever* (“vou escrevendo”) imprime um caráter de processo, de continuidade da atividade da escrita, que, aliada à expressão “sem querer” e aos dois símiles que seguem, evoca a ideia de escrita automática. A expressão “sem querer” é ambígua, pois ao mesmo tempo em que significa “por hábito”, “por automação”, “de forma não premeditada”, “sem apuro técnico”, pode significar também “contra a vontade”, “por dever”, “por obrigação”, e reporta novamente ao fato de Caeiro não ter “ambições nem desejos”. “Sem querer” abre a uma dimensão deôntica (de dever ser) da poesia do Mestre Caeiro.

Os versos 6-8 reforçam o segundo bloco de significação. A sua construção estilística é bastante arrojada, com uma anáfora mais longa entre os versos 6 e 7, intercalada no primeiro pelo advérbio de negação, e ainda uma anáfora mais breve com o verso 8, apenas pela repetição da conjunção “como”. Da mesma forma que a anáfora cria um paralelismo entre os dois primeiros versos e uma relação mais tênue com o último, os símiles estabelecem uma relação parecida. Enquanto o terceiro está subordinado ao anterior, os dois primeiros se ligam à oração principal e formam um par de contrários: o primeiro diz o que escrever não é, e o segundo o que é. Na verdade, é necessário considerar a conjunção integrante “se” com verbo no subjuntivo, que remete a comparação a um plano hipotético (“como se fosse”; “como se não fosse”), o que afasta o ato da escrita de sua própria realidade, de ação movida pelo sujeito (“uma cousa feita de gestos”), para aproximá-lo de um plano irreal, metafórico, que confere ao ato da escrita independência do sujeito, como se lhe fosse exterior (“uma cousa que me acontecesse”). O símile do verso 8, que

se ajunta ao do sétimo, vem reforçar-lhe este sentido (“Como dar-me o sol de fora”).

O sentido pleno de “sem querer” é, entretanto, enfraquecido pelos versos seguintes (9-14). O que ele diz involuntário torna-se busca, esforço, escolha, exercício: a naturalidade que Caeiro reivindica para a sua vida e seus versos – o que poderíamos entender como equivalentes – não aparece mais como algo espontâneo, mas como cultivo de um hábito. A recorrência anafórica da forma verbal “procuro” (vv. 9, 11, 17 e 18), as passagens “querendo sentir a Natureza” (v. 23) e “Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso” (v. 28), evidenciam esse sentido de busca, de escolha. Na intermitência de seus versos, Caeiro mostra que seu *ethos* não é algo congênito, mas cultivado; ele se faz tal qual se nos apresenta.

Mas como é possível o poeta *escrever* seus versos “*sem querer*” e ao mesmo tempo *procurar* dizer o que sente? A involuntariedade da escrita afirmada no verso 5, e o esforço de realização implícito no verbo *procurar* não são contraditórios? Apesar de a contradição ser frequente em Caeiro, esta parece resolver-se pelo fato de o esforço do poeta ser, na verdade, um esforço de adequação a um dever, como pode ser visto no verso 14, em que ele confessa uma limitação sua: “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.” A sua escolha é, portanto, a aceitação de algo que lhe é imposto ou que, ao menos, ele se impõe.

O que Caeiro procura é a instantaneidade de sua expressão: dizer o que sente sem pensar nisso, ou “encostar as palavras à ideia” sem mediação. O pensamento é algo ambíguo na poesia de Alberto Caeiro, pois ao mesmo tempo em que eles são “coisa feliz”, “pensar incomoda como andar à chuva” (I, v. 26), “pensar é estar doente dos olhos” (II, v. 17). Há uma dissociação entre seus pensamentos e o ato de pensar: seus “pensamentos são todos sensações” (IX, v.3), são pensados “com os olhos e os ouvidos” (IX, v. 4); porém, pesa-lhe pensar de forma imaginativa ou reflexiva. O seu pensamento pesa porque está vestido de cultura, “o fato que os homens o fizeram usar”. Para seguir seu caminho, para melhor atravessar o rio a nado, ele procura despir-se de toda cultura adquirida, “desencaixotar” as suas “emoções

verdadeiras” e “desembrulhar” seu verdadeiro eu, “um animal humano que a Natureza produziu”. A naturalidade desse poeta bucólico complicado é muito mais radical que aquela preconizada pelos poetas árcades: estes representavam seus pastores vestidos de ilustração, aquele procura despir-se de toda a cultura para chegar àquilo que os árcades rejeitavam, a animalidade (cf. Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, verbete “Arcadismo”).

É nesse sentido que Caeiro critica os pastores de Virgílio, de quem depende a tradição bucólica ocidental. No poema XII d'O *Guardador de Rebanhos*, os pastores de Virgílio são apresentados como músicos e poetas que “cantavam de amor literariamente”. Caeiro lamenta que os pastores sejam na verdade Virgílio. Ele lamenta, sem dúvida, a não despersionalização dos pastores de Virgílio, mas lamenta também a sua artificialidade, que lhes impede de serem eles mesmos, conforme deviam ser (cf. Garcez, 1985, p. 178). Nesse poema está presente também o *topos* do *adynaton*: depois de falar de forma sucinta sobre a poesia bucólica de Virgílio, diz nunca ter lido Virgílio e ironicamente se pergunta por que haveria de lê-lo.

A erudição de Caeiro é bastante elevada para quem não teve “educação quase alguma” (Pessoa, 2005, p. 97). Como observa Garcez, o seu antiintelectualismo é enganador, pois a forma como ele se coloca contra a erudição exige dele um fundo erudito. É de sua educação, dessa erudição velada que o poeta diz procurar despir-se no poema XLVI. E para chegar a sua animalidade ele deve despir-se de seu próprio nome. A escolha de Caeiro, de “sentir a Natureza” (v. 23), o faz despir-se de sua própria humanidade para definir-se apenas pela sensação (“nem sequer como um homem/ Mas como quem sente a Natureza, e mais nada”, vv. 23-24). Mas essa atitude radical, longe de esvair-lhe toda identidade, lhe dá uma nova definição: agora ele é o “Descobridor da Natureza” e o “Argonauta das sensações verdadeiras” (vv. 30-31). O poeta identifica-se com esse ofício, de que ele faz uma missão:

Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.

A novidade que Caeiro quer trazer é sua forma de conhecer o mundo e

compreendê-lo, nas suas singularidades onde cada coisa é o que é. Contudo, o poeta vacila em seu poema e o encerra com uma descrição alegórica do alvorecer. As sensações verdadeiras, o novo Universo, tudo isso se apaga sob o fato da metáfora.

Sua paixão continua a mesma. Note-se que ele se mantém imperturbado apesar das adversidades (“Assim escrevo, ora bem ora mal,/ Ora acertando com o que quero dizer ora errando,/ Caindo aqui, levantando-me acolá”), apesar de seus desejos ainda por serem alcançados. Sentindo e escrevendo, sem perceber a manhã que chega.

O ofício de Caeiro, ser o “Argonauta das sensações verdadeiras”, leva-o à polêmica com tudo aquilo que sai de seu esquema mental. O jogo persuasivo sempre conduz à polêmica; afinal, não se persuade ninguém de algo do qual a pessoa já está convencida. A persuasão pressupõe que o destinatário tenha uma opinião diversa, ou ao menos se situe no campo da dúvida. Como já dizia Aristóteles, “a retórica é uma antístrofe da dialética” (*Ret.* 1.1.1354a1), uma contraparte, correlativa, que se identifica e se opõe a dialética. Ambas partem da opinião para demonstrar e convencer, porém enquanto a dialética lida com questões infinitas, gerais, a retórica tem como objeto a questão finita, particular. A problemática de Caeiro é geral, é a questão do ser e de seu conhecimento, e por isso ele é dialético. Mas Alberto Caeiro também é retórico, pois parte do particular, de sua vida, para discutir essas questões gerais, e coloca-se como exemplo de como se deve viver, de como se deve compreender o mundo. Sendo retórica, a poesia de Caeiro deve combater as opiniões contrárias: a metafísica, o misticismo, a analogia, o cristianismo. E deve combater sem perder a calma, ponto pelo qual cativou seus leitores e vive a vida. E por mais que combata, por mais que almeje destruir, a poesia não deve jamais se demonstrar tomada pela ira, a paixão oposta da calma. Como exemplo de polêmica tomamos o poema XXVIII d’*O Guardador de Rebanhos*, em que ele se confronta com os poetas místicos:

Li hoje quase duas páginas
Do livro dum poeta místico,
E ri como quem tem chorado muito.

Os poetas místicos são filósofos doentes,
E os filósofos são homens doidos.

Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem
E dizem que as pedras têm alma
E que os rios têm êxtases ao luar.
Mas flores, se sentissem, não eram flores,
Eram gente;
E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras;
E se os rios tivessem êxtases ao luar,
Os rios seriam homens doentes.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.
Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores.

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza.

A divisão das estrofes acompanha a linha de argumentação de Caeiro: na primeira, dá uma situação pela qual apresenta a questão a ser discutida; em seguida, faz uma invectiva contra os poetas místicos e os filósofos; na terceira estrofe, apresenta o que os poetas místicos dizem, para na quarta refutar essa opinião; na quinta estrofe, retoma a argumentação iniciada na quarta, colocando a natureza em seu devido lugar; e na sexta, para concluir, coloca-se como exemplo de como compreender a natureza.

Caeiro abre o poema com uma situação irônica. O ato de ler evoca um ambiente de erudição, porém a brevidade da leitura (“quase duas páginas”), demonstra desdém, senão pela erudição em si, ao menos pela matéria do livro. E conclui mostrando seu desgosto à maneira de Demócrito: ri como quem tem chorado muito. O desgosto leva-o à invectiva dos poetas místicos como duplamente doentes: enquanto poetas místicos “são filósofos doentes” e como

o geral dos filósofos “são homens doidos”.

A doença e a loucura dos poetas místicos está no modo como eles concebem a natureza, humanizando-a ou a divinizando. Em cada um dos três versos da terceira estrofe é elencado um objeto da natureza, um ser vivo e dois inanimados, a flor, a pedra e o rio, aos quais são atribuídos respectivamente sensação, alma e êxtases ao luar. A refutação, feita por meio de entimemas, é construída numa ordem paralela à da exposição, repetindo boa parte do enunciado de cada verso. Os argumentos baseiam-se na não identificação da coisa com seu atributo: se elas tivessem a qualidade que lhes é atribuída, seriam outras coisas que não elas mesmas. No entanto, os “êxtases ao luar” ganham uma conotação mais absurda que os outros dois atributos: se os tivessem, os rios seriam “homens doentes”, o que reporta o êxtase às figuras do filósofo e do poeta místico.

A quinta estrofe tem um arranjo mais trabalhado, e seus sete versos podem ser divididos em dois grupos, o primeiro formado por dois dísticos e o segundo pelos três versos restantes. A base da estruturação do primeiro grupo é o elenco das três coisas no primeiro verso de cada dístico: no primeiro dístico com polissíndeto e no segundo com assíndeto. Ao redor do elenco são colocados a construção *falar de* + *atributo* e a causa desse “falar”. Os dísticos são organizados de forma quiásmica: no primeiro dístico aparece a ordem *causa* (*eficiente*: é preciso não saber...para) + *elenco* (polissíndeto) + *falar de* (“sentimentos”) e no segundo, *falar de* (“alma”) + *elenco* (assíndeto) + *causa* (*material*: “falar de si próprio e de seus falsos pensamentos”). O trio de versos que se segue é marcado pela definição tautológica de cada coisa. O grupo se inicia com a expressão “Graças a Deus” – cuja espontaneidade ou ironia devem ser ambas objeto de desconfiança, pois desorienta um leitor mais perspicaz –, e segue-se com o conjunto de definições quase monótona, não fosse a variação do advérbio restritivo (só, não, senão, apenas). A forma trabalhada, lúdica, dessa estrofe suaviza o tom polêmico do poema e serve de transição para a última estrofe, em que o poeta fala de si.

Alberto Caeiro finaliza o poema mostrando o seu modo de ser poeta; faz uma exposição de forma lúdica, despreocupada, de seu estilo (“escrevo a

prosa dos meus versos”) e de sua matéria (a Natureza). A Natureza é para ele apenas exterior, assim ele deve compreendê-la, e brinca de argumentar sobre isso em um circunlóquio que perdura os quatro últimos versos.

A polêmica é elaborada em um tom lúdico, de modo a dissolver-se. Qual os epicuristas, Caeiro não está preocupado com longas argumentações: basta mostrar como as coisas são; não é necessário discorrer mais que isso. Se necessário, deve-se até fazer concessões: todo o posicionamento adversário tenderá a dissolver-se em sua negação. É assim que Caeiro argumenta, no poema XXX :

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o
Sou místico, mas só com o corpo.
A minha alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.
É viver e não pensar nisso.

Não sei o que é a Natureza: canto-a.
Vivo no cimo dum outeiro
Numa casa caiada e sozinha,
E essa é a minha definição.

A concessão ao misticismo não é gratuita: o guardador tem também suas exigências. Toda a estruturação do poema é feita como negação, ainda que oculta pela afirmação de seu contrário. Ao exigir ser místico só com o corpo, Caeiro nega a possibilidade de um misticismo para si. Se não nega a existência da alma, nega a complexidade interior e o pensamento, bem como nega a busca do conhecimento. Basta-lhe viver e não pensar nisso, ou seja, viver despreocupadamente, com calma. Em contraposição a um significado oculto, ao mistério, à atitude do místico, Caeiro abraça o não saber radical. Mesmo a Natureza, que em outros poemas ele afirma conhecer, aqui ele não sabe o que é: como um aedo tomado pelo entusiasmo, apenas a canta. E, para concluir seu jogo de negação, faz uma definição de si por algo que lhe é totalmente exterior, define-se descrevendo sua morada. A calma assume aqui outra configuração: não é mais paz, mas ataraxia – é, agora, não se importar.

Mas nem sempre o guardador de rebanhos se mantém firme em sua

posição; nem sempre os questionamentos feitos surgem apenas para serem dissolvidos. Do mesmo modo que ele hesita em sua escrita, hesita também em suas convicções e deixa-se abalar, entrega-se a reflexões. Isso é o que podemos ver n' *O Guardador de Rebanhos* IV:

Esta tarde a trovoada caiu
Pelas encostas do céu abaixo
Como um pedregulho enorme...
Como alguém que duma janela alta
Sacode uma toalha de mesa,
E as migalhas, por caírem todas juntas,
Fazem algum barulho ao cair,
A chuva chovia do céu
E enegreceu os caminhos...

Quando os relâmpagos sacudiam o ar
E abanavam o espaço
Como uma grande cabeça que diz que não,
Não sei porquê — eu não tinha medo —
pus-me a rezar a Santa Bárbara
Como se eu fosse a velha tia de alguém...

Ah! é que rezando a Santa Bárbara
Eu sentia-me ainda mais simples
Do que julgo que sou...
Sentia-me familiar e caseiro
E tendo passado a vida
Tranquilamente, como o muro do quintal;
Tendo ideias e sentimentos por os ter
Como uma flor tem perfume e cor...

Sentia-me alguém que possa acreditar em Santa Bárbara...
Ah, poder crer em Santa Bárbara!

(Quem crê que há Santa Bárbara,
Julgará que ela é gente e visível
Ou que julgará dela?)

(Que artifício! Que sabem
As flores, as árvores, os rebanhos,
De Santa Bárbara?... Um ramo de árvore,
Se pensasse, nunca podia
Construir santos nem anjos...
Poderia julgar que o sol
É Deus, e que a trovoada
É uma quantidade de gente

Zangada por cima de nós...
 Ah, como os mais simples dos homens
 São doentes e confusos e estúpidos
 Ao pé da clara simplicidade
 E saúde em existir
 Das árvores e das plantas!)

E eu, pensando em tudo isto,
 Fiquei outra vez menos feliz...
 Fiquei sombrio e adoecido e soturno
 Como um dia em que todo o dia a trovoadas ameaça
 E nem sequer de noite chega.

Neste poema, o Mestre Caeiro ensina, por meio de um exemplo, a partir de uma situação particular; mostra um abalo em sua imperturbabilidade por causa de um artifício usado para sentir-se mais simples. Os eventos descritos, a trovoadas e a chuva, são atenuados pela comparação com gestos simples e cotidianos, como sacudir uma toalha (vv. 4-7) ou abanar a cabeça (v. 12), não havendo porque a temer. No entanto, o poeta fica sem saber por que invoca Santa Bárbara (vv. 13-14), e logo percebe que o faz, para seu próprio espanto, a fim de sentir-se ainda mais simples (v. 17). Assumir tal crença parece uma boa solução para a sua proposta de vida, e o poeta se rejubila disso (“Ah, poder crer em Santa Bárbara!”, v. 25). Acontece que pensar na santa é uma espécie de intelectualização. Assim, ainda que de modo singelo, ele se insere na cultura de seu povo e perde sua naturalidade de olhar as coisas. Ele assume “o fato que os homens o fizeram usar”. É tentando imaginar a santa que ele percebe o seu desvio (“Quem crê que há Santa Bárbara,/ Julgará que ela é gente e visível/Ou que julgará dela?”, vv. 26-28). Depara consigo mesmo a refletir, a valorar sobre o artifício da crença. Cometendo as reflexões que ele costuma dizer não cometer, acaba afastando-se de sua quietude, e passa a padecer de uma paixão causada pelo pensamento. A trovoadas, que não lhe infunde medo, não é o centro do problema, ela sequer é problema; é a reflexão, a preocupação em ser simples que o levou à santa e gerou tantas considerações é que lhe causara incômodo.

E eu, pensando em tudo isto,
 Fiquei outra vez menos feliz...

Fiquei sombrio e adoecido e soturno
 Como um dia em que todo o dia a trovoadas ameaça
 E nem sequer de noite chega.

Se a trovoadas chegasse, ela não seria um problema. A dificuldade está na expectativa dela, que gera uma série de pensamentos que são sempre maiores do que a realidade. Assim nos persuade, uma vez mais, que é melhor não pensar.

A obra de Caeiro sofre uma guinada após *O Guardador de Rebanhos*. *O Pastor Amoroso* revela um outro Alberto Caeiro, transformado pelo amor que o toma e modifica assim seu *ethos*, acrescentando-lhe uma nova paixão, além da calma. Para marcar essa mudança ele produz um livro sob esse título, e o primeiro poema serve para nos dar notícia dessa transformação:

Quando eu não te tinha
 Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...
 Agora amo a Natureza
 Como um monge calmo à Virgem Maria,
 Religiosamente, a meu modo, como dantes,
 Mas de outra maneira mais comovida e próxima...
 Vejo melhor os rios quando vou contigo
 Pelos campos até à beira dos rios;
 Sentado a teu lado reparando nas nuvens
 Reparo nelas melhor –
 Tu não me tiraste a Natureza...
 Tu mudaste a Natureza...
 Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim,
 Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,
 Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,
 Por tu me escolheres para te ter e te amar,
 Os meus olhos fitaram-na mais demoradamente
 Sobre todas as cousas.
 Não me arrependo do que fui outrora
 Porque ainda o sou.

O Pastor Amoroso é um outro tipo de poeta bucólico, mais próximo dos pastores de Virgílio mencionados no poema XII d' *O Guardador de Rebanhos*, pois então ele canta o amor, porém com uma diferença essencial: Alberto Caeiro mantém a mesma naturalidade de antes, contra a artificialidade dos amantes bucólicos. O tom da poesia manifesta mais alegria, mais frescor,

enfim, é mais gracioso. A sua poesia torna-se menos doutrinária, perde seu caráter combativo e iconoclasta, e dedica-se apenas a cantar o seu amor. Há uma mudança de *ethos* justamente porque muda o posicionamento diante das coisas. Muda a relação do poeta com a Natureza, não em sua substância, mas em sua qualidade.

O poema inicia-se evidenciando essa mudança. Opõe-se o tempo anterior (“Quando eu não te tinha”) ao tempo presente. A relação, expressa pelo verbo *amar*, é comparada a um monge calmo, que antes amava a Cristo e agora a Virgem Maria. A repetição do símile reforça ainda mais essa transformação. Vale lembrar que a Virgem Maria aparece como propulsora do amor cortês e incidentalmente também aparece na poesia árcade. Além disso, não é escusado dizer que Maria tem no catolicismo o papel de mediadora dos fiéis com Cristo. Daí Caeiro utilizar essa figura materna e intercessora para simbolizar maior comoção e proximidade com a Natureza. Percebe-se nessa comparação também uma mudança na relação com a simbologia cristã. Se n’ *O Guardador de Rebanhos* a religião cristã era motivo de deboche (poema VIII), aqui ela aparece como um valor positivo, manifestado na relação de amor.

A maior proximidade é representada pela presença do advérbio de comparação “melhor” ligado a verbos de percepção, tão cara ao mestre da heteronímia (“vejo melhor...”, “reparo nelas melhor”). Na verdade, é a presença de sua amada que apura sua percepção. Portanto, é o surgimento desse novo *pathos* que intensifica suas sensações. As anáforas marcam o deslumbre que o poeta tem pela amada, destinatária do poema (vv. 14-16).

Nos dois últimos versos, Caeiro não abdica de seu passado. Apesar da interceptação de um novo *pathos*, ele ainda se vê o mesmo. Porém, continuando a leitura dos poemas do opúsculo, vemos que há uma reviravolta da fortuna, propiciadora de uma gradativa mudança de seu *ethos*, que a partir da ausência da amada vai se manifestando num tom elegíaco²⁶ até a desilusão completa. Note-se o lamento que há nos seguintes versos:

26 A elegia é um gênero poético surgido na Grécia, em princípio definido pelo seu metro (dístico elegíaco: formado por um hexâmetro datílico e um pentâmetro) e que em Roma, vinculou-se a uma temática erótica melancólica, imitada de Mimnermo (poeta grego que viveu em Cólofon na segunda metade do séc. VII a.c).

O pastor amoroso perdeu o cajado

[...]

Ninguém o tinha amado afinal

Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:

Os grandes vales cheios dos mesmos verdes de sempre

As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento

A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem, estão presentes.

(E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos pulmões)

E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito.

A simples ausência da amada no terceiro poema apontava para um tom lamentoso. No entanto, a desilusão tomou a cena, e o guardador de rebanhos, que até então não se perturbara, assume um tom patético recorrente nas elegias amorosas. A imagem da perda do cajado, os lamentos porque “ninguém o tinha amado afinal” (v. 6) e “da verdade falsa, viu tudo” (v. 7), chamar as montanhas de “mais reais que qualquer sentimento” (v. 9), a afirmação de que “o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito” (v. 12), tudo isso contribui para o sentido de sofrimento amoroso.

Coincidência ou não, Horácio, no seu livro de *Epodos*, muda a matéria e o metro a partir do Epodo 11, onde admite fazê-lo por uma crise amorosa que o assola. Nos primeiros Epodos, em versos jâmbicos, Horácio dedica-se à invectiva, mas, com a crise, insere o pé dáctilo e aproxima-se mais da elegia e da ode.

Como vimos, Alberto Caeiro tem um *ethos* único, apesar de beber de muitas fontes; ele não se reduz a nenhum pensador ou poeta aos quais a crítica costuma associá-lo, como Epicuro, Lucrécio, Virgílio, Whitman. Ele é representado como um homem simples, vivendo em um ambiente simples, refugiado das agitações da civilização, destilando uma poesia (fazer poesia é sua naturalidade), que busca o olhar puro e objetivo das coisas, compreende a necessidade que há em toda imanência, e está contente com tudo que não

provenha da cultura. Algo pueril contribui para a sua existência. Não esqueçamos que o seu Mestre é a Criança Eterna que mora na sua aldeia e dorme dentro dele quando ambos vão dormir. A figura da criança está colada a ele, é como o seu duplo. Fazem as mesmas coisas quando estão acordados, e vão se deitar ao mesmo tempo. Tudo isso nos aparece em versos persuasivos, a fim de infundir-nos uma calma, mesmo que retórica ou não. Se sua poesia por vezes é polêmica, é porque ela se defronta com outras formas de viver, ou melhor, com certas formas de pensar. No conflito de opiniões não há como escapar da disputa. O poeta que é criado como alguém cuja existência se pretende apartada de qualquer reflexão, tem-na simplesmente por tê-la, por ser parte de sua condição humana, assim como uma flor tem perfume e cor. Porém, essa mesma existência, por ser uma voz poética, só é possível enquanto ideias e elocução. Com a sua elocução reduzida à prosa de seus versos, Caeiro é principalmente suas ideias, e, portanto, para que ele se realize, seja verossímil, é mister que nos convença. A reflexão, legada ao acaso pelo poeta, torna-se fundamental para sua própria existência. Mas não há como escapar às suas flagrantes contradições, pois Caeiro diz que não deseja pensar, pensando. Não haveria outro modo de persuadir sem um *logos*, sem as ideias, daí não poder prescindir delas como diz que o faz. Porque, para destilar sua quase filosofia, Caeiro precisa das ideias. Esse aspecto ingênuo na verdade é traiçoeiro. Caeiro parece ter um discurso lógico, mas é ilógico. Diz não filosofar, mas filosofa, porque pode, porque recusa o pensamento, recusa o fruto da razão. Suas incoerências corroboram seu discurso, porque, se não se pensa, então não é preciso raciocinar, é preciso sentir, e os sentimentos são livres, portanto podem se contradizer, vêm e vão, são momentos, são partes. Assim como uma flor é uma flor e nada a repete, faz sentido que os pensamentos sejam naturais e não trancados na camisa de força de um modo de pensar. Ter o pasmo do recém-nascido é estar aberto. Seu *ethos* de poeta permite um não comprometimento com a verdade. Ademais, como já dissemos, Pessoa esforçou no registro dos versos do mestre uma explicação para as contradições que a tantos leitores incomodam. Nos poemas XXVI, XXVII, XXXI, XXIX, d'O guardador de rebanhos lemos esses versos:

Pergunto a mim próprio devagar
 Por que sequer atribuo eu
 Beleza às cousas.

