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

A PESSOALIDADE POÉTICA EM FERNANDO PESSOA

REGINALDO PARCIANELLO

Tese apresentada como
requisito parcial para a
obtenção do título de doutor em
Letras na Universidade de São
Paulo – USP

Orientadora: Maria Helena Nery Garcez

São Paulo

2015

Nome: Reginaldo Parcianello

Título: A personalidade poética em Fernando Pessoa

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Literatura Portuguesa, Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do
título de Doutor em Letras

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

São Paulo

2015

*Dia a dia mudamos para quem
Amanhã não veremos. Hora a hora
Nosso diverso e necessário alguém
desce uma vasta escadaria agora.
EC, I, t4*

Ilustração de Reginaldo Parciannelo

*“Os obstaculos, as dificuldades, são a prisão dos fracos, e a escola dos fortes.
O destino escolhe batendo. Quem cahe e geme não nasceu para levantar-se.”
(Pessoa, EC, VII, t. 1, 331) “É poeticamente que o homem habita a terra” Hölderlin
“Entre tant de merveilles du monde, la plus grande c’est l’homme”
Sophocle *En dépit des pierres* / *A figure d’homme* / *Nous rirons encore* Éluard*

Agradecimentos

À orientadora

A CAPES, pela bolsa de estudos

RESUMO

PARCIANELLO, Reginaldo. *A pessoalidade poética em Fernando Pessoa*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta pesquisa investiga a pessoalidade poética em Fernando Pessoa. A base do estudo é a estética da formatividade de Luigi Pareyson, da qual extraímos as principais categorias concernentes à hermenêutica literária. É uma investigação interdisciplinar, no tocante a seu arcabouço estético e literário, mas se trata inequivocamente de uma tese sobre literatura, pois a temática filosófica que é transversal ao todo da pesquisa esclarece e interpreta a pluralidade de poemas de Pessoa, em todos os tópicos da pesquisa, sem sustentar uma ideia ou a defesa de um ponto de vista específico. A pessoalidade é a noção estética segundo a qual toda a produção artística passa pela mediação ativa e criadora da pessoa, e isso é se aplica também ao esforço de despersonalização da arte. Não é por acaso que Pessoa rejeita a poética romântica, confessional: seu modo modernista de gerar poemas necessita de uma poética plural que, necessariamente, é sincera ou é representada como um fragmento, em cada heterônimo engendrado à maneira de um holograma de sua personalidade. E nisso mostra-se uma contradição: não se trata de personalidade, como, aliás, a maior parte dos críticos o registra, mas de personalidades (plural, portanto) que, remetidas ao seu criador, no ato poético, redundam na pessoalidade poética. O heterônimo Álvaro de Campos exprime poeticamente a pessoalidade inerente ao projeto pessoano: “O que é fazer versos senão confessar que a vida não basta?” (PC, Berardinelli, 86), denotando o cerne existencial e pessoal de qualquer projeto que envolve uma “autoria”. Em termos teóricos, a pessoalidade na impessoalidade, consequência da historicidade de todo fazer humano, é a compreensão de que quaisquer propósitos, ainda que deliberadamente objetivos, são sempre regulados uma pessoa que os concebe. Não menosprezamos a função pedagógica dos estudos literários, e por isso demonstramos, interpretativamente, que a literatura é imprescindível para a formação da personalidade humana: unicamente através dos caminhos críticos e estéticos é possível a Educação atender aos desafios contemporâneos.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; estética; poética; pessoalidade; heteronímia

ABSTRACT

PARCIANELLO, Reginaldo. *The Fernando Pessoa's poetical personality*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This research investigates the poetic personality in Fernando Pessoa. The basis of the study is the aesthetics of formativeness of Luigi Pareyson, from which we draw the main categories concerning the literary hermeneutics. It is an interdisciplinary research, with regard to its aesthetic and literary framework, but it is clearly a thesis on literature, because the philosophical theme that cuts across the whole of research clarifies and interprets the plurality of individual poems in all topics of the research, without sustaining an idea or defense of a specific point of view. The personality is the aesthetic notion that all artistic production passes through the active and creative mediation of a person, and we apply this to depersonalization effort of authors. It is no coincidence that Pessoa rejects the romantic and confessional poetry: his modernist way of generating poems needs a plural poetic that necessarily is sincere or is represented as a fragment in each heteronym engendered in the manner of a hologram of his personality. In addition, it appears to be a contradiction: there is not a personality, as indeed most of the critical records, but personalities (plural, therefore), related to its creator, then the poetic act become poetic personality. The heteronym Álvaro de Campos poetically expresses the personality inherent in the Pessoa's aim: "What is do verses but to confess that life is not enough?" (PC, Berardinelli, 86), denoting the existential and personal core of any project that involves "authorship". In theoretical terms, the personality in impersonality (a result of the historicity of all human doing is the understanding that any purpose, even deliberately objectives), have always a person who conceives them. Do not underestimate the pedagogical function of literary studies, and so demonstrate, interpretively, that literature is essential for the formation of human personality: only through the critical and aesthetic ways can the Education meet contemporary challenges.