[...]

Sim, mesmo a mim, que vivo só de viver,
 Invisíveis, vêm ter comigo as mentiras dos homens
 Perante as cousas,
 Perante as cousas que simplesmente existem.
 Que difícil ser próprio e não ver senão o visível!

Caeiro confessa a dificuldade em se manter firme em sua objetividade, quando invadido pelos que trazem “a alma vestida”. Não quer ser corrompido, mas sua corrupção tem um fim, ao qual aceita e justifica nos próximos poemas:

Só a Natureza é divina, e ela não é divina...
 Se falo dela como de um ente
 É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
 Que dá personalidade às cousas,
 E impõe nome às cousas.
 Mas as cousas não têm nome nem personalidade [...]

Continua a mesma ideia no XXXI, dando justiça a seu uso da linguagem, a fim de interpretar a Natureza, só porque a usa para uma causa maior:

Se às vezes digo que as flores sorriem
 E se eu disser que os rios cantam,
 Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
 E cantos no correr dos rios...
 É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
 A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.
 Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
 À sua estupidez de sentidos...
 Não concordo comigo mas absolvo-me,
 Porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,
 Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
 Por ela não ser linguagem nenhuma.

Por fim, quanto a própria contradição, ele assim se explica:

Nem sempre sou igual ao que digo e escrevo.
 Mudo, mas não mudo muito.
 A cor das flores não é a mesma ao sol
 De que quando uma nuvem passa

Ou quando entra a noite
E as flores são cor da sombra.
Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.
Por isso quando pareço não concordar comigo,
Reparem bem em mim:
Se estava virado para a direita,
Voltei-me agora para a esquerda,
Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés -
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...

Sua poesia pretende nos convencer de que nossos pensamentos, que para ele são quase como sinônimo de inquietação, é que estão em desarmonia, que nos tiram a calma de tudo, porque há uma ordem natural e incontornável. Mas isso não é ruim. Não estar entre subjetividade, a sua ou a de quem mais aparecer, é apaziguador. O elemento humano, com seu aparato intelectual, é que nos perturba diante das coisas que simplesmente existem. Não há mistério, não há essências; o mundo é como um dado que se verifica a cada instante e que não pode ser discutido. Daí não haver caso para o medo, a indignação ou a inquietação, ou qualquer outra paixão, salvo algumas vezes em que a tristeza o invade, mas o invade naturalmente.

5.2. Ricardo Reis

Ricardo Reis é poeta neoclássico, com tendência epicurista, às vezes estoica (ao menos, ambos, Reis e Pessoa dizem); é discípulo de Horácio, como o denunciam seu vocabulário, sua temática e sua preferência pelas odes ligeiras. Na *Arte Poética*, o poeta venusiano ensina que “a Musa deu à lira cantar as divindades e os filhos de deuses e o pugilista vencedor e o primeiro cavalo no certame e os cuidados de jovens e os vinhos libertadores”. As odes são, como sabemos, poemas breves, algo alcaicos e sáficos, de matéria variada. Nelas se fala do cotidiano, de encontros, da amizade, do amor discreto e risonho. Fala-se do vinho, da necessidade de se estar sereno em frente da natureza, de um comportamento que busca o prazer simples mesmo ante a efemeridade das coisas, ante a brevidade não só da vida mas também da juventude. Assim Reis obedece. Por outro lado, Reis é também discípulo de Caeiro, adepto ao sensacionismo, um colhedor de sensações, desejoso de sentir a natureza, com sede do verdadeiro universo. Eis sua sucinta descrição. Mas qual a sua região vocal, qual o andamento de sua poesia? Como é que Reis canta? Com esses dados não se pode entrever toda a sua poesia, pois ela tem seu próprio caráter. Reis não é Horácio, nem Caeiro, nem Pessoa.

Podemos dizer que emulação, religiosidade e exílio são atributos que sintetizam Ricardo Reis. É na interação desses elementos que se nos revela seu *ethos* e por conseguinte a emoção que lhe serve de base e que se encarnam numa expressão poética só sua. Lembremos que evidentemente no tocante à expressão, a História possibilitou a Reis que fosse muito além dos antigos, pois a linguagem poética já se debruçara sobre uma longa tradição. Por outro lado, sua religião não é o paganismo dos antigos, mas um neopaganismo que conta com o que ele considera a ideia triste do cristianismo, que ruiu o mundo “até a medula dos ossos”. Contrário ao que sonha, não está ele, de fato, em reino pagão, porque o seu mundo é tingido pela presença de Cristo, e por toda uma História de matiz cristã. Além disso, Reis tem uma consciência individualista, existencialista, e, massacrado pela modernidade,

desenvolve um mecanismo de defesa – retira-se quase por completo do mundo. Tudo isso compõe a sua poesia.

Por ser neoclássico, conta com a simulação. O classicismo é dado à simulação, porque nele não se trabalha a expressão de si. É poesia dos *topoi* universais (no caso da lírica, os temas já mencionados), do homem, que porém não deixa de conter em si a dimensão do particular, histórico, íntimo, assim como a poesia romântica não deixa de se dirigir para o universal. Toda a classificação é pouca. Há sempre um embate no ser das coisas. Podemos dizer que a pessoalidade dos antigos fica na habilidade de lidar com a elocução e os conteúdos propostos, enquanto que a dos modernos destaca uma subjetividade que acredita em sua percepção do mundo. Reis, assumindo a postura classicista, confessa que a mais fria poesia é a mais verdadeira. O poeta deve evadir-se. A emoção é só o meio para a ideia conhecer as palavras. A pessoa de Reis ficaria assim preservada.

Note-se que o artista antigo é o mais artificial de todos. De si mesmo ele só põe a habilidade em trabalhar o tema, a forma. O moderno, e aqui calha lembrar de Álvaro de Campos que, meio filho do futurismo (o que havia de mais moderno) e do sensacionismo, escreve suas sensações. Sagaz coerência fazer com que, sendo o poeta um fingidor, o maior fingidor de todos os heterônimos, seja Ricardo Reis, pois esse se encaixa nos modelos, esmera-se nos *topoi*, e não se expõe. A emulação é mais um recurso de fingimento, de se esconder.

Ainda quanto à imitação dos antigos, lembremos que seu ideal ético é epicurista ou estoico e ambos pretendem o domínio das paixões (ainda que de maneira diferente). Reis engole sua emoção em função do ritmo, de um ideal estético, de uma ideia. A emoção é meio, não é base. A emoção é “o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras”. (Pessoa, prosa. 143). Contudo devemos, cautos, intuir que ele fica ruminando a emoção que se viu, por ofício, ou por moral, engolida. E como ele reduz tudo ao desejo de ter calma, imitando um estoico ou um epicurista, sua calma é fabricada à força de uma ideia clássica de poesia e de ideia clássica de ética. Sua emoção verdadeira subjaz a esse arcabouço da Antiguidade.

A religiosidade se dá por vedação. Há uma assunção total do mistério. O

niilismo de Reis admite sua ignorância, ele é relativo. Ricardo Reis ronda o mistério que Caeiro despreza. Sua ignorância conhece sua insignificância. Talvez daí a divindade de Cristo ser aceita. Aceita como busca de novas âncoras, de novas ideias. (Cf. Fernando Pessoa, 2005, ps. 147 e 148). Cristo é uma ideia a mais na condição humana, um deus humanizado, um deus triste, um deus talhado para representar o que faltava.

Além disso, concorre para sua religiosidade, por sua formação e apreço à tradição clássica, a mitologia greco-romana, como os artigos de sua fé. Acima de seu panteão, impera o Fado. Diante dele, nem homens, nem deuses são livres, e a única solução é submeter-se (Cf. [326]). Vemos que sua fé nos deuses antigos serve ainda para cobrir a atitude ética de Caeiro, algo tranquila, resignada, com uma roupagem erudita, distinguindo-se, assim, em muito do mestre. Fernando Pessoa resume a ética caeiriana em uma única palavra: a simplicidade.

O como viver de Caeiro é que é buscado por Reis que lho dá na sua poesia uma dimensão maior, dando uma expressão maior às atitudes. Caeiro é tido "como puro místico", Reis como um religioso normal, assim tem uma ética regrada. Reis, ao vesti-la, configura-lhe de outro modo, de uma forma erudita e também mais definida, o que, segundo comenta o próprio Pessoa, "proporciona à sua poesia uma elevação que o próprio Caeiro, embora de parte a maestria, gênio maior, não pode obter" (*Obras em prosa*, p.131).

Introduzir Caeiro numa análise sobre Reis é tarefa de anos. Por agora, vale dizer que, além de procurar imitar a atitude epistemológica caeiriana diante do mundo, deriva dela uma ética. Mas subverte essa herança, dando-lhe uma feição mais humanizada. Ao sensacionismo absoluto de Caeiro, voltado, como diz Fernando Pessoa, para a "pura objetividade das coisas" (2005, p. 130), Reis acrescenta uma "objetividade igual", a "realidade da naturalidade das necessidades de nossa natureza" (*idem, ibidem*), o que se segue como ética. Veja-se como toda a poesia sai do temperamento. Reis por querer ir ao encontro de Caeiro, sua poesia é fruto da leitura que seu temperamento faz desse. Não são puramente as ideias sem ideias de Caeiro. O discípulo ao procurar imitar a ética de seu mestre, a vê modificada por seu temperamento,

por seu caráter. Forma-se um lago artificial, destrói-se os sentimentos naturais, a flor está no jarro. No entanto, ele não admite seu fracasso, como o faz Álvaro de Campos: “Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu”. Reis, não. Reis discute o mestre como um igual de pensamentos diferentes, ele não se rebaixa como um fracassado, porém como um discípulo. Reis procura imitar a calma, a quietude, a não-preocupação de seu mestre, mas de uma forma mais intelectualizada, forma que ele encontra realização no pensamento ético da Antiguidade pagã. Como ele mesmo diz, o novo tem de trazer o velho, senão é como a velha imagem de um estrangeiro que assusta somente por não entendermos nada daquilo que fala.

O paganismo de Reis também não está submetido ao de seu mestre. No mundo de Caeiro, o paganismo é ateu, herético, ou de profunda indiferença com a possibilidade de haver deuses, sem vínculo com uma concepção abstrata, ao contrário, negando esta possibilidade. O Deus possível, para Caeiro, é a própria Natureza, ou melhor, as coisas que compõem essa “partes sem todo”, e a isso não se deve chamar Deus, nem as coisas querem ser conhecidas senão pelo que são, o que faz perder qualquer sentido de reverência, culto, adoração. Ricardo Reis vê o sentimento religioso como um desses “elementos primitivos de nossa própria natureza, sendo nossos sentimentos primitivos tão reais e naturais para ele como flores e árvores” (130). Crê nos deuses porque é uma forma de ser homem, criar ideias (cf. 148). Sua percepção é diferente da de Caeiro; para o mestre, não há questionamentos transcendentais. Reis tem um viés religioso porque é natural ao homem que o tenha. Caeiro não pensa uma ética, pensa o sensacionismo, sua nota é a visão do mundo; Reis fala da atitude, mais do que de sua concepção dele. A religião não se encontra entre os dados imediatos da sensação pura e direta. Assim, Caeiro não a poderia abraçar, ele só se curva diante da sensação pura. Para Reis, nossos sentimentos primitivos são tão reais como as coisas.

Ao exílio, auxilia a conjugação dos outros dois elementos. Ele corresponde à fuga, ao desejo de autodomínio, à vontade de determinar-se de dentro para fora. A expressão da interioridade é como se encara a vida, que é

como ela afeta. O eu está consignado aí. Campos buscará a calma, contudo não a encontrará. Reis a fabrica, modela-a, como um artesão. Domina ou cala, diz ele. Como é então o domínio de Reis? Evasão. Poesia. Jogo. O perfeito, o feito completamente, em emulação clássica. Para tornar mais marmórea, mais contida, a emoção, colocada num jarro. Nada extrapola, tudo é contenção. O exílio é tão voluntário na arte quanto foi em sua “biografia”.

Ao tratar dos heterônimos na carta enviada a Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa fala que Reis “vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico.” Em sua biografia-ficção, ele vive realmente exilado. Contudo, mais que desterrado de algum lugar, Reis *sente-se* exilado no mundo, na vida, no tempo moderno. Esse sentimento de estar fora de lugar o faz buscar refúgio, alguma consolação que ele vai encontrar na Antiguidade pagã e, principalmente, nos escritos de Alberto Caeiro. Em um de seus escritos críticos sobre seu mestre, em que o toma como consolação, ele confessa:

Mas eu encaro a obra de Caeiro não só pelo seu aspecto de beleza, como também pelo seu aspecto de consolação. Para o espírito que se sente exilado entre a confusão e a imperícia da vida contemporânea, há momentos em que o peso dessa diferença tão dolorosamente se acentua, que é preciso qualquer reflexo da placidez e da grandeza antigas para obstar a que advenham as piores maldades do desespero. Tenho sentido muitas vezes, e com agudeza, essa sensação de exílio entre os objetos que o Cristianismo produziu. Nunca logrei para ela remédio entre os autores da antiguidade; eles não conheceram o nosso mal de espírito, e por isso não [puderam?] escrever em relação a ele. São inocentes, mesmo os mais poluídos. Lê-los exaspera-me o mal que a vida de hoje me causa. É como uma criança que brincasse comigo, exasperando o meu mal de adulto com a sua simplicidade simples de mais.

Nestas horas turvas a única fonte de consolação para a minha alma tem sido o manuscrito, que sempre me acompanha, de *O Guardador*

de Rebanhos. Ele tem toda a simplicidade, toda a grandeza, toda a posse das cousas que os antigos tinham; mas, escrito já em oposição aos tempos modernos que o viram nascer, dá-nos já como bálsamo o que nos outros era só frescura; e onde os outros nos alegravam mal, como crianças inexperatas, este nos consola e acarinha como velhos prudentes e habituados a desculpar a vida. (2005, p. 127.)

Podemos notar que esse “espírito que se sente exilado entre a confusão e a imperícia da vida contemporânea” é o próprio Reis. Ele reconhece que as repostas que os clássicos antigos proporcionam para a vida são, para o mundo de hoje, anacrônicos. Reis vê-se sofrendo um “mal de adulto”, sente-se como um dos “velhos prudentes e habituados a desculpar a vida”, para quem a simplicidade dos antigos é demasiadamente simples. É, assim, principalmente em Caeiro que ele vai buscar consolação. Mas não é a relação com seu mestre que nos importa aqui. Importa-nos a sua condição de exilado, a sua necessidade de procurar algum consolo para seus sofrimentos. Caeiro, mais do que falar de calma, mostra-se calmo. Ricardo Reis fala muito em ser calmo, fala muito em quietude, em não se preocupar com a glória, a fama, o amor, a vida. Mas fala demais porque não vive assim, mas assim é sua busca, a calma como remédio para seus sofrimentos. E por que ele sofre? Reis sofre por medo da finitude, por insegurança: eis seu *pathos* dominante. Sua crença no Fado como grande regulador da vida dos homens e dos deuses, elimina qualquer possibilidade de liberdade. Ele diz que “só na ilusão da liberdade/ A liberdade existe” [326]. O objetivo dos estoicos é a liberdade: eliminar as paixões, ser racional e marmóreo, sobretudo. Para Reis, o que existe é possibilidade de escolha, uma vez que tudo o que ele canta é escolha, ainda que limitada e vencida por um determinismo fatídico que é vetado aos homens conhecer. Impedido de escolher ou conhecer seu destino, a não ser a morte, Reis teme, e muito, fracassar na vida, sentir “o remorso de ter vivido”. E é o que ele confessa no início da ode [344]: “Sofro, Lídia, do medo do destino.” Medo do destino é uma afirmação quase tautológica, se considerarmos a definição aristotélica dessa paixão. Para o Estagirita, “o medo consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente,

ruinoso ou penoso” (*Ret.* II, 5,).

Reis não quer nenhum arranhão, nele a vida não vale a pena. É o não quero nada, é a solidão, é a indigestão de Campos contida, amedrontada, colhida num jarro. Sua paixão dominante, no entanto, é o medo mas fingido em autodomínio, no medo do insucesso (o que faz de seu fingimento uma denúncia). Ricardo Reis tem muitos medos: teme o sofrimento, a perda de quem ama ou das coisas que lhe aprazem, todavia é sobretudo a morte que ele teme. Única certeza da vida, ela está presente em toda a poesia do heterônimo neoclássico. Inescapável a todos os mortais, resta ao homem prudente aceitá-la, bem como deve aceitar toda a casualidade que o Fado oferece. Mas ele encontra no epicurismo o antídoto para o sofrimento: evitar as grandes paixões da alma e manter-se plácido. Incapaz de encontrar, como seu Mestre Caeiro o fez, a calma em sua própria naturalidade, Reis a busca pelo caminho do não-comprometimento, de contemplar a vida à margem. É assim que Maria Helena Nery Garcez interpreta as imagens “à beira-rio” e “a beira-estrada” do poema [310], “Mestre, são plácidas”:

não se trata de afastar-nos para longe do rio e da estrada, mas de manter-nos numa proximidade não envolvente nem comprometedora [...] Ora, estar “à beira-rio”, “à beira-estrada”, para Ricardo Reis, consiste em não estar indo para uma meta, não estar percorrendo um caminho para chegar a um lugar determinado, já que não se está nem dentro do rio, nem dentro da estrada. Consiste, em suma, em não comprometer-se “a sério” com nada. (1990, p.14)

Não se comprometer, não significa não se posicionar. Aliás, é pelo descompromisso que ele reage à efemeridade das coisas, à “confusão e” à “imperícia da vida contemporânea”. A mudança o incomoda: Reis anseia por perenidade, e é isso que sua época menos lhe oferece. Aliás, esse descontentamento com a vida moderna está em sua própria gênese. Segundo conta Fernando Pessoa, foi por uma “reação momentânea” aos “excessos, especialmente de realização, da arte moderna” (*Obras em prosa*: 139) que nasceu o heterônimo neoclássico. É, portanto, como reação à modernidade

que ele firma sua poesia nos modelos da Antiguidade.

Para melhor compreensão das afirmações feitas, dispomo-nos a partir de agora a analisar alguns poemas de Ricardo Reis. Começemos por uma ode muito representativa, pois nos dá uma grande compreensão da identificação e da diferença com o mestre latino.

[346] Seguro assento na coluna firme²⁷
 Dos versos em que fico,
 Nem temo o influxo inúmero futuro
 Dos tempos, e do olvido;
 Que a mente, quando, fixa, em si contempla
 Os reflexos do mundo,
 Dele se plasma torna, e à arte o mundo
 Cria, que não a mente.
 Assim na placa o externo instante grava
 Seu ser durando nela.

O poema acima é uma alegoria da perenidade da obra de arte. Ao contrário da famosa ode horaciana²⁸, em que o poeta latino procura fixar a sua própria eternidade em suas obras, que o manterão de certo modo vivo, Reis deseja eternizar por sua obra “os reflexos do mundo”, o “externo instante”. É um poema rico em inversões sintáticas, recordando o labirinto linguístico de grande parte da poesia latina, que exige para a leitura uma decodificação, um rearranjo das frases, na tentativa de um texto claro e coerente.

O ritmo é estruturado em dísticos com o primeiro verso decassílabo e seguido por um hexassílabo. Os versos são brancos, mas a rima é substituída por alguma aliteração em “f” no início da palavra final nos três primeiros versos, e em “m” nos versos 6-8, gerando uma simetria. Todo esse arranjo na elocução dá ao poema um ar clássico que o identifica com a coluna firme a que o poeta se refere.

Aqui, nós temos os mais evidentes temas pessoanos que são: a arte, o tempo, a representação, o conhecimento, o sensacionismo. O sensacionismo também está aqui.

O poema só tem duas frases. São frases elípticas e ambíguas. Ele traz e

27 Esse poema foi publicado na revista Athena no seu primeiro número, em outubro de 1924, como a ode I do Livro I.

28 Ode, 3, 30

parece trazer elipses.

A primeira frase é nominal, no entanto ele também permite que vejamos um verbo. Na expressão “dos versos em que fico”, esse “em que fico” chama a atenção, imediatamente. Está no presente, e no próximo verso, o futuro e o olvido são aditivas. Há uma repartição do tempo verbais. Fico é assim polissêmico. Eu fico, de restar, de ficar, porque eu aqui me immortalizo; é onde eu tenho assento firme que não teme o esquecimento. E também fico de me demorar, porque Ricardo Reis é heterônimo do afinco, da disciplina. Ele fica nos versos assegurando que sejam o melhor possível e fica, porque a sua vida é poesia, é a sua escolha. Ele nem teme o futuro dos tempos, porque é poeta praticante, algo ritualístico, religioso, terapêutico. Aquele seu medo é assim atenuado.

No verso seguinte, há uma obscuridade: quando a mente fixa os reflexos do mundo, torna-se plasma deles e enquanto arte cria o mundo, mundo esse que não a mente. Não mente a arte ou não mente a mente? Trata-se de sinceridade do poeta? Ou não mente a arte, não a esconde? Tome-se esse “não a mente” no sentido de dizer uma coisa falsa. O mundo criado não esconde esse artisticamente, ou não esconde a mente? O mundo representado não é o mundo pensado; e o que é que não se esconde nesse mundo? Talvez ambas, nem a mente nem a arte, revelando assim a presença do artifício e da subjetividade. De posse do mais preciso uso da língua, Reis, seguindo as leis gramaticais, consegue ser obscuro, ambíguo.

A Coluna firme é eco do *exegi monumentum*. Mas não tem a mesma função. Uma é celebrativa, a outra é só de permanência. Seguro só nos versos. Reis só indica que vai se perpetuar, entretanto sem aspecto celebrativo. A coluna firme é apenas uma metáfora daquilo que dura. Em Horácio, o monumento recebe uma função celebrativa, de marco, mostra um desejo de fama, apesar de não deixar de pagar tributo à musa, retomando-a porque é um topos. Importa-nos seu desejo de se engradecer. Horácio reivindica a imortalidade para si, para seu nome, quer ser celebrado, como um herói, um guerreiro, um atleta. Horácio se faz matéria, assunto de ode. Assim, a questão das glórias, dos feitos, de um passado que praticamente se immortalizava pela

memória, pela celebração, está posto também para o poeta. Sua obra é seu monumento, é a sua própria obra que acaba por celebrá-lo e eternizá-lo. Na ode 4.9, Horácio demonstra saber disso, porque ainda se canta Homero, Alceu e Safo.