Keywords: Fernando Pessoa; aesthetics; poetics; personality; heteronymy

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	7
INTRODUÇÃO.....	9
1 – PAREYSON E PESSOA: A FORMATIVIDADE.....	20
1.1 – Estética e poética.....	23
1.2 – <i>Dasein</i> ou pessoa?.....	26
1.3 – “Pessoa”, não “sujeito”.....	32
1.4 – Filosofia e poesia: hermenêutica.....	36
1.5 – O que significa interpretar.....	40
1.6 – Pessoa descobriu a formatividade?.....	48
1.7 – O que é necessidade, em literatura?.....	54
2 - A “ODE MORTAL”: POEMA ESSENCIAL DA PESSOALIDADE.....	63
2.1 – Análise.....	63
2.2 – Fundamentação estética.....	84
2.3 – Metafísica e crença pessoana?.....	87
2.4 – A ideia de infinito.....	96
2.5 – Outras relações intertextuais com a “Ode mortal”.....	101
3 - HETERONÍMIA E PESSOALIDADE.....	119
3.1 – Definição de heteronímia.....	121
3.2 – Fundamentação da heteronímia.....	124
3.2.1 – O <i>moto perpetuo</i> : fundamento dinâmico (e não matemático) da heteronímia.....	132
3.3 – Conclusões sobre a heteronímia.....	136
4 – ALGUNS ASPECTOS DA PESSOALIDADE POÉTICA NOS HETERÔNIMOS	
PESSOANOS.....	141
4.1 – Caeiro: a Metafísica e o “não-pensar”.....	141
4.2 – Jesus, Pã, Caeiro.....	147
4.3 – Os jogadores de xadrez: a problemática do mal.....	154
4.4 – Uma nova <i>querelle des anciens et des modernes</i> : a liberdade em perspectiva.....	166
5 – PESSOALIDADE E IMPESSOALIDADE.....	176
5.1 – O delineamento da pessoalidade poética.....	179
5.2 – A (im)pessoalidade poética no interior do processo formativo.....	184
5.2.1 – Autoria e pessoa criadora.....	189
5.3 – Reconsideração da impessoalidade à luz da pessoalidade.....	195
5.3.1 – O fingimento e a poesia dramática.....	199
5.3.2 – A unidade temporal do poema.....	210
5.4 – Poéticas pessoanas.....	216
5.4.1 – O Sensacionismo como projeto hermenêutico que ressalta a pessoalidade poética.....	218
5.4.2 – “Indisciplinador de almas”.....	224
5.4.3 – O sentir e o pensar.....	228
CONCLUSÃO.....	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	236
ÍNDICE REMISSIVO.....	248

Lista de abreviaturas das obras de Fernando Pessoa:

AC – Poemas de Alberto Caeiro

CA – Cancioneiro

EC – Edição crítica de Fernando Pessoa (com a indicação do volume em romanos)

FA – Primeiro Fausto (ed. Teresa Sobral Cunha)

IN – Inéditas (1919-1935)

LD – Livro do desassossego (ed. Richard Zenith)

ME – Mensagem

NPE – Novas poesias inéditas

OPr – Obras em Prosa

PC – Poesias de Álvaro de Campos (ed. Teresa Rita Lopes)

PDE – Páginas de doutrina estética

PIAI – Páginas íntimas e de auto-interpretação

RR – Odes de Ricardo Reis

Quando outras edições, exceto a *Obra Poesia* e *Obra Prosa*, forem citadas, o nome do respectivo editor e/ou título da obra será referido.

INTRODUÇÃO

Muito já foi dito sobre Fernando Pessoa e sua expressão poética mais relevante, a heteronímia. Também já se demonstrou criticamente ora a unidade ora a pluralidade desse processo. A nossa proposta investigativa não foge a essa problemática tradicional, porém acrescenta um elemento novo, que dá conta dos elementos poéticos e estéticos¹ inerentes à produção literária, a pessoalidade poética, na linha hermenêutica de investigação literária.

A pessoalidade, enquanto categoria estética, definida pelo filósofo Luigi Pareyson, é um dos dois horizontes sob os quais toda obra artística é criada – o outro é a socialidade. A pessoalidade poética, especificamente, é uma definição que criei, com base na estética da formatividade, para discutir a complexidade e multidimensão da obra poética pessoana². Diversas são as abordagens e explicações sobre a obra do grande poeta português do século XX, razão pela qual me propus a estabelecer uma interpretação que contenha os fundamentos estéticos e, ao mesmo tempo, a base concreta e linguística dos poemas analisados. Uma retomada de antigas questões deve implicar uma releitura ou revisitação, com um olhar renovado e atual, como cabe aos estudos hermenêuticos, por definição.

A hermenêutica, enquanto teoria e método da interpretação em geral, supõe que deva existir, de alguma forma, uma relação entre a obra de arte, a temporalidade (o mundo em que ela surgiu) e a mundividência do autor. Do mesmo modo, o crítico literário ou pesquisador também deve encontrar uma relação entre a obra e a dupla temporalidade, do passado e do presente, sem perder de vista o caráter linguístico. A hermenêutica que elegemos é primordialmente orientada para o estético e para o caráter criativo da literatura (teorizada por Peter Szondi). Ela implica, sobretudo, uma metodologia e uma ferramenta imprescindível para os estudos literários, principalmente por não visar a aniquilação de outros métodos, e também por resgatar elementos estruturais, históricos, sociais, biográficos, dialéticos, enfim, presentes em toda obra literária – que é multifacetada ou composta por diversas camadas, conforme a descrição fenomenológica de Ingarden.

¹ Ver as respectivas definições no início do capítulo 1.

² “Prefere-se uma interpretação a outra porque ela torna o texto mais coerente e mais complexo. Uma interpretação é uma hipótese em que se põe à prova a capacidade de perceber-se o máximo de elementos do texto.” (COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, p. 94)

No que tange especificamente a esta pesquisa sobre Fernando Pessoa, o **poema essencial**, a partir do qual intuímos a pessoalidade na obra pessoana como um todo, e o expandimos para outros temas e problemáticas, conforme a necessidade metodológica, é a “Ode mortal”, do heterônimo Álvaro de Campos, (ed. Teresa Rita Lopes, p. 230-232). Nesse poema, o sujeito lírico abre-se ao máximo de possibilidades cósmico-existenciais, bem como às demais vozes heteronímicas. A “Ode” contém, em germe, o ponto fundamental de temas como a verdade poética, a temporalidade e a existencialidade – elementos básicos da constituição da pessoalidade poética. Essa é a principal razão por que o elegemos, apesar de não ser considerado um dos melhores poemas de Campos/Pessoa, do ponto de vista formal. Além disso, o cerne da problemática da pessoalidade poética e da tensão entre a pessoa/autor e a multiplicidade heteronímica pode ser vislumbrado e esmiuçado, com muita propriedade, tendo como base esse poema. Não se trata de um poema gerador, mas de um terraço que abre para a poesia pessoana em perspectiva, permitindo-nos o vislumbre das demais questões pertinentes a esta pesquisa, posteriormente analisadas.

Em meio à pluralidade de perspectivas geradas pela abordagem literária que propomos, identificamos um **problema** basilar: como a heteronímia, produzindo formas poéticas tão díspares, pode constituir uma unidade profunda? Não parece que a orientação da poesia pessoana segue o caminho inverso, qual seja, o da impessoalidade e objetividade? Como se justifica a existência hipotética de um sujeito/pessoa criador, no universo plural concebido por Pessoa?

Para analisarmos o problema devidamente, necessitamos de um ponto de partida que assente fundamentos na estética e seja aplicável à poética. Concebemos, assim, a pessoalidade no âmago da poética da impessoalidade, como a compreensão de que quaisquer propósitos, ainda que deliberadamente objetivos, são sempre regulados por um indivíduo que os engendra. Consequentemente, há liberdade, em maior ou menor grau, na práxis, na elaboração teórica ou no fazer artístico. E disso advém a necessidade da hipótese da pessoalidade.

Para o problema acima delimitado, propomos a seguinte **tese**: a compreensão adequada da poética pessoana, no tocante ao problema da multiplicidade de vozes e criação de heterônimos resolve-se na hermenêutica da pessoalidade poética, de tal modo que os problemas tradicionais polarizados em pessoalidade/impessoalidade; unidade/pluralidade; subjetividade/objetividade devem ser interpretados do ponto de vista da pessoalidade poética, que, no caso da multiplicidade subjetiva e heteronímica, implica simplesmente um

“diálogo contínuo” e um trabalho poético para assegurar uma produção e uma expressão nos moldes da modernidade (fora do escopo romântico).

Para atingir esse fim, lançamos mão de diversos procedimentos, estilísticos ou linguísticos, conforme a necessidade, harmonizando-os com a hermenêutica (remetemos os elementos formais ao arcabouço histórico-cultural). Essa metodologia opõe-se frontalmente ao estruturalismo, para o qual os “desvios” são mais significantes do que as semelhanças. A metodologia que elegemos é, nesse sentido, afim à crítica temática, que enfatiza a “permanência através das variações do texto” e isso exige dos críticos

Homogeneizar sua leitura das obras: eles procuram desvelar-lhe a coerência latente, revelar as afinidades secretas existentes entre seus elementos dispersos. Esse procedimento crítico se pretende, pois, “total”, e o é tanto em seus fins como em seus métodos.³

Nosso posicionamento teórico e crítico, tal como o da crítica temática, é explicitamente anti-positivista, e isso tem várias implicações: a) a abordagem da obra literária ou dos estudos literários deve ser científica, ou seja, metódica, com propósitos e inovações advindos da restrição do objeto; b) essa restrição do corpus literário não pode significar o apagamento da compreensão do restante da esfera literária e artística; c) a abordagem positivista, ao contrário da hermenêutica que propomos, tem o caráter de ser fechada; isto é, reservada à compreensão dos especialistas, de modo que os dados resultantes da pesquisa são pouco proveitosos para quem não tiver um interesse muito focado em determinado questionamento – o que, por outro lado, não invalida seus resultados; d) o formalismo literário, que pode advir de várias vertentes, até mesmo filosóficas e sociológicas, é uma forma de positivismo, pois tende a sectarizar os estudos literários, desconectando-o dos outros ramos das Humanidades. Para ser mais preciso, as metodologias da Escola Morfológica ou do Estruturalismo não são menosprezadas nesta pesquisa, nem devem sê-lo, nas investigações literárias em geral; ora, é preciso situá-las como instrumentos de apoio ou ferramentas necessárias para o desenvolvimento pleno dos estudos literários (que são irredutíveis à linguística). Analogamente, os estudos de física