Em Reis, o monumento trazido pela coluna, que na Antiguidade era sempre uma glorificação da pessoa ou feito representado, não tem o mesmo significado que em Horácio. O monumento não é pensado como homenagem, mas como eternização do poeta, “enquanto mente de poeta”, uma mente que contempla o mundo e o plasma na poesia. Na percepção, os reflexos do mundo são tornados arte. O assento é seguro porque a duração do instante é o seu registro, o que lembra a tópica sob um aspecto pindárico ou sáfico, uma vez que aos versos é que Reis garante a fama. Todavia com uma novidade, a pressão do não eterno. A preocupação com a finitude e a impermanência de tudo. O que fica dele, de fato, é o instante contemplado. Posiciona-se como sensacionista. Para Reis, isso é eufórico. Os outros poemas desmentem, via de regra, essa euforia. Se um dos problemas dele é a passagem do tempo, não seria interessante a eternização do instante? Sempre algo acontece, o instante é a sucessão. O tempo é inapagável, diz Borges. Portanto, capturar o instante é um feito. Algo de Reis vai se perpetuar, contudo não há uma coroação. O que sobra é aquilo que é visto, e não quem vê. Mesmo assim, nota-se uma alegria em relação aos demais poemas. Porque de fato a coluna é imagem de algo sólido, permanente. Mas, há um contraponto para essa euforia, essa permanência está determinada, porque é permanecer enquanto a placa durar; seu ser é gravado durando nela. Como na "Tabacaria", Álvaro de Campos vislumbra a extinção não só dos versos, mas da língua, e do planeta... tudo corre para o apagamento. O que o poeta faz é plasmar como um pintor, um fotógrafo. Não é um daqueles tipos machadianos que trazem no peito a alma dos artistas, mas nem um verso na algibeira. O poeta garante sua permanência ao fixar mesmo, gravar, inscrever o instante. Se Pisístrato, no séc VI a.c, não mandasse copilar as epopeias de Homero, outro teria de fazê-lo.

Note-se, assim, que a imortalidade de Reis está nos versos cuja permanência depende inclusive do registro. Já não falamos de um nome, a

obra de arte tem outra estatura, uma estatura maior. Reis não celebra o seu nome porque não é isso que vai ficar para sempre, a modernidade não permitiria. Os cultos e os lauréis se foram, a fama é repartida, o mundo não é Roma, é um feixe de subjetividades e nações. Ele só pode celebrar, e em parte, os versos, únicos e verdadeiros protagonistas. Para o moderno, a atenção é voltada para o objeto e não para o artista; a arte já conheceu a noção da arte pela arte.

O poema de Reis é bastante metapoético, fala da sua poética, do suporte (que também, ganha a noção de celebrativo por ser uma placa, o que se compara aos versos escritos) e vai até a recepção. A sua obra é o resultado sensorial, da sua contemplação do instante. Não é a mente que cria, e sim sua própria visão das coisas. Fica a sensação transformada em verso. Puro sensacionismo. Por sua vez, os líricos antigos relacionavam-se mais com as formas, com os gêneros, com os *topoi* e não, naqueles tempos, com sua subjetividade, crivo do mundo, único limite.

Os poemas de Reis não querem falar do milésimo do instante, mas dele enquanto momento, situação. A cena do colóquio com Lídia sobre o rio e a atitude das mãos é uma cena, uma fotografia, lembrando, por isso, o topos da *ut pictura poesis* de Horácio.

Horácio é unívoco. Reis traz reflexões do isolado indivíduo das luzes. Destituído de qualquer norte, sem *Kalós*, sem Deus e de amores amesquinçados. O antigo tem um modelo para seguir, o moderno está às cegas no labirinto de sua subjetividade, e sua obra, ainda que grande, pode ser ignorada e esquecida. Não há o que celebrar. O homem não está mais para se realizar, não há monumentos erguidos em sua honra. Ele é um resultado de forças que o agrilhoam, assim mesmo como a um escravo, e ele não consegue sequer se organizar. Para o antigo, a sua ação é o que o define e o immortaliza, é o que perdura de si; para o romântico, aquilo que ele registra é justo o que se perde, o que escapa de si. É uma redução do homem ao intelectual. O eu absoluto dos românticos, no final das coisas, só trouxe a redução da pessoa a uma mente. Reis é um moderno, sob casca clássica. Reis se aflige com a miséria do sem sentido das coisas fora de si. Ele vive a relativização de tudo,

porque tudo é quase nada. Reis é quase niilista. Contudo Reis assume o *topos*, encontra a arte e nela se assenta seguro. Talvez daí esse ser um de seus poucos poemas de tom eufórico, embora com prazo de caducidade. Porque o instante ficará, mas durando na placa. Reis não é um Horácio se cantando, e ele sequer faz força para cantar-se. É o instante, a maior contraposição à eternidade, a sua conquista algo imortal. O instante plasmado, feito fotografia, nos versos em que decidiu ficar, porque é só mesmo os versos que ficam.

Ricardo Reis faz uso de um *topos* horaciano, porém dando-lhe um novo tratamento, criando novas relações, e, assim, evita cair na armadilha do lugar-comum: ele consegue referenciar os modelos clássicos sem ficar na mera repetição. Desse modo, constrói seu *ethos* neoclássico. Entretanto, sob esta identidade classicista a que o poeta se vincula, está seu *pathos*, o medo. O seu medo em relação à transitoriedade das coisas o faz buscar a perenidade dos clássicos e seus ensinamentos de autodomínio. Nessa ode, claramente alusiva, diz não temer o influxo dos tempos, do mesmo modo que Horácio, mas o teme, pois sua fé foi abalada pela nova convicção da impermanência muito refletida pelos séculos da razão, adverte-nos alhures.

O seu anseio por perenidade aparece também na imagem dos deuses, que são para ele “sempre claros e calmos,/ Cheios de eternidade/ E de desprezo por nós” [313]. Claros e calmos como ele gostaria de ser. Uma calma caeiriana. O desprezo dos deuses sempiternos pela humanidade tem um fundo epicurista: qualquer aparente benefício para os homens, como o dia, a noite e o trigo, não são dados de fato para o homem, não provêm de uma graça divina. A ação divina se dá por outro “propósito casual”. No entanto essa indiferença dos deuses por nós decorre também de sua diferença: eles são eternos, enquanto a vida humana é marcada pela finitude. A vida humana, assim como a arte a que Fernando Pessoa reage, criando Reis, é efêmera. E de ambas Ricardo Reis se procura refugiar: em relação à arte, na forma clássica (que procura excluir os sentimentos do poeta), e quanto à vida, no “melhor pra lembrar”. A vida está fadada a encontrar, a qualquer momento, o seu término. Assim, lembremo-nos do tema da morte. Ao tratar da morte, Reis se vê obrigado a calar diante dos “nove abraços do horror estígio”, diante do rio do

esquecimento, que, no mito grego, dava passagem ao mundo dos mortos. Obrigado a silenciar-se sobre esse desconhecido, o poeta busca compensação na arte. Ansioso por eternidade, é através do jogo estético que Ricardo Reis vai preencher a sua necessidade de transcendência. Como observa Garcez em sua análise sobre a ode [337], “Os jogadores de xadrez”:

Na medida em que um sujeito for capaz de criar perfeição e beleza, quer jogando, quer pondo flores, quer fazendo uma obra de arte, quer criando qualquer *forma* (no sentido que Luigi Pareyson dá ao termo), ele está direcionando seu agir em consonância com uma ordem superior, que o transcende, ele está inscrevendo-o e participando numa ordem sagrada porque contribui para instaurar o concerto. Apesar de todas as aparências a redenção não parte do homem; excede-o. (1990, p. 38)

A poesia é a sua atitude, o seu jogo. Está em seu poder a capacidade de reorganizar, ter ideias, e não pastar como um animal. Ele racionaliza e até estetiza o drama da existência finita.

Ricardo Reis reconhece não ter domínio sobre sua redenção. Crente no desprezo dos deuses, ele nem a pode esperar. Todavia quer garantir sua consolação, quer fazer a esperança como aconselha Horácio, de muito longa, caber em sua vida curta (Cf. Hor. *Odes*, I, 11), e, confiante em sua fé, quer convencer-nos a proceder do mesmo modo. Com o poema abaixo, ode [317], ele nos quer aconselhar a contemplação como modo de “achar a vida leve”:

[317] Só o ter flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos
Achar a vida leve.

De todo o esforço seguremos quedas
As mãos, brincando, pra que nos não tome
Do pulso, e nos arraste.
E vivamos assim ,

Buscando o mínimo de dor ou gozo,
Bebendo a goles os instantes frescos ,

Translúcidos como água
Em taças detalhadas ,

Da vida pálida levando apenas
As rosas breves, os sorrisos vagos,
E as rápidas carícias
Dos instantes volúveis.

Pouco tão pouco pesará nos braços
Com que, exilados das supernas luzes,
‘Scolhermos do que fomos
O melhor pra lembrar

Quando, acabados pelas Parcas, formos ,
Vultos solenes de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro fatal

Do barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços do horror estígio²⁹,
E o regaço insaciável
Da pátria de Plutão.

A estrutura textual da ode é formada por sete estrofes, constituídas como estâncias rítmicas de quatro versos, sendo dois decassílabos com acentos na quarta, oitava e décima sílabas, e dois hexassílabos, com acento fixo apenas na sexta sílaba. Podemos dividir o poema em três partes, sendo a primeira com uma única estrofe, e as outras duas, três estrofes cada.

A ode [317], como a maioria das odes de Ricardo Reis, tem um caráter gnômico. O poeta, usando a primeira pessoa do plural, convida o interlocutor à adesão, a tomar parte da atitude que ele propõe. É um convite gradativo, que, na primeira estrofe, limita-se à contemplação das flores, para, ao longo da segunda frase, tomar forma de uma atitude epicurista, de evitar o esforço demasiado, de buscar “o mínimo de dor ou gozo” e de viver intensamente cada instante. Aproxima-se, no final, daquilo que motiva essa atitude, a morte.

As flores são um símbolo frequente na poesia de Reis. Presentes desde seus primeiros escritos, elas aparecem logo no início do poema que inaugura a existência do heterônimo neoclássico. No poema endereçado a seu Mestre

29 Sobre o rio Estige, conta-nos Pierre Grimal: “Este número de nove espirais encontra-se na descrição virgiliana do Estige infernal, que rodeia com os seus meandros o reino dos infernos”. (1997, v. estige)

[310], ele diz que “são plácidas todas as horas que nós perdemos” se nelas “nós pomos flores”. É de grande serventia para entendermos o sentido das flores na poesia de Reis, a interpretação que Maria Helena Nery Garcez faz desta passagem:

Se, ao perder “todas as horas”, tal qual numa jarra, nós pomos flores, então, Reis afirma que há placidez. As horas, ao serem comparadas a jaras, são vistas como recipientes, continentes, que podemos preencher ou deixar ociosos. Se pensarmos que as flores, numa casa, constituem um acréscimo à limpeza e à ordem, um pormenor de embelezamento, facilmente concluiremos que elas elevam a ordem a um nível mais exigente, mais alto, o estético. Vendo-as assim, elas contribuem para o concerto do mundo, ao serem uma forma de resistência ao desconcerto que é trazido pelo desgaste do tempo e pela mudança. São formas de luta. Embora não se elimine o passar do tempo, parece que se consegue, de algum modo, dar elegantemente a volta por cima, ser superior, exorcizá-lo de alguma forma. Preencher as horas de coisas belas como as flores é um ato estético que contrabalança a sua perda. (1990, p. 13)

Acrescente-se a isso que a Natureza caeiriana, solta, selvagem, livre, sem canteiros, é com larga ocorrência, em Reis, representada como flores, algo bem humanizado, próximo até das maiores cidades, algo que se usa para adornar a vida. Trata-se de uma natureza civilizada. Bem diferente de Caeiro para quem uma flor vale tanto quanto o sol, ou o rio de sua aldeia.

As flores aparecem como artifício a fim de contrabalançar a mudança, a efemeridade das coisas. Reis está preocupado em estetizar o momento para distrair-se de seu medo. Mas em [317], não há o encargo de fixar o momento, transformando-o em arte, como ele faz na outra ode que analisamos, e que é um dos sentidos que podemos interpretar o pôr flores nas horas do poema [310]. Em “Só ter flores pela vista afora”, basta contemplá-las para suavizar a vida. As flores aqui não foram colhidas, e o poeta não faz o convite para colhê-las. Elas se encontram na natureza, não em uma natureza bruta, no entanto na natureza trabalhada, organizada pelo homem, nas áleas, caminhos cercados

por fileiras de plantas, “largas dos jardins exatos”. O segundo verso do poema artificializa a natureza de Ricardo Reis: o seu lugar de contemplação está marcado pela ordenação humana, certa natureza depurada de suas imperfeições. O adjetivo “exatos” contém dupla significação: ao mesmo tempo em que indica “perfeição”, “esmero”, traz em si também o sentido de “rigor”, de “precisão”. O outro adjetivo que aparece no verso, “largas”, para qualificar os caminhos, ao se relacionar com “exatos”, reporta-nos a uma construção arquitetônica, paisagística, de algo concebido, perfeição espacial, geométrica. Novamente nos reportamos ao poema “Os jogadores de xadrez” e à análise de Maria Helena Nery Garcez. Como ela nota:

O xadrez é uma guerra em que o princípio da racionalidade impera: é uma guerra ordenada, concertada, embora não inteiramente previsível. Há nele a paz que é fruto da ordem. A guerra real está sujeita a uma imprevisibilidade selvagem, caótica, incontrolável. Nela há desordem, dor e morte. É por isto talvez que, ao confrontar e opor a guerra “a sério” e a guerra lúdica, é esta a que é preferida, porque esta é a outra depurada de suas imperfeições. *O ludo constitui uma reminiscência e uma prefiguração do paradisíaco.* (1990, p. 36)

Assim como o artifício do xadrez ordena a “imprevisibilidade selvagem, caótica, incontrolável” da guerra real, o jardim aparece como controle da natureza, esmerando-a, transformando-lhe em objeto artístico, transportando-a para o jogo.

Todavia, não é apenas a natureza que é estetizada no poema. O instante também o é. colocado como objeto de gozo, a ser bebido a goles, a ser apreciado nos detalhes, não como a embriaguez do vinho, e sim com a clareza, a translucidez da água. O sentido estético dessa experiência é reforçado pela imagem das “taças detalhadas”. Ela é análoga à das “áleas largas dos jardins exatos”, do jogo de xadrez.

A alegoria do “beber os instantes” reporta-nos a dois *topoi* da tradição lírica; o beber vinho, razão principal do simpósio, e o *carpe diem*, representado na figura do “instante”. Ambos *topoi* aparecem transfigurados: o vinho é

substituído pela água, e a atividade moderada do *carpe diem* é substituída pela passividade da contemplação.

O que Reis apregoa neste poema é o cultivo de uma vida contemplativa, livre de todo esforço, de uma vida distraída. A única justificativa que dá para isso é poder “achar a vida leve”. A vida é vista de forma negativa por Reis, como “pálida”, fraca, comedida, diante da morte, representada de modo vigoroso no poema. Enquanto fala da vida, o poeta usa figuras tênues: flores, jardins, leve, brincando, mínimo, goles, instantes frescos, água, rosas breves, sorrisos vagos, rápidas carícias, instantes volúveis. Todo o vocabulário utilizado revela um esforço para dar a expressão um ar de leveza, não em vista de ser gracioso, mas para, ironicamente, anunciar a palidez da vida diante da morte.

Na ode de Horácio I, IV a Lúcio Séstio, ao mesmo tempo em que ele canta a primavera e suas maravilhas vivas, nascentes, ele adverte que a “pálida morte” (note-se a inversão de Reis) anda a esmo e pode a qualquer momento levar-nos à casa de Plutão (*Memento Mori*). Ecos evidentes de emulação. Para Reis é a vida que é pálida. Sua vida o é de fato, sem entusiasmo, descorada. Deve ser assim, para além de contrastar com a força da morte, assegurar para que nada seja perdido.

Diante da pátria de Plutão, todo esforço é apenas peso inútil. O esforço é representado no poema em uma personificação: o poeta convida seu interlocutor a segurar-lhe as mãos, “brincando”, de forma distraída, ou melhor, distraíndo-se dele na inatividade lúdica da contemplação. À tenuidade da vida opõe-se a gravidade da morte.

O primeiro verso da quarta estrofe prenuncia a mudança de tom para um *stylus gravis*, ao referir-se a vida como “pálida” e, ao mesmo tempo, prenuncia a chegada da morte (“Da pálida vida levando”). Contudo, será apenas na quinta estrofe que o poema mudará de tom: ela inicia-se ainda tênue (“Pouco tão pouco pesará nos braços”) e ganha peso no segundo verso, com a figura do exílio (“exilados das supernas luzes”). O leitor é posto diante da verdadeira motivação para viver de forma leve, brincando: escolher “o melhor pra lembrar”. A morte é representada como passagem, entrada solene num mundo desconhecido (formos/ Vultos solenes de repente antigos/ Cada vez mais

sombras,/ Ao encontro fatal). Utilizam-se figuras mitológicas (as Parcas, o rio Estige, Plutão), palavras que imprimem gravidade (exilados, supernas, vultos, solenes, antigos, fatal, soturno, horror, pátria). O desfecho do poema revela-nos, portanto, a verdadeira motivação do descompromisso com a vida, propugnado por Reis: o seu medo da morte, e diante de tal inevitabilidade, o medo de sentir o “remorso de ter vivido”.

Outra ode, cujas duas últimas estâncias são, exceto em alguma palavra, idênticas às da que analisamos, reforça a ideia da inutilidade da vida, e de qualquer esforço que tenhamos nela:

[322] Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando³⁰

Teus infecundos, trabalhosos dias
Em feixes de hirta lenha,
Sem ilusão a vida .
A tua lenha é só peso que levas
Para onde não tens fogo que te aqueça ,
Nem sofrem peso aos ombros
As sombras que seremos.
Para folgar não folgas; e, se legas,
Antes legues o exemplo, que riquezas,
De como a vida basta
Curta, nem também dura.
Pouco usamos do pouco que mal temos .
A obra cansa, o ouro não é nosso.
De nós a mesma fama
Ri-se, que a não veremos
Quando, acabados pelas Parcas, formos,
Vultos solenes, de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro fatal —
O barco escuro no soturno rio,
E os novos abraços da frieza stígia
E o regaço insaciável
Da pátria de Plutão.

Das estâncias de [317] que aqui se repetem, mudam, além de alguns sinais de pontuação, o antepenúltimo verso: “nove” é substituído por “novos”, “horror” por “frieza” e “estígio” sofre mudança de gênero, para concordar com “frieza” e elipse, para adequar-se ao metro. Essa mudança causa também deslocamento na acentuação interna, deslocando-se um dos acentos da quarta

30 Essa ode foi publicada também no número um da revista *Athena* como ode III do livro I

para a quinta sílaba. Nas demais estâncias, há também variação na acentuação interna dos decassílabos, apesar de predominar o acento fixo na sexta sílaba. Outra consideração sobre o aspecto textual é que a ode não tem divisão por estrofes.

Além da diferença na forma gráfica que o poema toma, ele difere de [317] também por seu tom. Enquanto o outro poema tinha a forma leve de um convite a uma vida despreocupada, para ir ganhar abruptamente peso ao falar da morte, este, por ser admoestativo, mantém-se grave desde o início.

Reis adverte seu interlocutor, a quem ele chama de ínvio, ou seja, de falta de caminhos, de que levar uma vida dura, de que buscar riquezas não passa de esforço inútil. Ao chamar seu destinatário de ínvio, o poeta coloca-se em uma posição superior, como alguém que sabe proceder e, por isso, tem capacidade de aconselhar. Note-se que a vida de que ele acusa o destinatário de vivê-la é qualificada como desprovida de ilusão, o que para Reis implica sentido negativo, pois a vida deve ser cumprida em meio às distrações, conforme ele está sempre a aconselhar. Enquanto no poema anterior usava-se a primeira pessoa do plural para indicar um convite, aqui o poema usa a segunda pessoa do singular para criar uma separação, visto que é uma admoestação que equivale a um conselho.

Os esforços da vida são representados pela alegoria dos feixes de lenha. É uma alegoria aguda, pois o poeta toma a imagem do feixe de lenha, que por si só tem a ideia de fardo, de algo pesado, e o amplifica, transformando-o em feixe de dias trabalhosos, ou seja, em um esforço de carregar esforços. Trata-se de um esforço inútil, pois a lenha – os dias trabalhosos, aos quais o poeta antecipa o adjetivo “infecundos” – é levada para onde não há fogo, para onde de nada adiantará ter carregado algum fardo, porque todos serão sombras que “nem sofrem peso aos ombros”. Torna-se sem sentido uma vida sem descanso, o que o poeta afirma ironicamente: “para folgar não folgas”.

Além de admoestar, o poeta também aconselha: em vez de legar riquezas, que seu interlocutor nos legue o exemplo de que uma vida curta, sem esforços, é o suficiente. Ao aconselhar a dar-nos exemplo, Reis oferece o

exemplo de como se deve viver. O mais do poema são máximas admoestativas que se assemelham à sabedoria antiga: “Pouco usamos do pouco que mal temos./ A obra cansa, o ouro não é nosso”.

O poema se encerra com um aforismo contra a fama, em que são inseridas, engenhosamente, as duas estâncias de [317]. A reincidência desses versos nos faz pensar, primeiramente, em sua força expressiva: como já dissemos na análise de “Só o ter as flores pela vista fora”, trata-se de uma representação grave, solene da morte. Do mesmo modo que, no segmento, eles servem para a diminuição, a derrisão de toda a leveza da vida, aqui servem para dar amargor ao riso da fama. Em segundo lugar, contribuem para o *ethos* neoclássico de Ricardo Reis: como bom versejador, ele segue os modelos clássicos em reaproveitar material antigo em novos poemas, com novos temas.

Há uma variante mais curta desse poema, com apenas doze versos, em que o poeta repete, ainda que com mudanças notáveis, as duas primeiras estâncias apenas.

Cuidas, louco Flaco, que apertando
Os seus estéreis, trabalhosos dias
 Enfeixes de hirta lenha
 Cumpres a tua vida?

A tua lenha é só peso queavas
Para onde não tens fogo que aquecer-te,
 Nem levam peso ao colo
 As sombras que seremos.

Aprende calma com o céu havido
E com o pranto a ter continuo curso
 Não sigas a clepsidra
 Que conta a hora dos outros.

Apenas duas observações: em primeiro lugar a respeito do endereçamento do poema. Diferente da versão publicada na revista *Athena*, dirigida a um destinatário desconhecido, nesta versão o destinatário é referido com um nome próprio, Flaco. Mas parece inverossímil que Reis se dirigisse ao seu principal modelo, chamando-o de louco. Há, contudo, um epodo de Horácio

(15), em que o poeta se denomina Flaco, e que, injuriado pelas falsas promessas de amor eterno de Neera, faz uma invectiva contra ela e seu novo amante. Seria esse “louco Flaco”, o Horácio apaixonado dos Epodos? Estaria Reis referindo-se, ao falar em “estéreis, trabalhosos dias”, à dedicação do tempo às paixões? Se assim for, o que é bem plausível, essa versão distancia-se de [322], que evidentemente fala em trabalho, em produção de riqueza (“A obra cansa, o ouro não é nosso”). Logo, podemos considerar o esforço em duas dimensões, uma espiritual, de deixar-se levar por paixões violentas, outra física, relativa ao trabalho material.

A segunda observação é acerca da última estância. A forma que Reis faz as recomendações ao “louco Flaco”, abrandando o tom do poema, porque o horror do poema do qual esse é variante não existe aqui. Ademais, ele recomenda a calma que tanto persegue.

O inevitável da morte e o inexorável do Destino fazem Reis buscar subterfúgios. No entanto nem sempre estes aparecem como mera fuga, mas como uma forma de sentir certo domínio em relação às coisas que fogem a seu controle. Assegura certa dignidade de quem não vai pela vida esperando até a morte, entretanto se preparou para isso – iludindo-se de que seu fado é voluntário, de que foi não só imposto, mas desejado – como uma construção de si mesmo. Isto é o que vemos neste poema:

[325] Da nossa semelhança com os deuses
 Por nosso bem tiremos
 Julgarmo-nos deidades exiladas
 E possuindo a Vida
 Por uma autoridade primitiva
 E coeva de Jove.

Altivamente donos de nós-mesmos,
 Usemos a existência
 Como a vila que os deuses nos concedem
 Para, esquecer o estio.

Não de outra forma mais apoquentada
 Nos vale o esforço usarmos
 A existência indecisa e afluente
 Fatal do rio escuro.
 Como acima dos deuses o Destino

É calmo e inexorável,
 Acima de nós-mesmos construíamos
 Um fado voluntário
 Que quando nos oprima nós sejamos
 Esse que nos oprime,
 E quando entremos pela noite dentro
 Por nosso pé entremos.