³ BERGEZ, Daniel. A crítica temática. In: BERGEZ *et al.* *Métodos críticos para a análise literária*, p. 110-111. Na sequência, o texto esclarece a diferença entre a crítica temática e a erudição científica: “Para quem está familiarizado com uma ortodoxia crítica, ela se assinala sobretudo por essas superações de limiares, por essas extrapolações audaciosas, que perturbam o cadastro habitual dos inventários científicos. No ponto de partida dessa subversão, há, como vimos, a convicção de que a obra é, antes de mais nada, uma aventura espiritual, que ela é vestígio, meio e oportunidade de uma experiência que nenhum saber positivo poderia esgotar. Daí uma posição antiintelectualista (outro ponto de convergência com Marcel Proust), que se traduz por uma rejeição da crítica de erudição ou do discurso articulado a partir de bases epistemológicas muito coercitivas” (p. 113).

necessitam, necessariamente, da ferramenta da matemática, mas esta última não pode, em hipótese alguma, pretender a elucidação dos fenômenos físicos. Essas ciências são, pois, complementares: jamais intercambiáveis. E o mesmo se dá com a literatura em relação à linguística.

Por conta dessa concepção geral da pesquisa literária, seguimos uma proposta interdisciplinar de estudos, conservando o rigor metodológico tanto da estética/filosofia quanto o da ciência literária, para investigar o objeto proposto. A transdisciplinaridade também se faz presente, na medida em que as fronteiras entre as disciplinas não são tão rigidamente fixadas, a fim de relevar a questão principal da investigação, e evitar possíveis concepções dogmáticas ou compilação de dados de outras pesquisas. Exploro, tanto quanto é possível, o território comum entre as disciplinas, na medida em que a hermenêutica supõe necessariamente o uso da diversidade metodológica e a abertura do objeto de estudo às ciências humanas que se entrecruzam, tal como Foucault o descreve: “C’est ainsi que toutes les sciences humaines s’entrecroisent et peuvent toujours s’interpréter les unes les autres, que leurs frontières s’effacent, que les disciplines intermédiaires et mixtes se multiplient indéfiniment”⁴. Foucault alerta, no entanto, que é preciso distinguir um critério formal (um modelo fundamental), para impedir, por exemplo, a “sociologização” da literatura. A interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade visam justamente mobilizar o máximo de elementos para que a interpretação seja devidamente fundamentada e assentada em fatos (poemas, em nossa pesquisa).

Uma **justificativa**, nos estudos literários, deve consistir em um aspecto da pesquisa que se apresenta como necessário, em virtude do cotejo ou tensão entre uma teoria mais ampla (a estética, nesta tese) e a crítica específica de um autor. Outrossim, a novidade que propomos na personalidade poética consiste na articulação entre a heteronímia e a prosa pessoana, de tal modo que encontramos um elemento unificado, concordante com a personalidade poética: a visão cósmica pagã tensionada pelo horizonte da cultura cristã; a pluralidade do discurso com diferentes verdades admissíveis na hermenêutica pessoana; a problematização do drama humano, expresso na forma complexa do homem hodierno, para o qual nenhuma teoria ou religião específica bastam para tranquilizar seu espírito inquieto e cansado dos erros que a história e a cultura lhe legaram. A expressão poética disso transparece nas contradições entre os heterônimos e vozes teóricas: “tudo/nada vale a

⁴ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, p. 369.

pena”, entre outras.

Cabe esclarecer que esta pesquisa sobre Fernando Pessoa não apresenta um enfoque filosófico, apesar de fazer uso da metodologia interdisciplinar (estética e poética). Judith Balso, professora de filosofia em Paris, desenvolveu várias pesquisas filosóficas tendo por base a poesia pessoana (questões da existencialidade ou do sujeito inacabado, por exemplo), e basta comparar seu trabalho ou o de Deleuze com esta tese, para evidenciar a diferença entre o enfoque filosófico e o literário. Há muitas razões para justificar a perspectiva teórica que adotamos, conforme faremos ao longo da pesquisa: a principal delas é não atribuir nenhuma ideia norteadora presente nos poemas como se ela fosse uma cosmovisão ilustrada pelo trabalho poético. Nosso trabalho não visa expor nenhuma tese filosófica, baseada na poesia pessoana, mas, ao contrário, ressalta os elementos filosóficos da poesia pessoana, quando esse procedimento se faz oportuno para a interpretação dos poemas.

No fim das contas, não fazemos senão uma atualização do que Aristóteles dispõe em sua *Poética*, IX: a poética caracteriza-se pela possibilidade, e não pela necessidade; pelo verossímil (Pessoa: “Essas coisas se passaram em algum lugar...”), não pelo fatual. Do mesmo modo, ainda que encerre “filosofia”, a poesia não aspira à verdade (gnosiológica ou moral). Octavio Paz justifica o enfoque que damos ao texto poético: “El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del ‘imposible verosímil’ de Aristóteles”⁵. O “impossível verossímil” está contido tanto na pluralidade heteronímica quanto na noção de pessoalidade poética: não é uma afirmação teórica do “pensamento poético” de Pessoa, mas a explicitação do mecanismo que engendra a poética do fingimento e da impessoalidade, bem como do mapeamento do curso do rio que apresenta fontes diversas e estuários diversos. A possibilidade impossível, em Fernando Pessoa, diz respeito às contradições dos heterônimos e, simultaneamente, a possibilidade de as reportarmos a uma pessoa, que nos assegura a existência do sentido dos poemas plurais.

No tocante à estrutura geral, a unidade deste trabalho formativo é uma exigência impreterível. Isso significa que ele não pode consistir numa mera justaposição de poesia e prosa; de sujeito lírico e mundo circundante. É condição *sine qua non* da hermenêutica em geral, e pareysoniana em particular, que sujeito e objeto não sejam colocados como elementos estranhos: um sujeito a modelar um objeto. Ao invés disso, a

⁵ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 99.

composição artística implica um fazer que é, ao mesmo tempo, o engendramento do modo de fazer. Isso corresponde à definição de **formatividade**, que é a união inseparável de produção e invenção: formar é “fazer inventando ao mesmo tempo o ‘modo de fazer’”⁶; é concomitância e paralelismo entre os sentimentos e forma poética atinentes à visão de mundo do poeta. A teoria da formatividade mostra como ocorre o processo de criação poética, que se refletirá também na fruição do leitor. A arte é sempre um gerúndio: fazendo, construindo, inventando... Disso decorre a singularidade das obras. Nesse ato criador, concorrem todos os elementos constituintes da personalidade do escritor, além de sua visão de mundo pessoal. A formatividade é uma linha teórica hermenêutica que reconhece os traços fundamentais das obras criativas como um processo, uma ação que engendra simultaneamente uma forma (que não é previamente concebida). Esse processo é tanto mais visível quanto mais a obra orienta-se para a arte, mas a obra teórica também é formativa, o que nos permite afirmar que há um grau de formatividade também nesta tese, cujos resultados e metodologia foram se transformando ao longo de sua construção.

Outros procedimentos serão adotados, na interpretação que propomos. As referências internas na obra de Pessoa (intratextualidade) servem para confrontar os possíveis aspectos objetivos dos poemas predominantemente subjetivos, e vice-versa. A base para estabelecer o que é subjetivo ou objetivo como hipótese inicial é linguística (a análise textual) e supõe também a distinção histórica entre clássico, romântico, etc. Além disso, levamos em consideração a estética da recepção de Jauss, que questiona as divisões estáticas da história da literatura. É preciso haver uma implicação necessária entre história e literatura, para que, de fato, a literatura não seja entendida de uma maneira pseudo-histórica. Neste aspecto, a estética de Luigi Pareyson é uma base segura sobre a qual sustentamos esta investigação. Sua concepção é dialética, no sentido aqui empregado, qual seja, de não prescindir de nenhum dos dois extremos de abordagens teóricas. Por exemplo, no tocante à autonomia da arte, sua resposta é: somente “uma arte nutrida de humanidade”⁷ pode ser verdadeiramente autônoma (posição que restringe a crítica de Adorno à autonomia da arte). Mesmo as situações de impessoalidade ou de busca de objetividade devem conter, intrinsecamente, uma concepção humanista, que não significa *a priori* nenhum moralismo nem “politicismo”, por assim dizer.

Ora, o livre jogo entre subjetividade e objetividade, conforme a leitura que propomos, remetendo-as à pessoalidade do autor, pode relativizar a interpretação da poesia

⁶ PAREYSON, Luigi. *Estética da formatividade*, p. 12-13.

⁷ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 46.

de Pessoa, ou seja, entender o que é subjetivo como objetivo e o que é objetivo como subjetivo. Conforme a proposta de leitura que adotamos, primeiramente é estabelecida uma sólida base linguística, que ressalta ora um ora outro dos aspectos acima. Como o objetivo desta pesquisa é dinâmico, insistimos no questionamento de cada um dos poemas analisados, ligando-os a aspectos históricos; remetendo um heterônimo a outro; relacionando intratextualmente poemas do ortônimo e dos heterônimos. Por fim, acercamos-nos de uma conclusão que seja coerente com o texto (evitando apriorismos) e com o estilo pessoano de compor e descrever a poesia definida como “fingimento”. Por vezes, ele finge que é objetivo, quando quer ser subjetivo; finge neutralidade quando se engaja numa questão de ordem prática, e assim sucessivamente. Ademais, o “fingir” pessoano – celeberramente expresso em “Autopsicografia” (CA, 164-165) – percorre toda a gama possível de sentidos da origem latina de FINGO, is: fingir, moldar, modelar, formar, compor uma obra, ornar, arranjar, meditar, imaginar, etc.⁸. Isso significa que o Poeta tem um propósito subjetivo ou “personal”, com sua proposta de uma poética impessoal ou “objetiva”. “Auto” (de si mesmo) concerne ao aspecto pessoal; “psicografia” (no sentido da religião espírita ou no contexto metapoético) é um outramento, também no sentido de heterônimo, ou de distanciamento do “eu”. Também o sentido etimológico – “escrita da alma” – já implica um distanciamento, pois exige a memória e a reflexão.