A organização textual do poema é assimétrica: apesar da assiduidade da estância rítmica – o dístico formado por um decassílabo com acento na sexta, e um hexassílabo –, as estrofes apresentam números variados de metros, sempre pares por causa do dístico. A divisão das estrofes acompanha a segmentação semântica do texto, e sua extensão parece estar ligada a importância da principal personagem que aparece no segmento: a primeira estrofe, em que há a presença dos deuses e, nomeadamente, Jove, é formada por seis sílabas; a segunda e terceira estrofes, em que aparecem apenas os homens, têm quatro sílabas; e a quarta, que conta com o Destino, maior que os deuses, oito. A extensão dos segmentos textuais acompanham, portanto, a hierarquia na ordem do mundo, mas também a hierarquia temática do texto.

Esse poema, assim como [317], é um convite a uma maneira de encarar a vida. Tendo em vista a adesão de seu interlocutor, o poeta usa a primeira pessoa do plural. Tanto aqui como lá, esse uso implica persuasão, centrada no *ethos* do poeta. Ele se mostra benevolente com seu interlocutor, ao chamá-lo para agir com a mesma prudência.

De início, o poema coloca a nossa semelhança com os deuses, que servirá de matéria para todo o poema, principalmente para indicar o nosso não pertencimento a este mundo. Aparece então a figura do exílio, onde devemos nos considerar divindades deslocadas de seu devido lugar, a quem a vida foi dada por uma autoridade semelhante à de Júpiter. Ao que parece, o poeta está se referindo a Prometeu.

Ricardo Reis é ousado em sua ética pagã, pois não segue, de fato, nenhuma escola antiga. Muito ao contrário, ao aludir implicitamente a Prometeu, ele conclama uma divindade que, podendo prever seu próprio destino, não o deixa de cumprir. Entra no Fado, voluntariamente, com os próprios pés. Sua rebeldia é aqui um exemplo a ser seguido, apesar da

vontade dos deuses.

Embora o poema pareça ter uma atitude corajosa e temerária, esconde sob essa veste o medo que o persegue. Valendo-se desse artifício, como que dribla o destino que tanto teme por toda a sua obra. A paixão que lho atribuímos não está intacta, sofre uma revolta, ainda assim é ela quem a motiva, pois ele quer sempre se iludir para não confrontar seu medo. Note-se que a imagem do rio escuro para o qual fatalmente a vida corre acena lá do fim de tudo. O medo da morte não se foi, mas há uma tentativa de ludibriá-lo, substituindo os esforços em outros poemas desaconselhados por uma adesão ao fado do qual não se escapa. É, portanto uma falsa adesão, porque é adesão, em verdade, compulsória. Entretanto, para fazer valer a ilusão, o poeta chama essa ligação divina de liberdade, como vemos no poema [326]:

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetermo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão da liberdade
A liberdade existe.

Diferente dos versos acima, Ricardo Reis, ao invocar, ainda que veladamente, Prometeu, evoca certa atitude subversiva. Para o bom êxito de sua proposta, não basta sermos semelhantes aos deuses, é necessário assemelharmo-nos ao Destino, mesmo que de maneira reduzida. É isso que o poeta propõe, no início da quarta estrofe com a comparação. Se somos semelhantes aos deuses, esse fado voluntário é o equivalente do Destino. A subversão consiste nessa espécie de opressão que o homem deve experimentar aceitando seu fado, pois não deixa de ser opressão esse controlar-se nas rédeas curtas da ilusão. Assim como Prometeu sabia que o Cáucaso o esperava, e se entregou, o homem deve entrar na noite.

O próximo poema ilustra essa mesma ideia de liberdade construída e não real:

[319] Não tenhas nada nas mãos
Nem uma memória na alma,

Que quando te puserem
Nas mãos o óbolo último,

Ao abrirem-te as mãos
Nada te cairá.

Que trono te querem dar
Que Átropos to não tire?

Que louros que não fanem
Nos arbítrios de Minos?

Que horas que te não tornem
Da estatura da sombra

Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada.

Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.

Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.

Novamente o poema vem para persuadir, para aconselhar. O conselho de não desejar possuir nada é o conselho não de aproveitar o dia, mas de abdicar dele. Mais uma vez, a morte triunfa sobre tudo; mais uma vez, ela não nos deixa possuir nada que não nos vá tirar. Afinal os deuses emprestam, não dão. Mais uma vez o medo de perder impede o poeta de gozar a vida sem cuidados graves, pois a perda está à espreita em qualquer parte e em qualquer tempo. O poeta, para convencer seu leitor de que fala a verdade, elenca uma série de coisas entre bens e honras que fatalmente lhes serão tirados uma vez que forem conquistadas. E, para ser rei de si mesmo, para não ter de perder, ele não deve querer possuir – uma vez que a perda é inevitável. Nada desejando, garante-se a superioridade assinalada nos dois poemas anteriormente analisados. Reis reincide na tentativa de ludibriar-se a si mesmo e em aconselhar que o leitor faça o mesmo. Esse poema serve para completar as ideias contidas nos outros dois últimos, sobre o tema da única margem de

ação possível aos mortais.

As recordações que são desaconselhadas no poema [319] voltam a aparecer no poema [366]. Ricardo Reis não teme só o destino, o futuro, entretanto também não quer lembranças que o façam sofrer, não quer ter um passado:

[366] Não só vinho, mas nele o olvido, deito
 Na taça: serei ledó, porque a dita
 É ignara. Quem, lembrando
 Ou prevendo, sorrira?
 Dos brutos, não há vida, senão a alma,
 Consigamos, pensando; recolhidos
 No impalpável destino
 Que não 'spera nem lembra.
 Com mão mortal elevo à mortal boca
 Em frágil taça o passageiro vinho,
 Baços os olhos feitos
 Para deixar de ver.

Nesse poema, o heterônimo neoclássico se serve de um dos temas centrais da poesia de simpósio – o beber o vinho para o esquecimento . Evocando o tema bem diretamente colocado, por exemplo, na Ode I, VII de Horácio: “Com o vinho dissipai os temores agora: Que amanhã novamente iremos para o mar...”

Reis lança mão da sua forma bastante recorrente, que são os dois decassílabos com acento interno na sexta sílaba seguido por dois hexassílabos. Apesar de não ter estrofes, podemos dividir o poema em três partes correspondentes às estâncias.

A primeira estância diz respeito a sua atitude de beber o vinho, a fim de não se lembrar de nada. E formula uma pergunta retórica, cuja resposta está na sua negação – em dizer que não há alegria no recordar.

A segunda estância propõe o exemplo dos animais que seguem o destino sem esperas ou lembranças.

A terceira estância fala da efemeridade de tudo por meio das imagens que evocam transitoriedade. Mortal é a mão, mortal é a boca, frágil é a taça e passageiro é o vinho. Para remediar essa inexorabilidade ,a embriaguez torna

os olhos baços para perderem a capacidade de ver.

Aqui, a ilusão é conseguida por meio da embriaguez, é um anestésico para a vida, que indiferente aos rogos deve passar.

Diferente da maioria de seus poemas, esse é um poema introspectivo, que não tem em mira a adesão de destinatário, mas a força das suas solitárias reflexões servem como elementos persuasivos. Ele procura transmitir um *pathos*, ou, ainda melhor, certo universo patético, de medo, de sofrimento. Contudo, ele não fala de uma experiência de sofrimento ou perda, porém sempre do medo de sofrer ou de perder.

Vejamos como Álvaro de Campos assinala esse medo, ao atacar a preferência de Reis pela antiga forma poética:

Não concebo porém que as emoções, nem mesmo as do Reis sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas, e que o Reis quer diga a um rapaz que lhe não fuja, quer diga que tem pena de ter que morrer, o tenha forçosamente que fazer em frases súditas que por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar as frases súditas senão em dez sílabas para as duas primeiras, e em seis sílabas para as duas segundas, num graduar de passo desconcertante para a emoção. (2005, p. 141)

Nessa crítica podemos ver a importância que Campos dá à emoção, entendendo que a forma disciplinada de Reis conta com o grave risco de destruí-la. Reis replica que “A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo que é a sobrevivência longínqua da música nos versos.” (2005, p.143). Continua Reis dizendo que em Campos os poemas são um extravasar de emoção e que isso se torna um vício na medida em que os poetas devem dominar suas emoções. No entanto, aquele não procede assim. Seu medo é tão grande que não consegue dominá-lo. Todas as demais emoções, domina-as, mas não o medo, que é aquilo de que se constitui seu *ethos*. Todas as outras emoções ele consegue subtrair, contudo o medo é seu posicionamento, está além de seu governo. Eduardo Lourenço fala em um Reis

desesperado:

A verdade que nessa luz de Caeiro se encobre mal, envolta agora na forma sabiamente arcaizante de Horácio e Virgílio, deixa filtrar seu essencial desespero, mas sempre como voz irreal que o transfigura em canto desencantado e aparentemente sereno. Pessoa escreveu que na altura da sua eclosão (mas Ricardo Reis era alguém que já há muito pedia para nascer....) O arrancou ao seu falso paganismo. Para quê? Para o instalar no verdadeiro? Não. O paganismo autêntico é o antigo, naturalmente, que não é desesperado desse desespero que em Ricardo Reis terá o pudor de se velar. (1981, p. 49).

Não vemos seu *pathos* como o desespero, pois, como nos ensina Espinosa, o desespero é a “tristeza nascida de uma coisa futura ou passada a cerca da qual não há causa de dúvida” (2003,p. 337). Reis não tem desespero, porque ele é todo dúvidas. Até a morte – seu maior medo e única certeza – não é assim tão certa; ele sempre para no limite do conhecido, mais precisamente na figura do Estige. Além de não conhecer a morte, também não conhece o sofrimento, pois dele se evade.

A última relação que podemos estabelecer entre ele e Alberto Caeiro fala de uma diferença essencial: em Reis, ver não é como a contemplação caeiriana de ver o rio passar, mas sim de se manter à margem, a fim de não amar o rio e depois perdê-lo; ele procura assim ficar à margem de tudo que não está em seu domínio. Ver, para Reis, é uma compensação, uma distração, um mal menor, enquanto que em Caeiro é o verdadeiro prêmio. Em Reis, nada vale a pena, não importando o tamanho da alma. Passar além do Bojador é dor demais.

Álvaro de Campos assim diz, de Reis:

O conceito da vida, formado por Ricardo Reis, vê-se muito claramente nas suas odes, pois, quaisquer que sejam os seus defeitos, o Reis é sempre claro. Esse conceito da vida é absolutamente nenhum, ao contrário do de Caeiro que também é nenhum, mas às avessas. Para Ricardo Reis, nada se pode saber da realidade, excepto que está

aqui e nos foi dado como real um universo material. Sem necessariamente aceitarmos como real esse universo, temos que o aceitar como tal, pois não nos foi dado outro. Temos que viver nesse universo, sem metafísica, sem moral, sem sociologia nem política. Conformemo-nos com esse universo externo, o único que temos, assim como nos conformaríamos com o poder absoluto de um rei, sem discutir se é bom ou mau, mas simplesmente porque é o que é. Reduzamos a nossa acção ao mínimo, fechando-nos quanto possível nos instintos que nos foram dados, e usando-os de modo a produzir o menos desconforto para nós e para os outros, pois tem igual direito a não ter desconforto. Moral negativa, mas clara. Comamos, bebamos e amemos (sem nos prender sentimentalmente à comida, à bebida e ao amor, pois isso traria mais tarde elementos de desconforto); a vida é um dia, e a noite é certa, não façamos a ninguém nem bem nem mal, pois não sabemos o que é bem ou mal, e nem sequer sabemos se fazemos um quando supomos fazer outro; a verdade, se existe, é com os Deuses, ou seja com as forças que formaram e criaram, ou governam, o mundo. – forças que, como na sua acção violam todas as nossas ideias do que é moral e todas as nossas ideias do que é immoral, estão patentemente além ou fora de qualquer conceito do bem e do mal, nada havendo a esperar d'ellas para nosso bem ou até para mal nosso. Nem crença na verdade, nem crença na mentira; nem optimismo nem pessimismo. Nada: a paisagem, um copo de vinho, um pouco de amor sem amor, e a vaga tristeza de nada compreender e de ter que perder o pouco que nos é dado. Tal é a *philosophia* de Ricardo Reis. É a de Caeiro endurecida, falsificada pela estilização. Mas é absolutamente a de Caeiro, de outro modo: o aspecto côncavo d'aquelle mesmo arco de que a de Caeiro é o aspecto convexo, o fechar-se sobre si mesmo d'aquilo que em Caeiro está virado para o Infinito – sim, para o mesmo infinito que nega. (Rita Lopes, 2002, p. 129-130).

Para Reis, fazer versos é a sua salvação, é a *praxis* que permite a diminuta vitória, é o domínio possível do desconcerto das coisas, evocado por Maria Helena Nery Garcez. Para Caeiro, a existência se resume em fazer versos; em Campos, eles são o mínimo de orgulho diante de tanta angústia, como na "Tabacaria". Só Alberto Caeiro tem a plenitude do fazer versos. Não é

uma válvula de escape, não é a vontade de ficar no mundo, não é o que resta, é sua natureza mesma.

Nos próximos versos, vejamos como Reis deseja o *pathos* do mestre. Abdica da felicidade em troca de calma. A evasão parece epicurista e o é, mas há um fundo de revolta, de indignação, de angústia, de tristeza mesmo, além de trazer a nota do Destino, tão estoica: “A dita é um jugo”. A mescla entre o epicurismo e o estoicismo é harmoniosa. As escolas nem se prejudicam na figura de Reis:

[432] Aos deuses peço só que me concedam
O nada lhes pedir.
A dita é um jugo
E o ser feliz oprime
Porque é um certo estado
Não quieto nem inquieto, meu ser calmo
Quero erguer alto acima de onde os homens
Têm prazer ou dores.

De suas emulações e influências (são muitas), Reis assume conduta negativa, expõe certa ética ascética, que arrasta uma melodia triste, acovardada, amedrontada, no seu seio, da qual nós conhecemos só o fingimento.

5.3. Álvaro de Campos

Álvaro de Campos é o mais complexo dos heterônimos, seja pela extensão de sua produção poética, seja pela forma em que é concebido. É o heterônimo, sob cuja assinatura Fernando Pessoa mais escreveu poemas depois do próprio ortônimo, e também com maior constância ao longo de sua vida. Caeiro teve uma morte precoce, Reis condenou-se a um exílio voluntário no Brasil, ainda que por vezes aparecesse para escrever algum poema; entretanto, Campos permaneceu sempre ao lado de seu criador, a ponto de Fernando Pessoa às vezes socialmente fingir ser o heterônimo.³¹ A sua produção estende-se até perto da morte de Pessoa, e com uma evolução que é uma verdadeira maturação poética. A consciência evolutiva do heterônimo era tal que, por vezes, seu criador atribuía datas fictícias aos poemas, de modo a se encaixarem no momento mais adequado de seu desenvolvimento.³²

Mas ele também é o mais complexo no modo de sua origem, bastante dependente da dos outros dois heterônimos. Sendo o terceiro poeta nascido na seara heteronímica, como escreve Fernando Pessoa em carta a Adolfo Casais Monteiro, Álvaro de Campos foi motivado pelo aparecimento do mestre Caeiro “em derivação oposta à de Ricardo Reis” (*Obras em prosa*, p. 96). De Caeiro provém seu sensacionismo, que ele professa até seus últimos poemas, e a preferência pelo verso livre. Contudo, não consegue aprender a calma do mestre, pela qual aspira ao longo de sua vida, sem a jamais alcançar, como confessa:

[...]

Mestre, meu mestre!

Na angustia sensacionista de todos os dias sentidos,

Na magua quotidiana das mathematicas de ser,

Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,

Ergo as mãos para ti, que estás longe, tam longe de mim!

Meu mestre e meu guia!

31 Existe um vasto anedotário sobre tais brincadeiras.

32 Esse mesmo senso de maturação, levou Teresa Rita Lopes, em sua edição crítica de Álvaro de Campos, a ordenar os poemas de modo a comporem algo como uma biografia poética.

A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,
 Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,
 Natural como um dia mostrando tudo,
 Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
 Meu coração não aprendeu nada.
 Meu coração não é nada,
 Meu coração está perdido.

[...]

A calma que tinhas, deste-m'a, e foi-me inquietação.
 Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
 Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.

No buscar a calma e não a alcançar, gera-se naturalmente o sentimento da angústia, quer pensemos na definição sartriana envolvendo as escolhas, quer pensemos no aperto a que se remete a etimologia do vocábulo. Em oposição à serenidade, a imperturbabilidade de Caeiro, o *ethos* de Álvaro de Campos é construído a partir do *pathos* da angústia, da inquietude. No entanto, Pessoa compõe os versos de Campos explorando a variação de graus de angústia, mesmo antes do encontro com seu mestre. Do tom decadente do “Opiário”, passando por uma expressão afetada, enlouquecida, como aparece em seus primeiros poemas pós-encontro com Caeiro, nos quais ele grita, xinga, grunhe e zumbe, até uma expressão mais contida no final de sua produção, mas longe ainda da calma de seu mestre, pois “a alma goza ou sofre o íntimo tédio de tudo”. Álvaro de Campos é incapaz de assimilar a fundo as lições de seu mestre porque, como ele diz, não sabe ser livre, porque aprendeu “a clareza da vista”, mas não “a ter a alma com que a ver clareza”. Lembremos que ele sempre se diz ser ele mesmo, e não outro, é um seu lugar-comum.

Em relação a Ricardo Reis, podemos dizer que Campos aparece como seu oposto, enquanto discípulo de Caeiro. Como Pessoa desejou, eles seguiram caminhos diferentes, mas não só no modo de se fazerem discípulos – guiando-se Reis rumo a um paganismo mais intenso e artisticamente ortodoxo, ou seja, ao classicismo na forma e nos temas, além de sua extrema contenção; Campos, seguindo pelas sendas do sensacionismo e do verso livre. Contudo também pela atitude que cada um toma diante da vida, com Reis se exilando

na inação e em um discurso epicurista por medo do remorso, enquanto Álvaro de Campos abraça a vida em sua totalidade, ainda que às voltas com a dúvida, a hesitação, a culpa e o tédio. Se a Ricardo Reis é negado o direito de sentir senão dentro do artificialismo dos *topoi* classicistas, Fernando Pessoa deposita em Álvaro de Campos toda a intensidade de sentir, como ele mesmo confessa na carta a Casais Monteiro: “pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (*Obras em Prosa*, p. 94). E na mesma carta, Pessoa fala de sua disposição, quando escreve com a pena do poeta de “Tabacaria”: “quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê.” (*Idem, ibidem.*)

A “Ode Triunfal” é a certidão de nascimento de Álvaro de Campos. Pessoa escreve a Casais Monteiro que ambos surgiram juntos, “a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (*idem*, p. 96). O heterônimo aparece em todo o seu furor sensacionista, querendo, como ele dirá na *Passagem das Horas*, “sentir tudo de todas as maneiras”.

O título do poema inscreve-o em um gênero tradicional, a ode triunfal, que retoma a lírica coral dos gregos antigos, cujo maior representante, Píndaro, é conhecido por seus epinícios, poemas que glorificavam os vencedores dos jogos pan-helênicos, os seus ancestrais, a cidade de origem e o deus a quem os jogos eram dedicados. No que tange ao que é celebrado, os modernos, sejam eles clássicos ou românticos, variavam os temas de poemas celebrativos de forma livre sob a mesma denominação de ode. Como ode, a “Ode Triunfal” se insere na retórica epidítica (demonstrativa), como equivalente em verso do encômio (o gênero de discurso laudatório). Contudo, seu caráter amoralista leva Campos a exaltar não só o que é grande e virtuoso, mas também, e principalmente, tudo que há de banal e vil na época contemporânea. Esse recurso faz com que essa ode acolha assuntos próprios do gênero oposto, a sátira, que, como sabemos, tem em vista o vitupério. Instaurando-se assim uma ode triunfal “de espécie complicada”.

Álvaro de Campos retoma o gênero tradicional da ode triunfal a fim de celebrar a modernidade. Celebra-a, porém, segundo o espírito do tempo, tendo como critério não mais a beleza e a virtude, e sim a força. Em síntese que

anula a polaridade dos valores morais, o poeta exalta as “coisas todas modernas”, incluindo o que há de contraditório, de fútil, de irracional no mundo, as “coisas grandes, banais, úteis e inúteis”.

A exaltação da força aparece melhor explicitada em prosa, os “Apontamentos para uma estética não Aristotélica”. Neste texto, Álvaro de Campos discorre sobre os critérios de criação estética. O critério tradicional, a que ele chama de estética aristotélica, visa à beleza, ou seja, à criação racional, fundada na ordem harmoniosa, na expressão daquilo que agrada, porque é compreensível. O segundo critério, que ele reivindica como descoberta sua, não visa mais atingir à razão, mas sim à sensibilidade. O artista não-aristotélico:

converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sensibilidade abstrata como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), emissora como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar um foco emissor abstrato sensível que force os outros, queira eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável [...] Como o fundador de religiões converte dogmática e absurdamente as almas alheias, na substância de uma doutrina que, no fundo, não é senão ele próprio. (2005, p. 244)

Com essas colocações, Álvaro de Campos distingue duas formas retóricas de atingir o público. A estética aristotélica, que visa agradar por sua inteligibilidade e tem como elemento persuasivo principal o *logos*: este, pela ordenação da forma e pela adequação do conteúdo à valores e critérios ditados pela razão, subordina o *ethos* e o *pathos*. Ao fazer da sensibilidade o instrumento de subjugação, Campos faz com que a eficácia da arte passe a ser o arrebatamento, e o seu principal recurso o *pathos*, a carga de emotividade que o poema leva em si, derivando o jogo de tensão do leitor com a ferocidade escrita. A estética não-aristotélica subjuga pela emoção, pela sensibilidade: Álvaro de Campos é altamente passional, e usa bastante o *pathos* como elemento de persuasão. É nele que nossa hipótese ganha sua máxima expressão, porque ele é altamente patêmico.

O poema inicia-se com a descrição do cenário em que o Álvaro de Campos escrevia o poema. O tempo do poema é remetido ao momento da escrita, e é nesse ambiente agressivo e grandiosamente contemporâneo que se vê esboçado pela primeira vez o *ethos* de Álvaro de Campos:

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

A cena surge cheia de contrastes: o ambiente moderno, de grandes proporções, é também lúgubre, dolorosa; o tom é grandiloquente, mas prosaico; e o poeta, que descreve a composição como escrita, dá ao poema feição de oralidade. A imagem da luz elétrica é amplificada pela abundante adjetivação, tudo o que lhe imprime a ideia de força, que será o valor exaltado no poema, em detrimento da beleza e da moral. O poeta está febril e escreve furiosamente, “rangendo os dentes, fera para a beleza disto”, para a beleza das grandes lâmpadas elétricas da fábrica, para a beleza de tudo o que é moderno: a eletricidade, as máquinas, a política, o comércio, as fábricas, os costumes, as diversões. Álvaro de Campos oculta, sob a feição de um vitalismo raivoso e doentio, alguma atitude inquieta e conflitiva que marcará toda a sua vida literária.

Com auxílio de onomatopeias, reproduz o que há de ruidoso e mecânico na vida. Canta a velocidade, a novidade, a violência, o momento. Mas ele canta com excesso, com fúria, com sensualidade voluptuosa – para ele, olhar é perversão sexual – e ama a tudo como fera, carnívoro,

Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
Do sistema imediato do Universo!

É o amor doentio que chega ao sado-masiquismo, ao desejo de morte mecanizada (morte pela máquina), tamanha é a fúria com que ele se entrega à ânsia das sensações. É dessa forma furiosa, agressiva, autodestrutiva, que

Álvaro de Campos canta a vida, “o interesse por tudo na vida, / Porque tudo é vida”, em seu entender.

Enquanto poema da dinâmica do mundo moderno, a “Ode Triunfal” aproxima-se do futurismo. Essa proximidade leva Mário de Sá-Carneiro, maravilhado com o poema, a chamá-lo em uma carta de “a obra-prima do Futurismo”, apesar de não se filiar ao movimento³³ (Mário de Sá-Carneiro, p. 806). Também Fernando Pessoa, em carta ao diretor do *Diário de Notícias* assinada por Álvaro de Campos, com a data de 04 de julho de 1915, reconhece que o poema foi inspirado no futurismo, mas apenas pelo assunto e não pela realização³⁴. A atitude de Campos ante à modernidade é diferente da do futurismo, pois enquanto este visa “a Objetividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é *alma*, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjetividade em suma” (*Obras em Prosa*, p. 153), aquele quer sentir tudo, misturar-se a tudo, ser a consciência de tudo. Álvaro de Campos não pode ser futurista pelo mesmo motivo que ele não pode ser como Caeiro – ele é pura subjetividade. A sua atitude diante do mundo é bem sintetizada no lamento do verso que encerra a Ode: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!” – o paroxismo do sentir, o extremo de ser um sujeito.

Na “Ode Triunfal” Álvaro de Campos é totalmente amoralista. Ele exalta a força em todos os seus aspectos, os mais sublimes e os mais abjectos, e a exalta em seu contraponto, a debilidade. Ele se coloca num ponto de vista absurdo, de deliciar-se de toda violência, vista ou sentida, de exaltar a dor e a morte. É uma postura diferente da que aparece na “Ode Marítima”, em que,

33 Os comentários de Sá-Carneiro vão além de ter realizado um projeto sem se ligar a ele. Mário recebe a “Ode triunfal” como o poema que sintetiza a modernidade de maneira insuperável. Citamos todo o trecho: “obra prima do Futurismo”. Porque , apesar talvez de não pura, escolarmente futurista – o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem com Fundador do Futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época. Serão tudo o mais especializações sobre cada assunto, cada objeto, cada emoção que o amigo tocou genialmente. Em suma: variações sobre o mesmo tema.” (Sá-Carneiro, *Obras em prosa*, p.806)

34 Na carta, Álvaro de Campos objeta uma crítica do jornal que havia classificado os poetas de *Orpheu* como futuristas. Ele aponta o equívoco da crítica e faz a seguinte observação: “A minha Ode Triunfal, no 1º número do *Orpheu*, é a única cousa que se inspirou no 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.” (*Obras em prosa*, p. 154)

depois de exaltar a crueldade dos antigos piratas e todas as perspectivas da violência que imagina por eles provocada, vê-se tomado por

Uma inexplicável ternura,
Um remorso comovido e lacrimoso,
Por todas aquelas vítimas – principalmente as crianças –
Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,
Emoção comovida, porque elas fôram minhas vítimas; Terna e suave, porque
não o fôram
[realmente;
Uma ternura confusa, como um vidro embaciado, azulada,
Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida.

Essa comoção se torna mais forte algumas estrofes adiante, quando novamente lhe volta o ímpeto de crueldade dos piratas e imagina-se a fazer os pais presenciarem o suplício dos filhos. Cria-se então uma dupla perspectiva, a dos piratas e a dos pais e mães, cujos sentimentos ele sente conjuntamente, em ambiguidade do sentir, em intersecção:

Lembro-me de que seria interessante
Enforcar os filhos à vista das mães
(Mas sinto-me sem querer as mães deles),
Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos
Levando os pais em barcos até lá para vêrem (Mas estremeço, lembrando-me
dum filho que não tenho e está dormindo tranquilo em casa).

Por outro lado, na referida carta a Casais Monteiro, em um parágrafo mais adiante (do qual mencionamos um fragmento no Capítulo terceiro), Fernando Pessoa fala do “Opiário”, poema de Campos pensado como anterior ao contato com Caeiro. Deixamos que o próprio Pessoa narre a origem do poema, reproduzindo o parágrafo em sua integridade:

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugerí 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 contato 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...” (p. 97)

Conhecer esse Álvaro em botão parece-nos a melhor forma de analisar seu *ethos*, porque podemos indicar a partir daí o que muda e o que permanece com a influência de Caeiro; o que seria só dele, e o que se modifica, sem deixar de contemplar a movimentação de seu *ethos*. Por exemplo, a voluptuosidade apenas sugerida pelo encontro com o mestre, não aparece, cautelosamente, no “Opiário”. Como veremos, todo o poema é perpassado pela passividade e pelo tédio. Com essa diferença, Pessoa marca uma ausência do que acresceria depois a Campos; mostra que, embora o mestre não tenha lhe trazido a calma, trouxe-lhe uma empolgação com o sentir.

Seria inútil indagarmos qual o termo para o *pathos* predominante no “Opiário”. Expusemos acima que o *ethos* de Álvaro de Campos, o mais emocional dos heterônimos, é elaborado a partir da angústia; e, neste poema, apesar de o termo não aparecer patente, há termos, expressões e enunciados relacionados – “tédio”, “desassossego”, “mágoa de viver”, “tenho os nervos na forca”, “sou um convalescente do Momento”, “e afinal o que quero é fé, é calma”, etc. – que mergulham o leitor imediatamente nessa atmosfera angustiada. Será mais proveitoso acercarmo-nos das causas dessa angústia e de que modo elas se manifestam nesse poema. Para usar os termos aristotélicos, poderíamos aproximar essa angústia do que ele chama de indignação (sendo isso apenas uma sugestão e não algo imprescindível).

O “Álvaro em botão” é um poeta decadente. A forma do poema ressoa a poesia do final do século XIX: o ritmo é o decassílabo heroico – mesmo com uma flexível acentuação, e uma vasta ginástica de sinéreses e elisões para a escansão – em quadras de rima oposta. Os temas também são caros aos poetas do período: o *taedium vitae*, a evasão, geográfica (para o Oriente), e a psíquica, para os psicotrópicos.

O “Opiário” é dedicado a Mário de Sá-Carneiro, que, como já dissemos, tinha se encantado com a “Ode Triunfal”. É dele que Pessoa toma, ou inspira-

se da atmosfera decadentista que domina o poema, e vários termos ecoam sua poesia: ópio, Oriente, astral, ouro, ânfora são imagens recorrentes na obra de Sá-Carneiro, somadas à sensação de insignificância de par com uma grandeza desnutrida. Campos, em sua viagem sem procelas, tem em si a carência que ecoa do poema “Quase”: “Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era além”.

Por sua vez, o autor de *Céu em fogo* parece dialogar com o “Opiário” em seu poema “O Lord”. Ambos demonstram uma insatisfação diante da vida: desejam ser importantes, mas não são. A figura do “lord de Escócias doutra vida” parece aludir ao “*laird* escossez ha dias em jejum” que Álvaro de Campos vê em um criado de bordo que lhe parece mais notado que ele mesmo. Ambos têm sonhos de grandeza, em Álvaro de Campos representados pela figura do mandarim de condição, e em Sá-Carneiro, pelo lord escocês. A diferença é qualitativa – enquanto os sonhos de Sá-Carneiro têm opulência, simbolizada em bens materiais, como ouro, jóias, castelos, quintas, iates, os sonhos de Campos são mais contidos, limitando-se ao reconhecimento como escritor, como pessoa interessante e a uma vida de *dandy*.

O título do poema é um neologismo. O sufixo *-ário*, que é juntado ao radical *opi-*, pode dar à palavra dois sentidos – de agente e de lugar. No caso de “*Opiário*”, podemos conjecturar que se trate de um usuário ou um lugar de uso para o ópio. Mas pensar em um lugar faz pouco sentido; onde seria esse lugar de fumar ópio – o Oriente? O navio? A sua cabine? Não, opiário não é um lugar, ao menos não um lugar físico como é o Oriente. Como este, pode ser um lugar de evasão, já que o ópio é um meio de fuga, mas para dentro de si, e o lugar confunde-se com o próprio usuário. Porém, o poema não trata propriamente do ópio; vem explicar a apetência para ele. O opiário é, portanto, esse Álvaro em botão, o poeta decadente que fuma ópio como um remédio para o Momento, para o sentir a vida.

Todavia, o espaço é um elemento importante no poema. A escrita do poema é localizada da seguinte maneira: “1914, Março. / No Canal de Sués, a bordo.” Datado de um ano antes da publicação de *Orpheu*, no mesmo mês do surgimento de Alberto Caeiro e três meses antes da “Ode Triunfal”, Campos

encontra-se em viagem de retorno do Oriente à Europa, no canal que serve de porta ou atalho para a navegação entre esses dois mundos. A viagem ao Oriente foi-lhe frustrante, por não ter encontrado o que ele procurava. Ao contrário, ele percebe que esse outro mundo é semelhante ao seu próprio:

Eu acho que não vale a pena ter
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
E há só uma maneira de viver.

Com essa viagem, o mundo inteiro tornou-se idêntico para ele. O Oriente perdeu a sua graça e aborreceu-lhe, e agora ele o vê como “uma esteira / Que a gente enróla e deixa de ser béla”. A vida humana é percebida como toda igual naquilo em que ele busca o diferente, e a esfericidade do mundo não lhe dá outra rota de fuga. E assim, o poeta se lamenta:

Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,
Muito a leste não fosse o oeste já!
Pra que fui visitar a Índia que ha
Se não ha Índia senão a alma em mim?

Além do Oriente geográfico, há novamente o Ocidente. Mas Campos descobre também que o Oriente que ele buscava, longe de ser um espaço físico, é lugar a ser buscado dentro de si, certo estado de espírito. É, então, no ópio que ele vai buscar “um Oriente ao oriente do Oriente”.

Entretanto, o que é esse Oriente que Álvaro de Campos busca? E por que ele o vai buscar no ópio? Para responder a isso, voltamos ao início do poema. O primeiro verso contém a afirmação: “É antes do ópio que a minh'alma é doente”. Neste verso, Álvaro de Campos sintetiza o seu modo de ser anterior ao contato com Caeiro. Ele sofre de uma doença da alma que o faz buscar consolo no ópio. O verso que vem em seguida, “Sentir a vida convalesce e estiola”, dá-nos um indício de sua doença. A sensação é, para o futuro poeta sensacionista, produtora de efeitos contraditórios – ao mesmo tempo em que o recupera, ela o debilita. Sentir a vida torna-se, para Campos, um duplo mal, uma vez que é o que o estiola, e, por levá-lo ao estiolamento e à

convalescença, provoca-lhe as sensações confusas a que ele se refere na última estrofe.

A ideia de convalescença pode nos remeter a Baudelaire, que, n’*O pintor da vida moderna*, associa a G., o pintor fictício cujos quadros ele analisa e nos dá figuras como a do *flâneur* e a do *dandy*. Numa menção ao conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe, Baudelaire descreve o convalescente do seguinte modo:

Por trás da vidraça de um café, um convalescente, contemplando a massa com alegria, mistura-se pelo pensamento, com todos os pensamentos que se agitam em torno dele. Retornado recentemente das sombras da morte, ele aspira deliciosamente todos os germes e todos os eflúvios da vida; como ele esteve a ponto de tudo esquecer, ele se lembra e quer com ardor se lembrar de tudo. Finalmente, Ele se precipita através dessa multidão em busca de um desconhecido cuja fisionomia vista de relance o fascinou. A curiosidade tornou-se uma paixão fatal, irresistível! (1993: 223)

A curiosidade, a “faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo pelas mais triviais em aparência” (*idem, ibidem*), faz com que o convalescente, ou homem de gênio, seja como uma criança: “A criança vê tudo como *novidade*; está sempre embriagada. Nada se parece mais com o que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor.” (*idem, ibidem*). A diferença está no amadurecimento, do desenvolvimento da capacidade racional no gênio, que provê a sua “infância reencontrada” “de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite que ponha em ordem a soma de materiais involuntariamente acumulados.” (*idem*, p. 224)

Não vemos ainda Álvaro de Campos lançar-se na multidão, como ele o fará na “Ode Triunfal”, afinal está confinado em um navio; contudo, possui a “mania de sentir” e não deixa de entreter-se com gente. Tem contato com pessoas de vários países, fala “com alemães, suecos e ingleses”, um conde francês com quem se encontra no *smoking-room*, uma sueca com quem o comissário de bordo o vê conversar. Mas esse estado de convalescença não é

capaz de manter-se por si mesmo, porque isso é a mesma coisa que o faz adoecer. Assim, divertir-se com pessoas não é o suficiente a fim de remediar seu mal, e disso se lamenta: “E a minha mágoa de viver persiste.”. Tal sentimento de adoecer-se por causa das sensações vai de encontro àquilo que Baudelaire fala sobre o convalescente.

Todo homem, dizia um dia G. numa dessas conversas que ele ilumina com um olhar intenso e um gesto evocador, todo homem que não se encontra atormentado por um desses desgostos de uma natureza demasiado positiva para não absorver todas as faculdades, e que se aborrece no meio da multidão é um tolo! Um tolo! E eu o desprezo!
(1993:225)

Álvaro de Campos não pode ser o puro convalescente, porque ele é um desses atormentados, confessado no poema *Mestre, meu mestre querido* acima citado: “Na angústia sensacionista de todos os dias sentidos, / Na magua quotidiana das mathematicas de ser”. Campos é, apesar de sua ânsia de sentir, um homem moderno, homem de um tempo em que, nas palavras de Pessoa, “tudo tem o como e o porquê científico e exato” (*Obras em prosa*, p. 296), e os homens desse tempo “são homens de ciência, homens de prática” (*idem, ibidem*). Quando se lança na multidão, em “Ode Triunfal”, é dominado ainda por sua febre, por tal ânsia de saber tudo e com raiva de isso não ser possível. Álvaro de Campos só pode ser um *flâneur* agitado, enlouquecido, febril:

Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
Nas ruas cheias de encontrões!

Em “Mestre, meu mestre querido”, ele reclama não ter aprendido a serenidade de Caeiro e diz que seria melhor continuar como o “poeta decadente, estupidamente pretensioso”, anterior ao contato com o mestre. Esse poeta decadente é o que escreve “Opiário”. Ele tem consciência de que

sofre por não ter calma, o que ele deixa explícito na última estrofe – “E afinal, o que quero é fé, é calma” –, mas lhe falta aprender a sentir, falta-lhe um mestre e modelo das sensações, o que ele encontrará, sem conseguir imitar, em Caeiro. A falta de serenidade aparece em outro poema, *A Praça da Figueira de manhã*, escrito com data anterior ao “Opiário”, como aquilo que o faz sofrer por sentir: “Isto de sensações só vale a pena / Se a gente se não pode a olhar pra ellas. / Nenhuma d'ellas em mim é serena.”

Sem a serenidade, sem o preenchimento da vida inutilmente buscado no Oriente, resta-lhe o tédio. Há no *Livro do Desassossego* uma definição bastante profícua de tédio, em que esse sentimento é definido como aborrecimento e sensação de vacuidade. Citamo-lo:

O tédio é, sim, o aborrecimento do mundo, o mal-estar de estar vivendo, o cansaço de se ter vivido; o tédio é, deveras, a sensação carnal da vacuidade prolixa das coisas. Mas o tédio é, mais do que isto, o aborrecimento de outros mundos, quer existam quer não; o mal-estar de ter que viver, ainda que outro, ainda que de outro modo, ainda de que outro mundo; o cansaço, não só de ontem e de hoje, mas de amanhã também, da eternidade, se a houver, e do nada, se é ele que é a eternidade. Nem é só a vacuidade das coisas e dos seres que dói a alma quando ela está em tédio: é também a vacuidade de outra coisa qualquer, que não as coisas e os seres, a vacuidade da própria alma que sente o vácuo, que se sente vácuo, e que nele de si se enoja e se repudia. (LD 344)

Indignação, aborrecimento, cansaço, vacuidade do mundo das pessoas e de si, o poeta do “Opiário” sofre tudo isso. A sua vida parece ter sido toda ela perdida, toda desperdiçada. O “*Opiário*” é um grande lamento: “Eu que sempre fui um mau estudante”, “Eu fingi que estudei engenharia”, “Perdi os dias que já aproveitara. / Trabalhei para ter só cansaço”, “Não tenho personalidade alguma”, “Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!”. A vida é fonte de aborrecimento – “O facto é que esta vida é uma quinta / Onde se aborrece uma alma sensível” – e mesmo sua forma de pensar pare-lhe rasa e causa-lhe tédio – “Móro no rés-do-chão do pensamento / E ver a Vida passar faz-me tédio”. Mais que ao nojo

e ao repúdio, Álvaro de Campos condena-se à culpa por algo que não fez, um crime herdado: “Ando expiando um crime numa mála, / que um avô meu cometeu por requinte”, “Sou desgraçado por meu morgadío”. Essa culpa inexplicável pelo que fez e pelo que não fez aparece novamente no poema *Insomnia*, de 1929:

Ah, o opio de ser outra pessoa qualquer!

Não durmo, jazo, cadaver accordado, sentindo,
 É o meu sentimento é um pensamento vazio.
 Passam por mim, transtornadas, coisas que me sucederam
 – Todas aquellas de que me arrependo e me culpo –;
 Passam por mim, transtornadas, coisas que me não sucederam
 – Todas aquellas de que me arrependo e me culpo –;
 Passam por mim, transtornadas, coisas que não são nada,
 E até d'essas me arrependo, me culpo e não durmo.

Nesse poema, Campos retorna não apenas ao sentimento de culpa, também à figura do ópio como símbolo de fuga, desta vez transferido para o “ser outra pessoa”, e ainda à vacuidade de pensamento.

O sentimento de vazio liga-se, no “Opiário”, ao horror à insignificância, à mesmice. Álvaro de Campos lamenta que “nesta viagem nem houve procelas”. É a fuga do prosaico que o leva a buscar o exótico, o Oriente, o ópio, o irreal. Ele foge do comum e busca ser grande. Entre suas ambições, a mais prosaica está em ser notado – embora só por seus companheiros de viagem – como uma pessoa interessante. Contudo, considera que os outros o acham banal; e até um criado de bordo parece-lhe mais notado que ele mesmo. Também deseja o reconhecimento literário: deseja “ter poêmas e novélas / Publicados por Plon e no *Mercure*”, mas nisso também é pessimista e crê-se “em sortes / De vir a ser um poeta sonambólico”. A ânsia de ser grande ganha uma maior intensidade nestes versos: “Pertença a um genero de portugueses / Que depois de estar a India descoberta / Ficaram sem trabalho”. A frustração de Campos adquire uma proporção histórica e se liga à própria história de Portugal, que perdeu o papel de maior relevo no mundo com o fim da era das grandes descobertas marítimas, afundando-se na obscuridade, sem poder oferecer a seus filhos grandes feitos para empreender ou, como Camões,

cantar. Álvaro de Campos sabe-se gênio, sabe-se interiormente interessante, mas falta-lhe exteriorizar e fazer com que os outros percebam isso. Diante da falta de perspectiva, restam-lhe poucas soluções, que ele sugere no poema, como tentar alguma loucura por aparecer, apelar para o suicídio, ou se refugiar no ópio, que é o que ele faz.

Enfim, o “Opiário” é marcado pela carência, pela angústia e pelo anseio de sentir que marcam toda a poesia de Álvaro de Campos e compõem seu *ethos*. Aqui falta algo a mais, que é explicitado na estrofe final do poema:

E afinal o que quero é fé, é calma,
E não ter essas sensações confusas.
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas –
E basta de comedias na minh'alma!

Está aberta a porta para que entre Caeiro em sua vida. Este lhe trará uma fé e a clareza reclamadas. Contudo, não poderá transmitir-lhe sua calma, já que, como diz Campos em “Mestre, meu mestre querido”, ele só seria como Caeiro se tivesse sido o próprio.

Depois do “Opiário” vêm o contato com Caeiro e o deslumbre de sentir. A “Ode Triunfal”, de que já falamos, canta o momento presente, as máquinas, o progresso, a multidão. A “Ode Marítima”, o mar, as navegações, a pirataria, e até mesmo todo o mal passado. A “Saudação a Walt Whitman” celebra o poeta que, além de si mesmo, foi mediado por Caeiro, como sua maior inspiração; é dele que aprende o verso livre; dele aprende também o enaltecimento do que é sexual; porém, da mesma forma que não assimila a calma do heterônimo mestre, não absorve de Whitman a mística da corporalidade, e substitui o corpo glorioso de que fala o poeta de *Leaves of Grass* por um corpo mutilado, por determinada relação sado-masoquista com o mundo (cf. Lourenço, p. 176). A “Ode Marcial”, poema futurista oposto à simpatia futurista pela guerra e pelo fascismo, canta a grandeza, o despropósito, e o terror da guerra.

Nesses poemas, Álvaro de Campos, sob a influência de Caeiro, está dominado por anseios de sentir que é maior que o cansaço e a angústia que isso lhe gera. O tédio mistura-se ao gozo da convalescença. O sentimento é o mesmo do verso de “Villegiatura” citado acima, em que se diz que “a alma goza

ou sofre o íntimo tédio de tudo”. No entanto, o interesse do convalescente em sentir e conhecer tudo, das coisas maiores às mais insignificantes, aparece acompanhado de uma inquietude febril, que por vezes assume as feições de raiva e de desejos sádicos e masoquistas.

Todavia, o seu furor sensacionista não dura muito. Gradualmente atenua-se seu ímpeto, e ao lado das sensações aparecem o sonho e a reflexão, voltando alguns motivos que apareciam na fase decadente. Pessoa mesmo reconhece, na carta a José Pacheco, o seu estado decadente: “Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já o não sou” (*Obras em Prosa*, p. 154). São essas características que podemos ver nas duas “Lisbon Revisited” – de 1923 e de 1926 – e na “Tabacaria”, poemas que formam um *continuum* temático, com uma reflexão mais profunda sobre a disposição ética do heterônimo para si e para os outros³⁵.

O primeiro ponto comum dos três poemas é a analogia do verso inicial. Todos eles começam com uma asserção negativa em que aparece o termo “nada” em uma negação dupla, habitual da língua portuguesa (respectivamente “Não: não quero nada” ; “Nada me prende a nada”; “Não sou nada”). Mas qual é o sentido desse “nada”? Apesar de o poeta falar várias vezes em metafísica ou usar termos dessa ciência em seus poemas, não se trata de um nada ontológico. Quando Campos diz: “Não: não quero nada”, e no verso seguinte, “Já disse que não quero nada”, que replica e reforça a asserção do verso inicial, rejeita tudo o que lhe vem de fora de si: conhecimentos e crenças humanas e as convenções sociais. Álvaro de Campos fala com um interlocutor indeterminado, na terceira pessoa do plural, que o leitor pode imaginar como algum ente social, como a família, os amigos, algum círculo de convivência mais amplo, ou mesmo a sociedade em geral. As repetições enfáticas, as frases imperativas, interrogativas e exclamativas, o uso de interpelação de função fática (“Com todo o direito a sê-lo, ouviram³⁶?”), e de interjeição apelativa (“pelo amor de Deus!”), imprimem no poema uma feição de linguagem oral, de conversa. O tom é polêmico. Álvaro de Campos se insurge

35 Essa continuação temática foi notada antes de nós por Abel Barros Baptista, no verbete “Tabacaria”, do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, especialmente no que respeita ao uso do “nada” nos seus poemas.

36 Grifo nosso.

contra a sociedade, repudiando que lhe ofereçam qualquer coisa, que esperem algo dele, ou mesmo que lhe façam companhia. A única coisa que ele deseja é ser sozinho. O seu discurso é uma sublevação da individualidade contra as imposições sociais. O seu "nada" é, portanto, da ordem do dever, não só daquilo que é moral, mas também daquilo se convencionou como certo. Podemos dizer que Álvaro de Campos, na primeira "Lisbon Revisited", assume uma posição niilista, se considerarmos o niilismo como a atitude de negação de valores e crenças tradicionais.

Em "Lisbon Revisited" de 1926, Álvaro de Campos aparece sozinho defronte às suas aflições internas, em uma atitude bem mais reflexiva que no primeiro "Lisbon". A sua declaração "nada me prende a nada" coloca-o diante da multiplicidade de seus desejos – indicada no verso seguinte com a afirmação "quero cinquenta coisas ao mesmo tempo" – e sua incapacidade em fixar uma definição que dê um sentido unitário para sua vida e suas escolhas. Dessa disposição, ou melhor, indisposição de caráter, é que o heterônimo delineia seu *ethos* marcado pela abulia e pela angústia, perante suas possibilidades e impossibilidades de ser. No verso há dois "nadas" distintos por sua função sintática e seu referente. O primeiro "nada", que aparece como sujeito da oração, refere-se à motivação de suas escolhas (do prender-se a algo), àquilo que poderia dar uma unidade à sua vida. O outro "nada", objeto indireto do verbo prender, é tudo aquilo que ele deseja, ou melhor, é aquilo que deveria ser escolhido entre as coisas desejadas. A negação da escolha ante sua multidão de desejos completa-se com a indefinição daquilo que o angustia. Trata-se de uma ânsia voraz, porém indeterminada:

Anseio com uma angústia de fome de carne
O que não sei que seja -
Definidamente pelo indefinido...