Mas nada pode ser feito em desconsideração à **fortuna crítica** produzida sobre Pessoa. Utilizamos, concordantemente, a crítica literária como fonte de problemas e teses fundamentais sobre o tema que nos toca, tanto no que se refere a obras gerais sobre Fernando Pessoa (Jacinto Prado Coelho, Teresa Rita Lopes, Eduardo Lourenço, Georg Rudolf Lind, José Gil) quanto aos estudos específicos de questões que dizem respeito à nossa pesquisa. Ainda que utilizemos esses autores como ponto de apoio para estabelecer a problemática pessoana, é preciso ressaltar que nossa pesquisa desloca algumas das posições teóricas estabelecidas: a pessoalidade poética nos indicará que Pessoa não é “personne” (ninguém), como aponta o estudo de Leyla Perrone-Moisés⁹. Também a

⁸ QUICHERAT, Louis-Marie. *Dictionnaire latin-français*. 41. ed. Paris: Hachette, 1910.

⁹ Há uma particularidade na pesquisa de Perrone-Moisés, que evita que ela seja considerada uma mera crítica “negativa” de Pessoa. Textualmente: “Um trabalho em (sobre o) negativo.” (PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do outro, além do eu*, p. 6) Trata-se, é verdade, de um trabalho crítico negativo, no sentido de abordar a não-pessoalidade, a privação de ser ou privação de eu em Fernando Pessoa, o que também gera, dialeticamente, efeitos positivos ou novas luzes sobre o Pessoa-poeta. Isso está estreitamente ligado à metáfora fotográfica, contida na própria construção sintática da autora: “trabalho em negativo”, pois a outra forma preposicional está entre parênteses no próprio texto: “Um trabalho em (sobre o) negativo”. O negativo fotográfico contém tudo o que o “positivo” ou a imagem revelada nos transmite, salvo a imediatidade ao olhar; é, enfim, um trabalho sobre as raízes da (não)pessoa ou sobre o que está por trás do pano da representação heteronímica.

relação, tradicionalmente aceita, do ortônimo com o “mestre” Caeiro é deslocada. Para Lourenço, cada novo heterônimo cria um novo grau de distanciamento em relação ao autor; Caeiro seria o primeiro grau; Reis, um grau acima, e em relação direta com Caeiro; e Campos, no terceiro grau de distanciamento. Para José Gil, o momento especial da produção de poemas-Caeiro deu ensejo a um “novo” poeta, o ortônimo, que também se apresenta como heterônimo, como reação à “despersonalização” do Guardador de Rebanhos¹⁰. Pela hipótese da pessoalidade poética, toda e qualquer produção poética heteronímica deve remeter, se não ao ortônimo e nem ao Fernando Pessoa, ao menos à projeção de uma zona criadora e criativa que denominamos a pessoalidade poética pessoana, que não é puramente unificada (“um Fernando Pessoa”, conforme Agostinho da Silva) e tampouco puramente textual.

Além disso, outras teses que concernem diretamente à nossa pesquisa são citadas, à medida que os problemas se apresentam: Maria Helena Nery Garcez, Agostinho da Silva, Georg Rudolf Lind, Dionísio Vila Maior, entre outros. Uma obra de referência aproxima-se do valor literário e não envelhece para a hermenêutica, por muitas décadas. Por outro lado, as publicações de originais inéditos de Pessoa fazem dele um poeta contemporâneo nosso, cujos estudos precisam ser renovados. Pessoa não é uma Fênix, mas um Proteu que nos surpreende a cada nova edição.

Considerando as diretrizes acima, refletimos sobre a **metodologia** dos estudos literários em geral, e esclareçamos sobre o método desta pesquisa.

O texto literário deve ser lido, a rigor, a partir de seus elementos intrínsecos, sem constituir uma simples glosa ou comentário geral, que penderia para disciplinas particulares (filosofia, sociologia, história, psicologia, etc.). A leitura crítico-literária supõe uma determinada linha metodológica de apreensão ou filtro da múltipla mensagem literária, cuja forma extrapola qualitativa, e não quantitativamente, a simples ideia

¹⁰ Por esta razão, Gil apresenta a tese segundo a qual a geração do primeiro heterônimo (Caeiro) fez engendrar o ortônimo (de “Chuva oblíqua”) como segundo heterônimo, e assim sucessivamente, pois cada heterônimo se torna também capaz de gerar outros heterônimos. Consoante ao que propomos, Gil também sustenta que “o sujeito da escrita não é portanto nem Fernando Pessoa poeta, nem Caeiro que não existe” (GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, p. 46). Carlos Filipe Moisés, ao considerar o processo heteronímico como “dinâmico”, e não “estático”, admite muitos outros nomes (Mora, Soares, Pacheco, etc.) como heterônimos *sin más* (*Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*, p. 183). Cavalcanti Filho, em recente biografia pessoana, estabelece com precisão matemática o número de 127 heterônimos, dado que pode ser colhido diretamente na capa do livro. Apesar de alguns autores sustentarem a multiplicidade de heterônimos, operamos com a perspectiva de que há três heterônimos inequívocos, o ortônimo, um semi-heterônimo, um quase-heterônimo e outras figuras que ganharam o devido contorno e relação pessoal com seu autor, que não consideramos como heterônimos, no sentido forte da palavra – como traço característico dominante da poesia pessoana.

subjacente. Ademais, o leitor especializado deve guardar um traço comum ao leitor em geral: sentir os efeitos estéticos propiciados pelo poema (ou narrativa, ou drama), e ter consciência deles, sendo capaz de descrevê-los fenomenologicamente.

Por isso, nosso **método** de interpretação de textos literários consiste basicamente em explorar os recursos linguísticos/retóricos apresentados pelos poemas significativos, para, a seguir, estabelecer relações hermenêuticas que, longe de se afastarem do espírito literário, contribuem para esclarecer o texto em si. Quando buscamos o esclarecimento de um texto em outro texto do mesmo autor (método das passagens paralelas), visamos a coerência do sentido; ora, conforme Antoine Compagnon, se a coerência não é absoluta, há “a contradição, o que é ainda coerência, pois que a contradição tem por natureza ser eliminada por uma coerência superior”¹¹. E isso é fundamental para os estudos pessoanos, pois o próprio Pessoa afirma que vive a se enganar e a errar (e o seu “erro” maior, no sentido etimológico, é justamente a heteronímia).

A tessitura desta investigação é composta por elementos estéticos e poéticos. Essa abordagem supõe não só a compreensão, mas também a capacidade de análise de textos de diferentes ordens: históricos, econômicos, políticos, psicanalíticos, filosóficos, etc. – não como especialista de todas essas áreas, mas como hermeneuta capaz de analisar o texto literário ou a obra em prosa, e discorrer sobre alguns de seus estratos, bem como de elementos perdidos, com o correr do tempo.

Esta tese, além de configurar um trabalho acadêmico, trazendo novas questões e luzes aos estudos pessoanos, é também uma resposta aos problemas de nosso tempo: o papel da literatura numa nova ordem mundial; a integração da literatura e das artes na formação pedagógica e cultural; e principalmente uma resposta ao problema da própria Academia: como se deve constituir um estudo científico-filosófico-estético-literário-crítico-hermenêutico? Acreditamos que o valor de uma tese resida não no seu arcabouço (que pode ser sempre uma montagem aleatória, sem criatividade ou guiada por mãos alheias), mas no **potencial** que ela é capaz de gerar, armazenar e conduzir para o leitor formar sua própria interpretação, ou então para a execução de outras teses, atentando aos sinais específicos de cada época.

¹¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, p. 76.

Desenvolvemos a problemática proposta em cinco capítulos: um de base estética e os restantes de base poética. Mas em todos eles citamos e discorremos a partir da materialidade de poemas ou de textos pessoanos em prosa.

Buscamos, no primeiro capítulo, afinidades poéticas e teóricas entre a produção pessoana e a do filósofo italiano Luigi Pareyson, para delinear o próprio conceito de interpretação deste último:

Pode-se comparar a interpretação a um diálogo entre pessoas, feito de perguntas e respostas, em que se trata não só de saber escutar, mas também de saber fazer falar, isto é, de formular as perguntas do modo mais compreensível ao próprio interlocutor de forma a dele obter as respostas mais acessíveis ao ponto de vista em que nos encontramos.¹²

A série incessante de perguntas que pomos em relação ao texto Pessoa supõe também as respostas já encontradas acerca de sua instigante e intrigante produção, que continua a suscitar com pleno vigor um debate poético, mas, ao mesmo, interrogamos a obra do Autor, em diversos planos (teórico, de seus preconceitos, de poesia neo-romântica, vanguardista, nacionalista...) para encontrar nessas linhas divergentes um ponto de encontro no infinito; ou melhor, o infinito é o sujeito, a pessoa, e é nele que deve ser encontrado o elemento ou elementos que nos permitam identificar no autor e seus poemas os traços da personalidade poética.

O segundo capítulo, centrado na “Ode mortal”, explora a problemática da personalidade poética por inteiro, a partir de temáticas metafísicas e de imagens recorrentes na obra pessoana. Com base nesse alicerce teórico e factual, propomos uma fundamentação teórica da heteronímia pessoana, no terceiro capítulo, de tal sorte que a crítica pessoana possa ser resgatada e, tomando-a como propulsora, estabelecemos as raízes estéticas e poéticas sobre o procedimento pessoano. É possível afirmar que há unidade nos heterônimos? Ou a heteronímia é mera manifestação poética que serve justamente para comprovar que só existe sujeito enquanto pluralidade?