Essa indefinição se revela como problema do conhecimento de si e do mundo. Não se trata, contudo, de uma reflexão filosófica sobre esse conhecimento. É passeio, por suas próprias incertezas, que passam, enquanto dorme e sonha irrequieto, pela metafísica, das "portas abstractas e

necessárias”, pelos sonhos e pela “vida só desejada”, e, acordado para a vida, pela incerteza do futuro – especialmente seu futuro literário, e do passado, “uma nevoa natural de lágrimas falsas”, enquanto realidade. A metafísica, os sistemas filosóficos não são, para ele, capazes de explicar o mundo, que é puro devir, que é diferença, que é contradição (paradoxo), que é dispersão. Ao contrário, a filosofia é mera hipótese, com seus mundos irreais e ordenados:

Não rejeito a metafísica, *rejeito as ciências virtuais todas*, isto é, todas as ciências que não se aproximaram ainda do estado, vá, “matemático”; mas, para não desaproveitar essas ciências virtuais, que, porque existem, representam uma necessidade humana, *faço artes delas*, ou, antes, proponho que se faça artes delas – da metafísica, metafísicas várias, buscando arranjar sistemas do universo coerentes e engraçados, mas sem lhes ligar intenção alguma de verdade, exatamente como em arte se descreve e expõe uma emoção interessante, sem se considerar se corresponde ou não a uma verdade objetiva de qualquer espécie. (Pessoa, 2005, p. 563)

Campos divide suas incertezas em duas espécies. A primeira, associada ao sono e ao sonho, inclui tudo o que está na esfera do pensamento: os sistemas metafísicos, as hipóteses, os sonhos-desejos, tudo o que, para ele, ainda dormindo ou já despertado, mostra-se falso. A segunda, apresentada depois de Campos acordar para a vida, é o plano da contingência, do tempo. Ali vê seu futuro mostrando-se incerto, a sua memória, enganadora, e aquilo que ele pensava ser (“onde suppus o meu ser”) ilusório. O poeta afirma um ceticismo radical (“Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...”) cujo elemento central é a incerteza de sua identidade.

A questão de sua identidade não se associa apenas à definição de seus desejos e de suas escolhas; também a ser-o-mesmo. É nesse ponto que podemos entrever algo de mais filosófico na poesia de Campos, de procedência heraclitiana, que considera a existência como puro devir, como uma mudança constante. Daí a impossibilidade do ser, daí a impossibilidade de qualquer metafísica, daí a impossibilidade de uma identidade de si-mesmo.

Uma das características da filosofia heraclitiana, herdada pelas correntes céticas e relativistas da filosofia, é a negação do princípio de identidade, como nos apresenta Jolivet:

Se tudo está em tudo, se os contrários se identificam, se nada em absoluto é estável, é impossível nada afirmar ou negar, ou antes, pode-se tudo afirmar e tudo negar, pois nada é verdadeiro e nada é falso. (1965, p. 39)

É bastante conhecido o fragmento de Heráclito em que ele diz que “em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo” (DK 22 B 91). As imagens de Campos são outras, contudo oferece um mesmo sentido. A natureza, para Campos, continua a mesma, como podemos ver em “Lisbon Revisited” (1923):

Ó céu azul – o mesmo da minha infância –,
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflecte!

Contudo, a vida humana, e tudo o que do âmbito do humano é transitório. Assim, Campos, ao visitar Lisboa pela segunda vez, pergunta-se se ele próprio é o mesmo que ali já tantas vezes estivera,

Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fóra de mim?

Apesar de muitas vezes desviar suas reflexões para a metafísica ou para aquilo que ele pretende que seja metafísica, o seu dilema situa-se no campo da contingência, das possibilidades, da mudança, do Momento. Seu pensamento metafísico, no entanto, reflete-se em sua ética. Vive no *polemos*, em um estado de contínua tensão, de contradições, de sim e de não, em fraturas, sem unidade, pura incerteza. Como bem adverte Carlos Felipe Moisés,

O tema predileto de Campos é seu próprio Eu, sua auto-identidade. Seus poemas parecem, todos eles, tentativas repetidas e variadas de responder à mesma pergunta, às vezes explícita, quase sempre implícita, “quem sou eu?”, permanentemente sem resposta. (MOISÉS, 2005, p. 97).

É a partir dessa questão da identidade que podemos entender a sua revisitação à Lisboa e a imagem que ele cria de si como os fragmentos de um espelho estilhaçado. Maria Helena Nery Garcez assinala muito bem a questão da identidade em Álvaro de Campos e parece ter encontrado a resposta à pergunta que Carlos Felipe Moisés formula sobre Campos:

Ora nessa busca de si mesmo, nessa indagação acerca da própria identidade, Álvaro de Campos, num poema fucral para a compreensão de sua lírica “Pecado Original”/487/, propõe: “Sou quem falhei ser”. Há nesta fórmula lapidar com que se autodefine a consciência de ser um aborto, a consciência de ser alguém de certa forma falso e errado – e todos sabemos muito bem da importância do termo “errado” nos poemas do Orpheu – a consciência de não haver atingido uma identidade verdadeira. Significativamente esta condição não é vista apenas a um nível individual, mas é estendida a todos os demais homens: “somos todos quem nos supusemos. / A nossa realidade é o que não conseguimos nunca”. (1989, p.31)

Por outro lado, Campos se esforça, não só se indaga, também se entrega. É um “convalescente do Momento”. Diferente de Caeiro, que coloca o momento e as coisas enquanto fenômeno, como única realidade possível, que registra como um retrato as diferenças; diferente de Reis, que procura congelar a realidade, fazendo-a em sua poesia como uma estátua marmórea de moldes clássicos; Campos deixa-se encantar e desesperar pela mobilidade do momento. O momento, enquanto devir, faz as coisas diversas do que eram, mas traz-lhe a perda e a saudade, faz com que ele se sinta incompleto. O momento tira-lhe a identidade consigo mesmo, a certeza das coisas que sabia, como a zona de conforto da infância que se perdeu:

E nós não deixamos ninguém...
 Se deixássemos, ah os lenços que lindos!, o navio que se affasta
 Affastar-se-hia de mais do que da terra;
 Affastava-se do nosso passado todo, de nós-mesmos, ficados no caes e aqui a
 caminho,
 Do sentimento domestico com que beijamos a nossa mãe,
 Da alegria com que ás vezes, brincando, arreliamos as nossas irmãs...
 Partir! Partir é viver excessivamente. O que é tudo senão partir...
 Todos os dias do caes da nossa vida nos separamos, navios...
 E vamos para o futuro como se fôssemos para o Mystério,
 Mas que sabemos nós para onde vamos, ó dor, e o que somos,
 E que proteico e fluido Deus é tutelar das partidas?

Campos sofre da fragmentação de si, da incapacidade de definir-se enquanto sujeito ético e sujeito de vontade, enquanto indivíduo e ser social³⁷. Do mesmo modo que não acredita na explicação metafísica³⁸ para o mundo, o não aceitar o princípio de identidade leva-o a ver a si próprio como um ser fragmentário não conseguindo enxergar no si atual aquele que fora em outros tempos, na infância, na adolescência, no passado. Mas a sua identidade está, paradoxalmente, no fato de ele não ver em si mesmo uma identidade. Isso lembra o que Aristóteles, na *Poética* (15.1454a26a33) diz a respeito de uma das qualidades do *ethos* que deve ter a constância: mesmo que uma personagem seja inconstante, deve ser constante nessa inconstância. Álvaro de Campos define seu *ethos* por uma antinomia: diz-se incapaz de definir-se na vida; contudo, essa incapacidade de realizar escolha é um dos elementos que compõem seu *ethos*.

A ideia do nada retorna em “Tabacaria”. Desta vez, numa tripla asserção em que sua condição de nada se repete em três esferas: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada.” Com isso, ele nega o valor de sua condição atual, de suas perspectivas para o futuro e de qualquer propósito que faça. A sua única afirmação é como sonhador (“À parte disso tenho em

37 Sobre a dicotomia entre indivíduo e ser social, cf Moisés, 2005, p.97.

38 A metafísica, para Álvaro de Campos, é primeiro uma ciência virtual: “A metafísica procura conhecer fatos in- ou-mal-definidos (p.551); sistemas de universos coerentes.” (p.563). Em segundo, uma atividade artística: “A metafísica pode ser uma atividade científica, mas também pode ser uma atividade artística. Como atividade científica, virtual que seja, procura conhecer; como atividade artística, procura sentir. O campo da metafísica é o abstrato e o absoluto. Ora, o abstrato e o absoluto podem ser sentidos e não só pensados, pela simples razão de que tudo pode ser e é, sentido.” (*Obras em prosa*, p.563)

mim todos os sonhos do mundo”), condição que se mantém no passo anterior ao ter propósitos, ao querer ser, em que apenas se imagina as possibilidades. Mas essa condição é nula, seja pela falta de delimitação dos sonhos, seja pela incapacidade de tornar-se uma intenção firme e se realizar.

O ser nada, enunciado na primeira estrofe, é retomado em seguida em dois sentidos. Dirigindo seu discurso para as janelas de seu quarto, que dão diretamente para uma rua movimentada, ele a qualifica, em um aposto em que retoma o complemento nominal restritivo, como “do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?)”; com isso, Campos também indica sua própria condição enquanto pessoa no mundo, a condição de insignificância. Há no verso uma construção agramatical, o uso do possessivo “meu” e do complemento restritivo “de um dos milhões...”, aparente lapso que se resolveria com a exclusão do possessivo expresso no verso anterior, ou pela colocação de uma vírgula antes do complemento restritivo. O lapso criado por essa agramaticalidade dá-nos a impressão de esquecimento ou nivelamento do Eu, de esvaziamento do valor da subjetividade, o que reforça o fato de Campos ser ou sentir-se um a mais. Também a observação entre parênteses vem reforçar a ideia de sua insignificância, de sua indigência; ao questionar o que de fato, ou de importante as pessoas saberiam, ao saber dele, Álvaro de Campos esvazia qualquer importância que o seu ser, a sua identidade, teriam, para a humanidade.

A esse primeiro sentido de nada soma-se a consciência de que o nada é o fim, num sentido teleológico, de todas as coisas. Essa conformação niilista do mundo é a razão pela qual Álvaro de Campos dirige sua fala para as janelas. Estas, que deveriam trazer luz para o interior e revelar, como uma mediação, o que há do lado de fora, dão para o mistério, para o inacessível, para o desconhecido, e, assim, frustram aquilo que se espera delas. Ante o mistério das coisas, a inacessibilidade do pensamento à coisa-em-si, a única conclusão é, como em *Lisbon Revisited* (1923), a morte, o arruinamento de tudo, “com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada”.

Afirmar o mistério é confrontar Alberto Caeiro. Ao contrário de seu mestre, para quem a realidade é conhecida pelos sentidos, para Campos o real

é visto como inacessível, impossível e desconhecido, “com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos sêres”. Enquanto que para Caeiro a lucidez provêm das sensações – como podemos ver em “Meu olhar é nítido como um girassol”), para Campos ela só é adquirida enquanto certeza dada pelo pensamento.

Mas essa certeza indica algo mais, que vai também de encontro às ideias de Caeiro. O mistério das coisas abarca, além da coisa-em-si, a transcendência. O Destino é visto como uma força superior, algo que está além da realidade e a guia para a sua degradação, para a inexistência. Essa consciência, que o faz afirmar “Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. / Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,” reforça-lhe a convicção de que tudo na vida resulta em nada. Esse “estar para”, esse sentimento de despedida, traz a imagem da partida, que é recorrente em Campos. Agora não fala mais de navios, porém de um comboio de carruagens, em que se veem transformados “esta casa e êste lado da rua”. A partida é “estar para a morte”, mas a morte deve ser encarada a partir daquilo que ele diz na estrofe anterior: a morte é o que põe “humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens”. A morte não é somente o aniquilamento final da vida; é o agente de mudança, de envelhecimento, de degradação de tudo. A morte é equivalente ao Destino, é o que transcende a tudo. Visto a morte ser um processo que perdura ao longo da existência, a partida torna-se também mudança, e uma mudança incômoda, como os solavancos de uma viagem de carruagem.

A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro de minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

“Tabacaria” é uma espécie de monólogo que, ao invés de ser dito ou apenas pensado, é escrito por Álvaro de Campos na solidão de seu quarto, acompanhando a sucessão de ações banais como observar a rua e fumar sentado em uma cadeira. O poeta faz um longo lamento por sua condição ou, menos eufemisticamente, vitupério de si por seu fracasso na vida, pela

impossibilidade de seus sonhos, por seu alheamento em relação à realidade, pela forma alienada com que levou a vida até então³⁹. Ele organiza as ideias do poema em certa dialética que contrapõe realidade e sonho, a concretude da vida e o pensamento hipotético, num percurso em que a superação de seu fracasso no plano do real e da inexequibilidade de seus sonhos se dá pela vivência irrefletida do momento. É apenas quando o poeta enuncia seu dilema, que aparece a imagem da tabacaria, como signo da realidade concreta, palpável, como dado do sentido:

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.

Campos tem sua lealdade dividida entre duas maneiras de pensar e, por conseguinte, duas atitudes diante da vida: de um lado, o sensacionismo de Caeiro, que é um nominalismo anti-idealista, que nega a possibilidade de abstração da realidade, no entanto, afirma o real como cognoscível e dado como fenômeno aos sentidos, rejeitando inteiramente o pensamento abstrato. De outro, o solipsismo, expresso através do *topos* “tudo é sonho”, que afirma todas as coisas serem pensamento. Essa dicotomia se reflete, ao longo do poema, no trânsito entre uma atitude reflexiva, em que o poeta procura definir e valorar a si mesmo e ao mundo, e uma atitude perceptiva, em que ele descreve o que vê e vivencia enquanto escreve.

A solução encontrada por Campos para seu dilema é apresentada, três estrofes adiante, na imagem da pequena que come chocolates. O poeta faz um aparte, sinalizado pelos parênteses, em que dirige sua fala para essa figura que aparece repentinamente no poema. O imperativo “come”, repetido várias vezes na estrofe, e a expressão “olha que”, em anáfora no terceiro e quarto versos, fazem desse aparte um incentivo de quem vê alguém fazendo a coisa certa e lhe dá razão. Como justificativa, Campos aponta a superioridade do elemento concreto (os chocolates, a confeitaria) em relação ao abstrato (as

39 Há um título alternativo para o poema, “Marcha da derrota”, que aparece impresso nas provas da *.Presença*. Esse segundo título dá uma ideia mais clara do teor depreciativo do poema.

metafísicas, as religiões), superioridade que é reforçada pelo tom coloquial da expressão que introduz as comparações (“olha que”).

O ato banal de comer chocolates simboliza duas atitudes diante da vida propostas por Campos: viver sem preocupações abstratas, da mesma forma que a pequena suja come chocolates, ou pensar, ou seja, preocupar-se com definir as coisas, como o heterônimo faz ao explicar que o papel de prata que embrulha o chocolate é feito de folhas de estanho. Pensar, preocupar-se em demasia com o sentido das coisas, esquecendo-se de viver, é deitar tudo ao chão. Mas ele, como demonstra ao enunciar esses versos, não consegue deixar de pensar. Como nota Carlos Felipe Moisés, “para o poeta, pensar é uma espécie de fatalidade, algo que o acompanha e atormenta desde sempre, sem cessar” (2005. p. 102).

Álvaro de Campos apresenta-se como falho em tudo. Contudo, sua falência é relativizada pela falta de propósito na vida, que faz com que o tudo possa ser nada também. Não fazer propósito nenhum esvazia a sua totalidade, seja da vida, seja dos sonhos. A falta de propósito, a atitude de não delimitar suas possibilidades pela escolha de uma meta, dá um sentido negativo à sua vida. Tudo é nada porque é insignificante; falta-lhe um conteúdo, um sentido positivo para a vida. Todo o sentido que ela tem é a negatividade da incompletude, da não-realização. Não fazer propósito nenhum é, portanto, estar na contradição não superada de tudo ser nada.

Falhei em tudo.

Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fôsse nada.

A aprendizagem que me deram,

Desci dela pela janela das traseiras da casa.

Fui até ao campo com grandes propósitos,

Mas lá encontrei só ervas e árvores,

E quando havia gente era igual à outra.

Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?

Contudo, Álvaro de Campos não deixa de tratar daquilo que ele considera falho em sua vida. O primeiro ponto em que o poeta anuncia sua falência é em relação à sua formação. De sua educação formal, da transmissão das convenções sociais, ele diz ter descido “pela janela das traseiras da casa”.

Descer pela janela, mais que fugir, é mudar de nível, é trocar essa aprendizagem que lhe deram por outra que está fora dos padrões estabelecidos e é considerada inferior. Mas descer pela janela é também ir para o chão, para o contato com a realidade sem mediações da cultura.

À falência de sua educação formal junta-se a falência do sensacionismo. Interpretamos sua ida para o campo como referência ao encontro de Alberto Caeiro. Contradizendo o que ele disse pouco antes, ele afirma ir ao campo com grandes propósitos. Propósitos que não são explicitados, apenas contrapostos àquilo que ele encontra – ervas, árvores e gente “igual à outra”. O que podemos notar é que ele vai ao campo procurar algo maior do que aquilo que a aprendizagem que lhe deram, maior do que aquilo que o sensacionismo oferece: um sentido transcendente, o mistério das coisas. Porém, o sensacionismo não pode oferecer nada mais que a realidade como é dada aos sentidos, e à solidão. Como diz Alberto Caeiro, “Ser poeta não é uma ambição minha / É a minha maneira de estar sozinho”. Álvaro de Campos quer para si algo que o deslumbre, alguma revelação, ou mesmo pessoas fora de série. Frustrado, termina a estrofe com uma referência polêmica à poesia de Caeiro. O poema I do *Guardador de Rebanhos* termina com uma estrofe saudando os leitores, e em uma passagem Caeiro diz:

Saúdo-os e desejo-lhes sol
E chuva, quando a chuva é precisa,
E que as suas casas tenham
Ao pé duma janela aberta
Uma cadeira predilecta
Onde se sentem, lendo os meus versos.

Em oposição ao cenário que Caeiro constrói para seus leitores, com uma cadeira predileta ao pé duma janela, para sentar-se e ler os seus versos, Campos sai da janela para sentar-se numa cadeira qualquer para ali fazer o que é mais contrário a seu mestre – pensar.

À indagação sobre em que pensar, Campos responde com a estrofe seguinte, quando fala sobre seus sonhos e sobre a desilusão. Mas a estrofe inicia-se com outras perguntas acerca de algum propósito para o futuro:

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
 Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
 E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!

Falta a Campos, como já dissemos, ao falar de *Lisbon Revisited* (1926), uma definição de si, um marco identitário. Pensar ser tanta coisa, ter todos os sonhos do mundo, é como querer ter cinquenta coisas ao mesmo tempo, como o anseio pelo que não sabe o que é. A multiplicidade e a indeterminação tornam pensamentos, propósitos, sonhos e desejos coisas vazias. É o vazio que ele vai encontrar, três estrofes adiante, ao invocar a inspiração, figurada na mulher idealizada que veste várias formas ao longo da história da literatura – a deusa grega, a patriciana romana, a princesa dos trovadores, a marquesa do século XVIII, a cocote da *belle époque* e, o que é mais significativo, aquela que ele chama de “não sei quê moderno – não concebo bem o quê”. Essa figura indefinida reflete a sua própria indefinição. Prova disso é que na sequência dessa invocação, ele invoca a si mesmo, sem nada encontrar:

Meu coração é um balde despejado.
 Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
 A mim mesmo e não encontro nada.

O vazio de Campos não é o vazio de quem nunca teve um conteúdo, mas de quem o perdeu lançando-o fora.

Junto à abundância de pensar ser está a banalidade. Ao falar em “tantos que pensam ser a mesma coisa”, o poeta retorna à ideia de insignificância contida em “um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é”. Retorna também a uma ideia apresentada no “Opiário”, de seu aspecto exterior ser banal, desinteressante. Ali, a aparência é colocada em oposição à sua interioridade, como quando diz “Se ao menos eu por fora fosse tão / Interessante como sou por dentro!”. Em “Tabacaria”, o que é considerado banal é a sua interioridade. Ao tipo universal que o aterroriza em “Opiário”, por seu monóculo e sua casaca característica, soma-se o pensar ser gênio, cheio de ideias que, factíveis ou não, é incapaz de executar.

Gênio? Neste momento
 Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
 E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
 Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
 Não, não creio em mim.
 Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
 Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
 Não, nem em mim...

A imagem do gênio é relacionada a do louco. O gênio-para-si-mesmo não é desmerecido por suas ideias, às quais Campos chama de “aspirações altas e nobres e lúcidas”, mas por sua incapacidade de pô-las em prática. Ao gênio da mansarda, que sonha com grandes coisas, opõe-se o realizador, figurado em Napoleão, Cristo e Kant.

O mundo é para quem nasce para o conquistar
 E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
 Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
 Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo.
 Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
 Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 Ainda que não more nela;
 Serei sempre *o que não nasceu para isso*;
 Serei sempre só *o que tinha qualidades*;
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede
 sem porta,
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 E ouviu a voz de Deus num pôço tapado.

É interessante observar que a figura do louco cheio de certezas antecede a do político e militar (Napoleão), a do messias religioso (o Cristo), e a do filósofo (Kant). A imagem de Napoleão, além de representar a figura do estadista e general que abriu para o mundo uma nova era, está ligada também à megalomania e à loucura, com o estereótipo do louco que pensa ser o general corso. Toda a ânsia de Campos é megalômana: ser tudo, sentir tudo, ter todos os sonhos do mundo, ser gênio, conquistar o mundo. Ante a grandeza do sonho, há a frustração da realidade: a incapacidade de realizar seus sonhos, a inépcia para a ação. Podemos conjecturar que o abismo entre o querer ser e o ser efetivo é causa de seu sentimento de insignificância, de ser

nada. Novamente vemos os traços que delineiam o *ethos* de Campos: a ânsia por ser, a megalomania, a inépcia, e a angústia de não ser.

Álvaro de Campos é o da mansarda, que sonha grande, cuja grandeza se torna pequena por estar limitada por algum lugar fechado. Sonhar torna-se algo ridículo, o que é expresso nas três variações do *topos* dos *adinata* – o abrir a porta numa parede sem porta, cantar o Infinito numa capoeira (uma armadilha para pássaros), ouvir Deus num poço tapado. Como contraponto a essa ambição mesquinha, ao sonho impraticável de conquistar o mundo, está a indiferença do mundo em relação a isso. O mundo objetivo, com sua grandeza, é alheio às aspirações da subjetividade humana e é opaco à inteligibilidade do mundo como construção mental.

A imagem da pequena suja de que já falamos aparece como o duplo de Álvaro de Campos. Ela é aquilo que ele não pode ser: criança, mulher, que vive e sente sem se preocupar em pensar. É o duplo feminino de sua própria infância, de que ele fala no poema *Grandes são os desertos, e tudo é deserto* aludindo à imagem que encontramos em “Tabacaria”: “Comprem chocolates à criança que sucedi por erro”. Comparar-se à pequena suja é sentir a amargura do que ele nunca mais será.

A tendência introspectiva de Álvaro de Campos – de voltar-se para si mesmo, para seus pensamentos e sonhos – faz com que ele não consiga identificar-se nem com a realidade, nem com as pessoas ou consigo mesmo. A realidade é alheia, estrangeira a si mesmo. O poeta apenas a observa, como se a janela de seu quarto o separasse dela:

Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

A descrição que Campos faz é totalmente desumanizada. As pessoas são mencionadas como “entes vivos vestidos”, como se a roupa fosse o único elemento que os distinguisse dos demais seres vivos. Em oposição a essa inespecificação do ser humano, aparece a figura dos cães, nominada com seu

termo específico, numa atitude irônica que revela desprezo pela humanidade, ou, ao menos, por aqueles seres que se dizem humanos.

Mas o que é a humanidade, para Álvaro de Campos? Esta é uma questão que o poeta não esclarece em “Tabacaria”. Todavia, em um fragmento de *Passagem das Horas*, Campos aponta o que, para ele, é ser humano

Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
Só humanitariamente é que se pode viver.
Só amando os homens, as acções, a banalidade dos trabalhos,
Só assim — ai de mim! —, só assim se pode viver
Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!

Ser humano é, portanto, ser fraterno e solícito, amar os homens e tudo o que é da esfera humano, o que faz ressoar o antológico verso de Terêncio, *homo sum: nihil humanum a me alienum puto* (“sou homem: nada humano julgo alheio a mim”). Ser humano é conviver, “ter um destino entre os homens”. Em “Tabacaria”, Campos nega a humanidade das pessoas que vê na rua, mas nega também a humanidade de si mesmo, a quem consagra “um desprezo sem lágrimas” e vê com uma roupa suja. A sua vida, alheia a toda a realidade em que está inserida, é vista negativamente, como inferior a um mendigo, com seus andrajos, chagas e mentira. Tudo o que Campos viveu, tudo o que ele fez, por ser inautêntico, é dispensável a seu próprio ser, como é o rabo para o lagarto:

E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente.

O seu ser autêntico – aquilo que ele foi em sua infância, o que deseja ser – foi tolhido pelas imposições sociais e pelas determinações dos acontecimentos da vida. Em seu lugar vê-se o dominó errado, a roupa suja, a máscara social pegada à cara:

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.

Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,
 Estava pegada à cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,
 Já tinha envelhecido.
 Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
 Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
 Como um cão tolerado pela gerência
 Por ser inofensivo
 E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Ao despir-se do dominó, ao assumir seu ser autêntico, o poeta assume também sua insignificância, a dimensão reduzida de seus sonhos. A única forma de adquirir grandeza, de ser sublime é através de seus versos, de seu próprio vitupério. Contudo, há outra solução, que Campos percebe possível ao ver um homem entrar na tabacaria: entregar-se inteiramente a realidade, sem a preocupação de pensar:

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),
 E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
 Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
 E vou tencionar escrever êstes versos em que digo o contrário.

Somente quando ele se sente imerso na realidade banal e inconsciente é que também se sente humano. É então que ele se vê liberto da escravidão dos pensamentos, de suas preocupações, o que se vê expresso no gesto de fumar:

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
 E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
 Sigo o fumo como a uma rota própria,
 E gozo, num momento sensitivo e competente,
 A libertação de tôdas as especulações
 E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.

O cigarro têm em Álvaro de Campos um sentido polissêmico. Sobre um dístico de outro poema – Tiro da cigarreira um misticismo/ Que acendo e fumo – Carlos Felipe Moisés faz a seguinte observação:

A substituição de “cigarro” por “misticismo” esclarece o que o poeta entende seja por fumar, seja por misticismo, obrigando o leitor a transferir para cada um dos termos as conotações usualmente atribuídas ao outro. Fumar, então, passa a ser um ritual com algo de místico, e o misticismo, uma espécie de distração, ou vício, que só produz fumaça e depois se converte em cinzas. (2000, p. 92)

Em “Tabacaria”, fumar representa a atitude despreocupada e irrefletida de levar a vida, atitude que é transposta para o homem que entra na tabacaria, a quem Álvaro de Campos chama de Esteves sem metafísica:

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?)
 Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
 (O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
 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.

A inconstância de não estar fixo, muda de novo, e mudará muitas vezes mais, pois ele é aquele Álvaro de Campos marcado pela angústia, pela inquietude, pelo niilismo, pelo solipsismo, é um sonhador, desejoso de sentir tudo de todas as maneiras, e de ser reconhecido por aquilo que ele tem de autêntico, que se desespera com a passagem do tempo e com a segurança que perdeu na infância, e que sobretudo não reencontra na realidade nem fora dela nenhum bálsamo possível. Será, daí por diante, com o ensinamento descido dos telhados, pura inquietação. Seu desespero não o paralisa, Campos luta contra a angústia. Diz Nietzsche, no *Humano demasiado humano*, que a fragmentação é um choque de vontades. (p. 57. pg, 55, 57. Cia das Letras de Bolso). Assim é Campos, fragmentado. Por isso, as muitas recorrências da palavra “nada”. Seu sensacionismo é desatado, sem identidade, um nada, que é tudo.

Considerações finais

O que Fernando Pessoa sente? Para essa pergunta, ao contrário de parecer impossível que se tenha uma resposta, há, se não dizemos uma unívoca e certa prova, ao menos uma dezena de milhares de evidências. Pessoa sente dor, ainda que a finja, que a modele; às vezes sente esperança, no entanto, ela está sempre além dos deuses ou de Deus. É possível vermos dor na sua ficção, sobretudo na pena vaga das crises do ortônimo, abúlicas, reflexivas, solitárias, agonizantes, e talvez por isso mesmo, em flerte constante com o mistério; e/ou nas dores dilacerantes das fragmentações do ser lançado no mundo do poeta-ficção de mais produção literária, Álvaro de Campos. Mas essa dor está antes da ficção (crendo-se que há uma pré-ficção na vida de Pessoa que nos importe); podemos senti-la, ou mesmo prová-la, como dado concreto da natureza ainda jovem do poeta. O primeiro registro, que se tem notícia, do próprio punho de Fernando Pessoa acerca dele mesmo é lembrado por Cleonice Berardinelli no seu *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo*. Referimo-nos a trecho de um diário de adolescência:

Estou cansado de confiar em mim próprio, de me lamentar a mim mesmo, de me apiedar com lágrimas, sobre meu próprio eu. [...]. senti de novo um desse sintomas que cada vez se tornam mais claros e sempre mais horríveis em mim: uma vertigem moral. Na vertigem física há um rodopiar do mundo externo em relação a nós: na vertigem moral, um rodopiar do mundo interior. Parece-me perder, por momentos, o sentido da verdadeira relação das coisas, perder a compreensão, cair num abismo de suspensão mental. É uma pavorosa sensação esta de uma pessoa se sentir abalada por um medo desordenado. Esses sentimentos vão se tornando comuns, parecem abrir-me o caminho para uma nova vida mental, que acabará na loucura. Na minha família não há compreensão do meu estado mental – não, nenhuma. Riem-se de mim, escarnecem-me, não me acreditam. Dizem que o que eu pretendo é mostrar-me uma pessoa extraordinária. Nada fazem para analisar o desejo que leva uma pessoa a querer ser extraordinária. Não podem compreender

que entre ser-se e desejar-se ser extraordinário não há senão a diferença de consciência ao facto de se querer ser extraordinário. É o mesmo caso que se dava comigo brincando com soldados de chumbo aos sete e aos catorze anos, no primeiro caso os soldados eram para mim cousas e no segundo cousas e cousas-brinquedos ao mesmo tempo; no entanto o impulso para brincar com eles subsistia e esse é o que era o real e fundamental estado psíquico. [...] Não tenho ninguém em quem confiar. A minha família não entende nada. Não posso incomodar os meus amigos com essas cousas. Não tenho realmente verdadeiros amigos íntimos, e mesmo aqueles a quem posso dar esse nome, no sentido em que geralmente se emprega essa palavra, não são íntimos no sentido em que eu entendo a intimidade. Sou tímido, e tenho repugnância em dar a conhecer as minhas angústias. Um amigo íntimo é um dos meus ideais, um dos meus sonhos quotidianos, embora esteja certo de que nunca chegarei ter um grande amigo íntimo. Nenhum temperamento se adapta ao meu. Não há um único carácter neste mundo que porventura dê mostras de se aproximar daquilo que eu suponho que deve ser um amigo íntimo. Acabemos com isso. Amantes ou namoradas é coisa que não tenho; e outros dos meus ideais, embora só encontre, por mais que procure, no íntimo desse ideal vacuidade, e nada mais. Impossível, como eu o sonho! Ai de mim! Pobre Alastor! Oh Shelley, como eu te compreendo! Poderei eu confiar em minha mãe? Como eu desejaria tê-la junto de mim! Também não posso confiar nela. Mas a sua presença teria aliviado as minhas dores. Sinto-me abandonado como um naufrago no meio do mar. E que sou eu senão um naufrago, afinal? Por isso só em mim próprio posso confiar. Confiar em mim próprio? Que confiança poderei eu ter nestas linhas? Nenhuma. Quando volto a lê-las, o meu espírito sofre percebendo quão pretensiosas, quão a armar a um diário literário elas se apresentam! Nalgumas até mesmo cheguei a fazer estilo. A verdade, porém, é que sofro. Um homem tanto pode sofrer com um fato de seda como metido num saco ou dentro de uma manta de trapos. Nada mais. (Pessoa *apud* Beradinelli , p. 76, 77)

Ele era pesaroso. Em quase todas as acepções do verbo “pesar” do dicionário Houaiss (em sentido conotativo ou denotativo), por exemplo. Vejamos o verbete:

Pesar: verbo transitivo direto e pronominal **1** determinar o peso de (algo, alguém ou si mesmo) Ex.: <a balança pesa o queijo> <pesou-se para ver se havia emagrecido> transitivo direto **2** avaliar sem precisão o peso de; sopesar Ex.: o homem pesou o embrulho com as mãos e calculou que tivesse um quilo transitivo direto **3** examinar com atenção, minuciosamente; considerar Ex.: para compreendê-lo, era preciso p. tudo o que ele havia feito transitivo direto **4** calcular por antecipação, procurar prever de maneira rigorosa Ex.: ele avançava, mas antes pesava todos os passos que daria transitivo indireto **5** cair como peso; exercer pressão; pressionar Ex.: os problemas da empresa pesavam sobre ele transitivo indireto **6** influir de maneira decisiva; influenciar Ex.: os conselhos do pai pesaram em sua decisão final transitivo indireto **7** (sXIII) provocar pesar, tristeza, mágoa Ex.: pesou-lhe ver a ex-mulher entregue ao álcool transitivo indireto **8** provocar sentimento de remorso, de arrependimento Ex.: pesavam-lhe agora os atos injustos que cometera no passado transitivo indireto **9** ser colocado como carga intolerável Ex.: o remorso sempre pesa sobre os culpados transitivo direto **10** efetuar operação de medida de peso Ex.: o garimpeiro pesou oito quilos de ouro intransitivo e predicativo **11** (sXIII) ter determinado peso Ex.: <só agora descobria que todas as caixas pesavam> <a garota pesava 60 quilos> intransitivo **12** pesar muito Ex.: a caixa não pesava, era fácil carregá-la intransitivo **13** acarretar sensação de mal-estar, de incômodo Ex.: ele sentia que, por ser densa e sombria, aquela floresta pesava intransitivo **14** ser como um peso interior, sobrecarregar o espírito Ex.: os dias, intermináveis, pesavam continuamente transitivo indireto e intransitivo **15** (sXIII) exercer sentimento de opressão; abater, oprimir Ex.: <as lembranças amargas pesavam-lhe no espírito> <aquelas recordações pesavam insuportavelmente> transitivo direto **16** examinar atentamente; considerar, ponderar Ex.: p. prós e contras pronominal **17** equilibrar(-se), suspender-se no ar Ex.: os pássaros pesavam-se nas asas substantivo masculino (sXIII) **18** sentimento de tristeza Ex.: foi com grande p. que compareceu ao funeral do amigo

Certo é que, no diário, Fernando Pessoa mesmo confessa que relativiza a sinceridade com que se expõe com veleidades poéticas, porém isso apenas faz confirmar a percepção da técnica que utilizava – a escrita – que nunca é de

todo involuntária e aleatória (salvo as escolas que pretendem tal espécie de poética). E se é verdade que o poeta nunca consegue se tirar completamente da obra, que há pontos que escapam a sua vontade e ao que seu verdadeiro sentimento do mundo pode extravasar, também é verdade que, ao mesmo tempo, o poeta não vai se repetir como num jogo de espelhos; ele vai sempre artificializar, dominar, universalizar, buscar a verdade o mais livremente possível; colocar-se num lugar diferente, ultrapassar a condição da subjetividade de sua existência empírica, pesar, enfim.

Note-se que, mesmo em seu escrito íntimo, Pessoa admite o império da literatura. O escritor escreve, isto é certo, de um outro lugar, há um deslocamento de si. É preciso mentir. Como bem diz Jorge de Sena no seu ensaio “O poeta é um fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”: “Para dizer a verdade não tem de se conhecer. “O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro.” (Sena, 1982, 121.)p.). Aí está, noutras palavras, a atitude do perspectivismo, para o qual

cada centro de força- e não só o homem- constrói todo o resto do universo partindo de si mesmo, ou seja, atribuindo ao universo dimensões, forma e modelo proporcionais á sua própria força.”
(werke, ed. kroner, XVI, § 636 apud. Abagnano verbete persperctiva)

Ainda na esteira do aspecto epistemológico da poesia pessoana, que não à toa teoriza sobre o relativismo, as geometrias não-euclidianas, a precariedade da ciência e o desassossego de não saber nada, poderíamos pensar em ecos da ironia romântica? Quanto mais contradição, quanto mais distante, quanto mais dual, mais dialético, mais se aproxima do verdadeiro? A irresponsabilidade moral a que se referiu Hegel, o descomprometimento, a escolha de não escolher, a ironia do gênio, enfim, colaboram com a verdade? ou levam ao desespero, como prevê e adverte o esse filósofo alemão?

A verdade, e disso não restam dúvidas, é que a poesia pessoana Pessoa, principalmente o ortônimo, sente que a vida é pouco, quase se espera

convicto ou ao menos anela por um além. À sombra do monte Abiegnio, não há descanso. É preciso voltar ao seio donde foi soprado, respira-se um enorme misticismo em sua poesia. A existência pode ser infernal de tão triste, mas nunca se deixa a esperança, esperança desesperançada, coberta com a nebulosa dúvida de mortal que já aprendeu com Sócrates que nada sabe.

À parte de toda a grandiosa arte produzida pelo poeta português, suas tristezas e a solidão espremeram-no até os ossos, a certo desespero seguido por morte, resultado do vício de se abandonar ao álcool e à própria poesia – seu jogo, sua distração. Sua arte não só não esconde sua personalidade melancólica; ela, mesmo poética do tanto sentir/pensar, pode ter sido o fruto do temperamento espontâneo do poeta. Talvez Hegel tenha razão, o descomprometimento do ironista, a liberdade de não escolher, pode ter rendido a Pessoa uma conta cara. Pessoa era a dor do existir calcada no desespero de esperar pensando. Mas havia, como para Reis, uma fuga possível, havia um modo de esperar o desconhecido de maneira mais cômoda. Maiakovski não poderia estar certo quando diz que “a poesia – toda- é uma viagem para o desconhecido”? Pessoa sentia trabalhando e optou por “voos infinitos em dezenas de pégasos”⁴⁰. Pessoa cria ou tem um *ethos* plural, daí as várias acepções de pesaroso servirem-lhe tão bem – o triste, o ponderador, o meticoloso, o inexato.

Mas como sentem os heterônimos? Essa é chave da criação heteronímica, criada, não por pouco, sob a batuta de um maestro sensacionista, pois é poética do sentir. Pessoa cria caracteres que têm portanto *pathe*, busca inventar subjetividades. Para tudo o que há de singular, de individual, para aquilo que faz uma voz lírica parecer-se com ela mesma, ele cunhou sensações. Essa é a identidade da poética do sentir, seu registro intimamente percebido. Fernando Pessoa, nervo exposto às porradas do mundo, Fernando Pessoa, a pequena haste de olhos verdes que Virginia Woolf confessa-se *n’ As ondas*, como narradora, a qual o menor tremor da terra a abala, resolveu sentir de várias maneiras o fenômeno da vida para mostrá-la inexplicável. Para criar as suas etopeias, Pessoa precisava compreender que essa espécie de personagem sem ação, esse *ethos* construído de dentro,

40 Verso do poema de Maiakovski : “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” de 1926.

deveria ressumar subjetividade, interioridade, abstração, e não práxis. Para uma despersonalização inequívoca é preciso ação (ele mesmo convoca o drama para se definir). No entanto, apesar de a heteronímia ser pura caracterização, confecção de temperamentos (não existindo drama), Pessoa, ao contrário do que dizem muitos de seus críticos, consegue um apagamento de si. Paixões diferentes, capacidades diferentes, disposições diferentes confirmam a *coterie* inexistente como existente. Se vez ou outra as indagações dos poetas-ficções são as mesmas do próprio Fernando Pessoa, como nos adverte Jorge de Sena, isso não chega a prejudicar a heteronímia (a dor que deveras sente não precisa ser excluída do projeto, ela só precisa ser objetivada). Na poesia dramática, o caráter está em função da ação, e não o contrário. A poesia pessoana, por sua vez, vive de temperamentos: qualquer mínima ação está em função do caráter. Porque a heteronímia são temperamentos inventados que se perfazem na expressão. Ele faz a voz dessas almas sem vida real.

Nas antigas etopeias, as personagens estão sempre diante de algo concreto, como no romance, ou no drama, mas as situações raramente vividas pelos heterônimos (sobretudo em Álvaro de Campos) são ligeiras, breves e prosaicas; as sensações têm dimensões épicas. Os heterônimos têm capacidades para sentirem determinadas paixões e certas disposições ao enfrentá-las. Há um norte no poetar da heteronímia. Não estão em nenhuma situação, é só desenvolvimento de temperamento, e não dá para falar dele se não diante de uma paixão. Isso lembra teatro, isso lembra romance, que são devedores da compreensão da etopeia. Esse exercício retórico ensinou toda a literatura ocidental a escrever.

Muito importante, e por isso se segue, é o que nos diz Aristóteles sobre a excelência, pois, além de nos ajudar a compreender as imbricações dos elementos de um *ethos*, dá-nos a definição do que seria cada um desses elementos :

Posto isto, temos, então, de examinar o que é a excelência. Uma vez que há três gêneros de fenômenos que surgem na alma – as

afecções, as capacidades e as disposições –, qual será destes gêneros de fenômenos aquele a que a excelência pertence? Quando digo afecções, falo do desejo, da ira, do medo, do ciúme, da compaixão e, em geral, de tudo aquilo que é acompanhado por prazer ou sofrimento. Dizemos que as capacidades são condições de possibilidade para sermos afetáveis por afecções. De acordo com elas, somos capazes de ficar irados, ou passar por sofrimentos ou sentirmos compaixão. Disposições, por fim, são os gêneros de fenômenos de acordo com os quais nos comportamos bem ou mal relativamente às afecções. Por exemplo, relativamente ao estado em que se fica irado, comportamo-nos mal se ficarmos nesse estado veementemente ou frouxamente, e comportamo-nos bem se o estado em que ficarmos for apenas moderado; e assim se passa a respeito de todas as afecções. (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 2.5.1105b19-30)

De outra forma – a *hexis* é aquilo que é moldável, a *dynamis* é o ponto de partida, a capacidade de se sentir de determinada maneira – a *hexis* é a maneira que agimos diante de uma paixão que nos afeta, e o *ethos* é um índice, é um signo. Por exemplo, o *ethos* do corajoso: é o que se observa daquele que, tendo capacidade de ponderar em momento de perigo ou ofensa, não vai para a desonra, vai para a vitória e sabe recuar. Do contrário, seria um temerário ou um covarde. A *hexis* é a forma de reagir, de exercitar um hábito, um de costume. O *ethos* é o signo do ser ético de fato. Disposições, capacidades e paixões formam esse ser que vive e escolhe.

Algumas pessoas nascem com a criatividade a florada, fisicamente propensas a isso (hoje sabemos disso), outras com a capacidade de realização mais acentuada, outras ainda podadas por questões de limites (às vezes seriamente patológicos). Umas hiperativas, outras abúlicas. O exercício dessa capacidade, desse possível, é a *hexis*. A psicologia, desde Hipócrates, classifica temperamentos. Nos fins do XIX, ela já indicava a existência das disposições neurológicas e psicológicas (tomando-se esse termo com os cuidados daquela época), já explorava o homem como terra ignota, cuja sede é o cérebro. O temperamento era também algo físico e cultural, e Pessoa sabia também disso. Traçou, ainda, mapas astrais para garantir algumas

características (ou como algo em grande escala material, ou algo místico, sagrado, fatalista). Seja como for, os heterônimos seriam, por opção, por rédea retórica, daquela forma.

Existimos mediante a *ananké*; existimos pela *hexis* que, por sua vez, são os comportamentos que nos distinguem, embora agrilhoados pelas paixões e pelas capacidades de agirmos de determinada maneira; ainda assim, existimos. Somos intervalos, pausas, resignações, silêncios. Somos convicções. Às vezes, a verdade cresce em todos nós, e somos olímpicos, escolhemos, como aconselha Ricardo Reis, que funciona no jogo como exemplo ideal de excelência. Mas Caeiro, por sua vez é o próprio ideal, é quase a própria ideia platônica, é algo que não admitimos entre os homens. Campos é o visceralmente patológico, com a sorte de deixar a caligrafia rápida de seus versos, como quem faz tudo às pressas e a um só tempo, mas o faz bem, apesar do descaso com que é poeta. Campos é um temerário que está pronto a esmagar, com os dentes, o mundo, uma fruta agridoce. O estudante de exatas é inexato. Esse é um outro dado para os temas e o desapontamento de Campos: a obsessão pelo maquinário, a velocidade, a fios elétricos e a infelicidade diante da ausência de sentido; o ser o engenheiro, que não se encaixa, que não se encontra em nenhum ponto das coordenadas – um estilhaço. Está para lá de claro que há acuro, sem trégua, na confecção dos temperamentos, porque ser alguém sem o ser de fato exige um esforço vigilante.

Muito importante é saber que a obra poética de Fernando Pessoa não está encerrada nos seus poemas. A mistura de prosa e poesia, buscada não só como artifício para sua construção hercúlea: também como vontade de quebrar as classificações e os gêneros, em pretendida nova poética (ao menos para Álvaro de Campos, ser não-aristotélica) é um de seus poderosos recursos para ser plural e trazer maiores complicações ao leitor. Pessoa escreve que

A arte que se faz com a ideia, e portanto com a palavra, tem duas formas – a poesia e a prosa. Visto que ambas elas se formam de palavras, não há entre elas diferença sustancial. A diferença que há é accidental, e, sendo accidental, tem que derivar-se daquilo que é

acidental, ou exterior, na palavra. O que há de exterior na palavra é o som; o que há, pois, de exterior numa série de palavras é o ritmo. Poesia e prosa não se distinguem, pois, senão pelo ritmo. (273)

De novo, a pluralidade. “Sê plural como o universo!”. Sê verso e prosa ao mesmo tempo. Sê tudo, pois nada existe sozinho. O eu é múltiplo, por isso não existe um eu, ele é a consciência da pluralidade. Parte dessa ideia cobriu todo o século XIX e até momentos anteriores a contemplaram. Poderíamos chamar a depor o pensamento de Leibniz e as mônadas (partes que são totalidades), no entanto isso levaria a um outro rumo, muito diferente desse que tomou este trabalho. Deixemos a filosofia e voltemos ao *facere* pessoano.

Dissemos que a heteronímia é são etopeias, criação de temperamentos inseridos numa sensação. Provemo-lo. Pessoa prescreve que

A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa interpretação objetivada de uma impressão subjetiva. [...] N arte temos a distinguir três partes. A arte envolve uma impressão, ou ideia, sobre a qual se trabalha; envolve uma interpretação dessa ideia ou impressão de modo a torná-la artística; e envolve, finalmente, uma coisa de que se tem essa impressão ou ideia. A arte obedece, portanto, a três critérios exteriores. Tem que obedecer às leis que regem toda a impressão ou ideia. Tem que obedecer às leis que regem toda a interpretação. E tem que obedecer às leis que regem toda a objetividade.” (p. 218)

O elemento subjetivo, por sua vez, é traçado pelo temperamento, é o que melhor representa a impressão ou a ideia:

uma impressão é perfeita e típica na proporção que é característica do indivíduo que a tem, isto é, na proporção em que se revela nessa ideia o a) o temperamento do indivíduo, b) todo o temperamento do indivíduo (o mais possível do temperamento do indivíduo), c) o temperamento do indivíduo o mais harmonicamente disposto dentro de si que seja possível (...). De modo que o elemento subjetividade da arte envolve a originalidade como critério objetivo.

Dessa estranhíssima amplificação retórica, que aponta a importância do temperamento com uma repetição hiperbólica, conclui-se, de fato, que a sensação considera o temperamento. E isso é uma regra em arte, uma lei. E sendo a *dynamis* a tendência a sentir algo, a *hexis* a atitude, a disposição para fazer algo, moldável, um conjunto de coisas, disposições, escolhas (exercitadas ou não exercitadas) e, por fim, sendo o *ethos* o índice disso tudo, além da fortuna e da idade, ganhamos, com essa anotação de Pessoa, forte testemunho. Ele sabia que estava fazendo, por lei, sobretudo no imperativo da parte subjetiva da arte, criações de caracteres, de temperamentos, que, por serem domesticados em função de uma ideia, não eram naturais. A própria parte subjetiva da arte era uma construção e uma construção de caráter.

Depois, Pessoa segue explicando as leis que regem a objetivação e por fim a interpretação. A primeira se relaciona com a universalização de uma experiência pessoal; a segunda, com o próprio fingimento dessa experiência ou impressão, ou seja, manipular uma impressão e colocá-la dentro de um universal, transformar em signos, em discurso, em poesia. Isso faz a arte. Ela tem de ser analítica, contudo tem de ser obscura também. Na etopeia é realmente assim que se dá. Não se diz eu sou assim, mas se constrói um discurso mostrando-se assim. Sobretudo na etopeia, que se chamou heteronímia, nela se manifesta um jeito de ser que não é o primeiro objeto, contudo a interpretação que o apaga, como aconselha Pessoa nesse texto. A etopeia é o mostrar numa interpretação.

Chamamos para depor outro momento da estética universal, muito distante de nosso poeta português, que também fala do fingimento, isto é, valoriza-o:

O Segundo- Nenhuma sensibilidade!

O Primeiro- Nenhuma. [...] Se o comediante fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa-fé, desempenhar duas vezes seguidas o mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito? Muito ardente na primeira representação, estaria esgotado e frio como um mármore na terceira. Ao passo que, imitador atento e discípulo ponderado da natureza, na primeira vez que se apresentar no palco sob o nome de Augusto, de Cina, de Orosmano, de Agamenon, de Maomé, copista

rigoroso de si próprio ou de seus estudos, e observador continuo de nossas sensações, sua interpretação, longe de enfraquecer-se, fortalecer-se-á com novas reflexões que terá recolhido; ele se exaltará ou se moderará, e vós ficareis com isso cada vez mais satisfeito. Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? [...] O que me confirma em minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. [...] Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: Tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância. [...] São os mesmos assentos, as mesmas posições, os mesmos movimentos [...] Ele não será desigual: É um espelho sempre disposto a mostrar os objetos e a mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade. Assim como o poeta, ele vai incessantemente abeberar-se no fundo inesgotável da natureza, ao passo que teria assistido bem cedo ao termo de sua própria riqueza [...] Nós sentimos; nós; eles; eles observam, estudam e pintam [...] a sensibilidade não é quase a qualidade de um grande gênio. Ele amará a justiça; mas exercerá essa virtude sem recolher sua doçura. Não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo. [...] Insisto, portanto, e digo; “ é a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes.” (Diderot, 2000, ps. 32, 33, 35, 37)

Diderot pede frieza técnica, rigor retórico, treino, exercício. E, por outro lado, não é o “sentir! sinta quem lê!”, do ortônimo?. Vejamos ainda a semelhança com o texto do iluminista, nestes versos anteriores do mesmo poema: “Eu simplesmente sinto/Com a imaginação./Não uso o coração.” E repetindo o filósofo francês: “Nenhuma sensibilidade!” “Nós sentimos; nós; eles; eles observam, estudam e pintam”. Pessoa tem um manuscrito em que afirma que os renascentistas dramatizavam a emoção, antes dos conselhos do

“Paradoxo do Comediante”, e continua: “Por dramatização de emoção entendo o despir a emoção de tudo quanto é accidental e pessoal, tornando-a abstrata – humana.” (*Obras em prosa*, p. 294)

No final das contas, Pessoa quer comunicar não seu eu, mas perspectivas. Quem foi Fernando Pessoa não importa, senão quem ele é. Veredas grandes. Ele não teme a multidão assim como não a temeu Whitman, ao contrário, ambos a assumiram. Sêneca aconselha Lucílio a não ir às multidões:

Queres saber qual é a coisa que com maior empenho debes evitar? A multidão! Ainda não estás em estado de frequentá-la em segurança. Eu confesso-te sem rodeios a minha própria fraqueza: nunca regresso com o mesmo carácter com que saí de casa; algo do que já pusera em ordem é alterado, algo do que já conseguira eliminar, regressa! O mesmo que sucede aos doentes que uma longa debilidade não deixa ir a parte alguma sem recaída, nos acontece, a nós, cujo espírito se está refazendo de uma prolongada enfermidade. É-nos prejudicial o convívio com muita gente: não há ninguém que nos não pegue qualquer vício, nos contagie, nos contamine sem nós darmos isso. Por isso, quanto maior é a massa a que nos juntamos, tanto maior é o perigo. (carta 07, 1-2. p. 14-5.)

Essa longa citação, dentre tantas outras longas desse trabalho, serve a dois propósitos. Primeiro e menos importante nesse momento, lembrar, no finalzinho do trabalho, que existe uma forte pessoalidade já na Antiguidade (Sêneca fala de si mesmo e a questão do eu volta a ser problemática, ainda que como conceito). Segundo, Sêneca adverte do perigo de se misturar e perder-se. O outro pode invadi-lo, e frequentemente o invade. Só a maturidade tira a inocência dessa intromissão, mas a não elimina. O eu poder tornar-se outro, o feixe de percepções de que Hume falaria mais tarde com preocupações mais ontológicas do que morais. Pessoa, ao retoricar sua poesia, mostrava a multidão, as perspectivas, a pluralidade. Forma e conteúdo serviam ao mesmo propósito: mostrar que ao menos nessa vida, com essa Razão, no torvelinho das sensações, não há unidade. Tudo é plural.

Lembre-mo-nos, ainda sem prejuízo, da teoria dos humores de Hipócrates, levando em conta que os renascentistas a empregavam amiúde na confecção de suas personagens, sobretudo Shakespeare (Cf: Anatol Rosenfeld, p.140 e 141). As personagens eram construídas mediante os temperamentos sanguíneo, melancólico, colérico e fleumático. Isso continuou a ser tão importante que Kant falará de forma descritiva dos quatro humores, separando-os em temperamentos do sentimento e da atividade⁴¹ .:

41 O sanguíneo dá a conhecer a sua índole nas seguintes manifestações. Ele é descuidado e esperançoso; por um momento, dá grande importância a cada coisa e num momento seguinte, é capaz de não continuar pensando nela. [] é bom companheiro, engraçado e alegre, não dá grande importância a coisa alguma (*vive la bagatelle!*) e todos os seres humanos são seus amigos. [] Ele se cansa das ocupações e, entretanto, está incessantemente ocupado com aquilo que é mero jogo, porque traz distração, e perseverança não é com ele.

“O *propenso à melancolia* [] dá grande importância as coisas que lhe dizem respeito, encontra em toda parte motivos de preocupação e volta a atenção primeiro para as dificuldades, assim como, ao contrário, o sanguíneo começa pela esperança de êxito: por isso, aquele também pensa profundamente; este, apenas superficialmente. Ele dificilmente promete, porque para ele manter a palavra é caro, mas o poder para tanto, duvidoso. Não que isso ocorra por motivos morais (pois aqui se trata de móveis *sensíveis*), mas porque a adversidade o importuna e, por isso mesmo, o torna preocupado, desconfiado e hesitante, mas com isso também insensível à alegria. – Se habitual, essa disposição da mente é, aliás, contrária à do amor aos homens, que é mais uma herança do sanguíneo: porque quem tem *ele mesmo* de passar sem alegria, dificilmente deixará de invejá-la nos outros.”

“Dele se diz que é caloroso, se inflama rapidamente como o fogo na palha, deixa-se apaziguar logo pela condescendência dos outros, se zanga a seguir, sem odiar, e ama tanto mais aquele que condescende logo com ele. – Sua ação é rápida, mas não persistente. – É solícito, mas se submete de mau grado às ocupações, precisamente porque não é persistente e, portanto, faz com gosto o papel daquele que dá as ordens, que dirige os trabalhos, mas que não deseja ele mesmo executá-los. Sua paixão dominante é, por isso, a ambição: gosta de lidar com questões de interesse público e quer ser elogiado em voz alta. Ama, por conseguinte, a aparência e a pompa das formalidades; gosta de proteger e é generoso na aparência, não por amor, mas por orgulho, pois ama mais a si mesmo. – Preza a ordem e parece, por isso, mais prudente do que é. É cobiçoso para não ser mesquinho; é cortês, mas com cerimônia, duro e afetado no trato, e gosta de ter algum adulator como alvo de seu chiste; a resistência dos outros às presunções de seu *orgulho* o mortifica mais que ao avaro a resistência às suas *cobiças*, porque um pouco de troca cáustica desfaz totalmente o nimbo de sua importância, enquanto que o avaro tem o seu lucro como compensação. – Numa palavra, o temperamento colérico é o menos feliz de todos, porque é o que mais incita à resistência contra si.”

“*Fleuma* significa *ausência de afecção*, não indolência (falta de vida), e o homem de muita fleuma nem por isso merece o nome de fleumático ou de um fleumático, que o põe, sob essa rubrica, na classe dos preguiçosos.

Fleuma, como *fraqueza*, é propensão à inatividade, a não se deixar mover para os negócios nem pelos motivos mais fortes. A insensibilidade para esses motivos é uma inutilidade voluntária, cujas inclinações tendem somente para a saciedade e descanso.

Fleuma, como *força*, é, em contrapartida, a qualidade de não se comover fácil ou *rapidamente*, mas de maneira *duradoura*, ainda que lentamente. – Quem tem uma boa dose de fleuma em sua mistura, esquenta lentamente, mas conserva o calor por mais tempo. Não incorre facilmente em cólera, mas reflete primeiro se não deve se encolerizar, enquanto por outro lado, o colérico fica furioso por não poder tirar o homem firme de sua frieza.

Dotado pela natureza de uma dose inteiramente normal de razão, mas, ao mesmo tempo,

Para Kant, os temperamentos não podem ser mistos, eles são puros. Mas sabemos que, no geral, é possível, até mesmo grandes contradições numa só pessoa. Grosso modo, poderíamos dizer que Alberto Caeiro é fleumático (daí sua calma). Reis e Campos seriam melancólicos (daí seu medo e sua angústia). Podemos inserir no primeiro algo de sanguíneo e nos demais algo de colérico. Reis poderia ainda apresentar algo de fleuma, contudo não recebe os arremessos com os sacos cheios de lã caeirianos. E assim por diante, poderíamos conformar todas as permutações possíveis.

A retórica não pode criar um sujeito real com todas as suas complexidades. A imagem é sempre uma redução, a um aspecto, ela é criação que está enformada, modelada. A mistura de humores é mais uma tentativa do gênio pessoano de expandir seus *ethe* para credenciá-los como poetas reais, para caracterizar subjetividades. E a heteronímia não se deixa pecar – extraímos, de fato, desses temperamentos misturados, caráter e sobretudo paixão dominante. A pluralidade fica, porque tem de ficar. Mas as excelentes etopeias pessoanas nos deram personagens-poetas inconfundíveis, com escrituras e temperamentos distintos. Nunca descuidamos de quem seja quem.

Movem-se, grosso modo, dessa maneira, os *ethe* pessoanos: a “poética da liberdade”⁴² implica um mestre (Alberto Caeiro) e discípulos. Caeiro propõe “as sensações verdadeiras” e tenta persuadir-nos delas, com sua demolidora visão de mundo. Seus seguidores, no entanto, não se restringem a ele, e abrem o universo do sensacionismo e do neo-paganismo em várias direções. Todos são diferentes e exibem alguns posicionamentos mediante a construção

dessa fleuma, sem brilhar e, todavia, não partindo do instinto, mas de princípios, o homem de sangue frio nada tem de que se arrepender. Seu feliz temperamento ocupa nele o lugar da sabedoria, e mesmo na vida comum é com frequência chamado filósofo. Com isso é superior aos outros sem lhes ferir a vaidade. Também o chamam comumente de manhoso, pois tudo o que é arremessado contra ele por balistas e catapultas amortece como em sacos cheios de lã. É um marido conciliador e sabe auferir para si o domínio sobre esposa e familiares, parecendo anuir com a vontade de todos, porque, por sua vontade inflexível, mas superior, sabe fazer com que mudem a vontade deles para a sua, como corpos de pequena massa e grande velocidade que, ao se chocarem, atravessam o obstáculo, mas, com menos velocidade e mais massa, o levam consigo sem destruí-lo.” (Kant, “Antropologia de um ponto de vista pragmático”, p. 183-186)

42 Outra expressão para a poética pessoana, de Maria Helena Nery Garcez.

de caracteres, abertos em subjetividades e acentuados numa emoção predominante. O jogo ou drama pessoano consiste na criação de um mestre cujo *ethos* é de um homem-modelo, de ideias inovadoras e objetivistas, poeta ingênuo, que consegue a adesão parcial de outros poetas-criações, não tanto na forma, mas sobretudo na ética e nos temas. Cada um possui um *ethos* bem definido e trabalhado para suscitar uma expressão que lhes condiga, daí também a individualidade das formas. Esse *ethos* é em parte montado sobre uma emoção dominante que é aquilo que os afasta do modelo, do mestre. Essas etopeias muito particulares são a forma pessoana de se inserir na tradição e também no seu tempo. A sua mimese, ou melhor, a sua sensação da vida é o seu espetáculo particular e universal, que chamou de heteronímia.

Apesar de todo o domínio retórico-poético em suas caracterizações, o poder civilizacional de sua arte implica não uma ética que se assume como verdadeira e bela, uma metafísica ou uma não-metafísica, mas sim a assunção da pluralidade geradora de sem sentido, que atormenta; suas etopeias são a expressão de perspectivismo acentuado, mas bastante artístico, bastante retórico, que até lhe traz a unidade que nos é compartilhada somente enquanto arte. O seu jogo é o nosso legado, porque era seu único bem. O fazer-se muitos foi a forma encontrada para elaborar o sem sentido da multiplicidade, que não tem pouso firme. A criação de subjetividades foi a trilha, e o destino final, o ponto de chegada, é ou a aceitação, ou o abismo ou a esperança – depende de quem olha. Fernando Pessoa não se contentou em ser uma peça no Grande Jogo. Dentro dele, criou seu jogo, talvez para esperar a morte, talvez para ser imortal, talvez para dizer que tudo é sensação ... O fato é que sua lira canta “a experiência integral da vida da emoção” de eus que não eram nenhum eu, e, portanto, só poderiam ser retóricos. Pessoa não foi seus heterônimos. Não foi epicurista, nem impossível como Caeiro; não foi moderado como o vinho de Reis, nem foi disparatado como o engenheiro Campos. Mas assumiu a pena firme de todos eles, manipulando desde a certeza de nossa miserável e bela condição de sermos partes sem todo, até as dúvidas de discípulos, que não conseguiram se desapegar, de fato, do mistério.

Bibliografia

- Achcar, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- Amossy, R. (org). *A imagem de si no discurso: a construção do ethos*,. São Paulo: Contexto, 2005.
- Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. Trad. António de Castro Caeiro, São Paulo: Atlas, 2009.
- _____. *Poética*. Trad. Jaime Bruna de Souza. 7ª, São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- Auerbach, E. *Mimesis* . Trad. Suzi Frankl Spender, rev. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Bakhtin, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, 3ª, Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.
- Barthes, Roland. *A aventura semiológica*, 4ª, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- Barzun, J. *Da alvorada à Decadência*. Editora Campos, Rio de Janeiro, 2002.
- Baudelaire, C. *Obras Estéticas*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
- Berardinelli, Cleonice. *Fernando Pessoa : outra vez te revejo...* Rio de Janeiro : Lacerda Editores, 2004.
- Boileau-Despréaux, N. *Arte Poética*. Trad. E notas Célia Berretini, 2ª, São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Borges de Figueiredo, A . C., *Instituições elementares de retórica para o uso das escolas*, 8ª, J. Augusto Orcel, Coimbra, 1873.
- Bosi, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Cavalcanti filho, J. P. *Fernando Pessoa: Uma quase autobiografia*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2011.
- Carpeaux, O . M. *História da literatura Ocidental*, vols: I, II, III, IV. Editora do Senado Federal: Leya, São Paulo, 2011.
- Chauí, M. *Introdução à História da Filosofia*, vol. I, 2ª, Companhia das Letras,

São Paulo, 2002.

Chesterton, G. K.. *Ortodoxia*. Trad. Almiro Pisetta, São Paulo: Mundo Cristão, 2008.

Cicerón – *Sobre el orador*, introducción y traducción y notas de José Javier Iso, Madrid:Gredos, 2002.

Cicerón – El orador perfecto, introducción y traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

[Cícero]. *Retórica a Herênio*. Trad. E introd. Ana Paula Celestino Faria; Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

Coelho, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, vol I e II, Editorial Verbo, 1968.

Coelho, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, 3ª, Lisboa: Verbo, 1969.

Correa, P. da cunha. *Armas e varões: A guerra na lírica de Arquíloco*, Fundação editora da Unesp, São Paulo, 1998.

Curtius, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai, 2ª, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

Demetrio, “longino”. *Sobre El estilo; sobre lo sublime*. Introd. Trad. Y notas por José López. Madrid: Gredos, 1979.

Diderot, Denis. *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Org. , Trad. e notas J. Guinsburg, Editora perspectiva, São Paulo, 2000.

Eliot, T. S. *Ensaíos*. Trad., Introd e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

Ferreira, David Mourão. *Nos passos de Pessoa*. Lisboa : Editorial Presença, 1988.

Borges de Figueiredo, A . C., *Instituições elementares de retórica para o uso das escolas*, 8ª, J. Augusto Orcel, Coimbra, 1873.

Fiorin, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2ª, São Paulo: Ática, 2005.

Freud, Sigmund. *O Eu e o ID, Obras Completas vol. 16*, São Paulo, Cia das Letras, 2010.

Garcez, Maria Helena Nery. *Alberto Caeiro “descobridor da natureza”?*. Porto.

Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

_____. *Tabuleiro antigo*, Lisboa : Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Editora Moraes e Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

Gil, José. *Diferença e Negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro : Relume Dumará. 2000.

_____. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987?

Hegel. J. W. F. *Curso de Estética : O Belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribiero, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Horácio. *Poética*. Trad. Jaime Bruna de Souza. 7ª, São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Odes e Epodos*. Trad. Bento Prado de Almeida Ferraz; org. Anna Lia Amaral de Almeida Prado, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Huizinga, J. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*; 5ª, São Paulo: Perspectiva, 2004.

Jakobson, Roman. *Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa*, São Paulo : Victor Civita, 1975.

Jolivet, R. *Tratado de Filosofia. Tomo III. Metafísica*. Trad. Maria da Glória Pereira Pinto Alcure. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

Kant, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antonio Mrques 2ª, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Körte, A. ; Händel, P. *La poesía Helenística*, Trad. Juan Godo Costa, Barcelona: Editorial Labor, 1973.

Kujawski, Gilberto de Mello. *Fernando Pessoa, o outro* São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1967

Lausberg, H. *Elementos de retórica literária*. 5 ed. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian,2004.

Lesky, A. *História da Literatura Grega*. Trad. Manuel Losa. 3. ed. Lisboa:

Calouste Gulbenkian, 1995

Lind, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa* Lisboa : Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1981.

Lopes, Teresa Rita. *Fernando Pessoa : le theatre de l'etre* Paris : La Difference.

_____. *Fernando Pessoa: Álvaro de Campos – Livro de Versos*.

Edição crítica, introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

_____. *Fernando Pessoa: Coração de ninguém*. Lisboa : Mirandela, 1985.

Lopes, Teresa Rita & Abreu, M.F. *Fernando Pessoa hóspede e peregrino*. Lisboa : Mirandela, 1983.

López Grijera, Luisa. *La retórica como código de producción y de análisis literario*. In: *La retórica en el España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad, 1994.

Lourenço, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. 2ªed. Lisboa : Moraes Editores, 1981.

_____. *Poesia e metafísica – Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa : Sá da Costa Editora, 1983.

_____. *Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera*. Lisboa : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

Luck, G. L'elegia d'amore. In: Kenney, E. J.; Clausen, W. V. (Ed.) *La letteratura latina della Cambridge University. Volume primo delle origini all'elegia d'amore*. Traduzione di Laura Simonini. Milano: Mondadori, 1991.

Marinetti e outros, F. *Antologia do Futurismo italiano – Manifestos e poemas*. Org. trad. introd. e notas: José Mendes Ferreira. Lisboa : Editorial Vega, 1979.

Marx, K; Engels, F. *Obras escolhidas. Tomo I*. Lisboa: Ed. "Avante!"; Moscovo: Ed. Progresso, 1982.

Moisés, Carlos Felipe. *A multiplicação do real : (ensaios)*, São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1970.

_____. *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*. São Paulo: Escrituras, 2005

_____. *O poema e as máscaras*. Florianópolis: Letras

Contemporâneas, 2005.

Moisés, Massaud. *Fernando Pessoa : o espelho e a esfinge* São Paulo : Editora Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Monteiro, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro : Agir, 1958.

Mortara Garavelli, B. *Manual de retórica*. Madrid: Catedra, 2000

Muecke, D. C. *Ironia e o Irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Perspectiva, 1995.

Nietzsche, F. *Escritos sobre retórica* – edição e trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Clássicos da cultura. Madrid, editorial trota, 2000.

Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Trad. notas e posf. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Novak, M. G., Neri, M.L. (org.). *Poesia lírica Latina*, 3ª, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Nunes, B. *A crise do pensamento*, Pará: UFPA. 1994.

_____. *A chave do poético*, Org. Victor Sales Pinheiro, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969

Ovídio. *As heroides*, trad. Dunia Marinho Silva, São Paulo: Landy Editora, 2003.

Padrão, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa* Porto : Editorial Inova, 1973.

Paglialunga, E. *Manual de teoria Clásica literária*, Mérida: Universidad de los Andes:2001.

Pareyson, L. *Os problemas da Estética*, trad. Maria Helena Nery Garcez, 3ª, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Pécora, A. *Teatro do Sacramento: A Unidade Teológico-Retórico-Política dos Sermões de Antonio Vieira*, São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

_____. *Argumentos afetivos nos Sermões Fúnebres do Padre Antônio Vieira*. In: Antônio Vieira: O Imperador do Púlpito. São Paulo: IEB/USP, 1999.

Perrone- Moisés, Leyla : *Aquém do eu, além do outro*, 3ª, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

Pessoa, F. *Obra poética*, 21ª reimpressão da 3ª edição, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Obras em prosa*, 7ª reimpressão da 1ª edição, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____. *Livro do Desassossego*, seleção e intr. Leyla Perrone Moisés, 3ª, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

_____. *Livro do Desassossego*, org. Richard Zenith, 2ª, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior* Vol. I Tomo II, Poemas de Fernando Pessoa 1915 – 1920, Ed. João Dionísio, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2005.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior* Vol. I Tomo III, Poemas de Fernando Pessoa 1921 – 1930, Ed. Ivo Castro, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2001.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior* Vol. I Tomo IV, Poemas de Fernando Pessoa 1931 – 1933, Ed. Ivo Castro, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2004.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior* Vol. VI, Obras de Antonio Mora, Edição e estudo de Luís Filipe B. Teixeira,, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2002.

Propércio. *Elegías*. Introduccón, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 1989.

Rosenfeld, A. *Texto/Contexto* I. 5ª, São Paulo: Perspectiva, 1996.

Sá-Carneiro, M. de. *Obra Completa*. Introd. e org. Alexei Bueno, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Sartre, Jean Paul. *O que é literatura?* trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª, São Paulo: Editora Ática, 2004.

Schiller. F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991.

Seabra, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1974.

_____. *O heterotexto pessoano*. São Paulo :

Perspectiva/Edusp, 1988.

Sena, Jorge de. Fernando Pessoa & C^a Heterónima, (estudos coligidos 1940-1978). Primeiro volume. Lisboa: Edições 70, 1982.

Sêneca. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1991.

Silva, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

Simões, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa : história duma geração* : Livraria Bertrand, 1950.

Schlegel. F. *Conversas sobre poesia e outros fragmentos*. Trad. Pref. E notas Victor Pierre Stirnimann. São Paulo: iluminuras, 1994.

_____. *O Dialeto dos fragmentos*. Trad. apresentação e notas Márcio Suzuki, São Paulo illuminuras, 1997.

Shakespeare, W. *The Complete Works*. N.y: Gramercy Books, 1975.

Snell, B. *A descoberta do espírito*, Trad. Artur Mourão, Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

Spina, S. *Introdução à Poética Clássica*, 2^a, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Teón, Hermógenes, Aftonio. *Ejercicios de retórica*, intrd. Trad e notas de Maria Dolores Reche Martínez, Madrid: Gredos, 1991.

Veyne, P. *La elegía erótica romana*, México: Fondo de Cultura Economica, 1991.

Vernat, J-P e Vidal-Naquet. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia de Almeida Prado, Fiolmena Hirata, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha Hal'pem Gurovitz e Hélio Gurovitz, 2^a, São Paulo: Perspectiva, 2004.

Obras de referência

Dicionário de Filosofia, José Ferrater Mora, Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral, 4^a, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

Dicionário de Filosofia, Nicola Abbagnano Trad. da 1^a edição brasileira coord. E

revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português, Coord. Fernando Cabral Martins, São Paulo: Ed. Leya, 2003.

Dicionário de Mitologia. Pierre Grimal. Trad. V. Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

Dicionário de Símbolos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant . Trad. Vera da Costa Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Mlelim, 19ª, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia, André Lalande, trad. Fátima Sá Correia, Maria Emília v. Aguiar, José Eduardo Torres, Maria Gorete de Souza, 3ª, Martins fontes, São Paulo, 1999.