No quarto capítulo, aplicamos as formulações anteriores a temas e motivos pessoanos: qual a significação do problema da metafísica, na personalidade que conjuga Pessoa/Caeiro? Como o mal em geral é entretecido através da poética de Reis? De que maneira a liberdade ou a necessidade (filosóficas) interferem no leitmotiv pessoano do “valer/não valer a pena”?

¹² PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 228.

Por fim, no quinto capítulo reconsideramos diversas teses aplicadas a Pessoa, criticando-as: a poética da impessoalidade pode, afinal, ser erigida em uma estética? Em caso negativo, é possível dar conta da contradição que uma poética da impessoalidade, produzida por um autor e pessoa, envolve? Podem ser encontrados indícios suficientes para comprovar essa tese, na poesia e prosa pessoana?

As **citações** de textos de Fernando Pessoa seguem as edições básicas da *Obra Poética*, edição de (Maria Aliete Galhoz), e *Obra em Prosa* (Cleonice Berardinelli). No entanto, quando há divergência entre as edições, tomamos como padrão a Edição Crítica, Série Maior, que contém a crítica genética de todos os textos pessoanos. Citamos a edição do *Livro do Desassossego* organizada por Richard Zenith, e os *Poemas de Álvaro de Campos*, editados por Teresa Rita Lopes.

Utilizamos a forma itálica para a citação de textos poéticos no corpo do texto, salvo quando os tomamos em sentido prosaico; as demais citações são colocadas entre aspas, sem mudança de formatação. Em certos pontos do comentário e interpretação, retomamos os versos citados, entre aspas e sem itálico, para atribuir a eles uma significação menos poética e mais teórica, na discussão de um determinado aspecto filosófico, científico, etc.

1 – PAREYSON E PESSOA: A FORMATIVIDADE

Este capítulo tem por finalidade fundamentar a pesquisa que empreendemos, entrecruzando elementos poéticos e teóricos de Fernando Pessoa e Luigi Pareyson. Observamos, no entanto, que a relação entre Pareyson e Pessoa vai muito além de o primeiro ser o fundamento estético desta investigação. Há muitos traços em comum entre as reflexões pessoanas e as do filósofo; do mesmo modo, o pensamento filosófico de Pareyson envolve noções que não poderiam ser engendradas sem a presença fundamental da teoria da formatividade, em grande medida artística, acrescida de um discurso reflexivo que é produzido linguisticamente à maneira da literatura. Em outras palavras, esse paralelo entre dois campos de estudo pressupõe o uso interdisciplinar da linguagem filosófica em sua função lógica e também em seus elementos artísticos. Sem focalizar o domínio linguístico e artístico das proposições filosóficas de Pareyson, é impossível compreender os rudimentos de seu pensamento. Essa é, aliás, uma das razões pelas quais o filósofo italiano ainda não é considerado relevante na história da filosofia ou na fundamentação dos estudos literários: os que não reconhecem que a linguagem é o principal veículo da compreensão epistemológica julgam-no “superficial” ou “secundário”.

Pensamos exatamente o oposto e até exacerbamos o valor formativo das proposições estéticas de Pareyson. Por isso, a proposta investigativa deste capítulo supõe não uma exposição geral de sua hermenêutica, mas, preferentemente, uma articulação entre os seus principais conceitos estéticos com o arcabouço teórico e poético da obra pessoana, enfatizando a pessoalidade poética. Elucidaremos esses conceitos à medida que eles se apresentarem de forma material, nos textos literários analisados.

Cabe, contudo, antecipar que os conceitos da estética não deverão ser considerados “formas prontas” nas quais inserimos e julgamos a poética pessoana; pelo contrário, identificamos, nas reflexões pessoanas (do ortônimo e heterônimos), muitas ideias afins à formatividade, bem como sua produção nos atesta, a cada poema analisado, o quanto há de formativo, isto é, de renovação e desenvolvimento incessante dos princípios norteadores de sua poética. Isso se manifesta na forma nova de cada poema, mas sem excluir a atividade formadora do poeta, sua visão de mundo e os arcabouços de sua inquietação espiritual; enfim, os móveis formadores do poema, que vão muito além de uma exteriorização linguística e impessoal, ou da atividade de um “gênio” que parece colocar-se acima do comum dos mortais.

Vejamos um exemplo do domínio linguístico de Pareyson e do *tour de force* que a linguagem exerce sobre as suas sentenças sintéticas, contribuindo para aderir o pensamento filosófico à expressão literária: “A verdade *sobre* o tempo só se consegue se *do* tempo se faz a via de acesso à verdade”¹³. Não se trata de um jogo linguístico ou um quiasmo tão-somente, mas de uma proposição fundamental da filosofia pareysoniana, cujo eixo básico é a distinção entre pensamento expressivo (do tempo, da época) e pensamento revelativo (da verdade). Tempo e verdade estão imbricados, não somente como ideias, mas como linguagem, de acordo com a sentença acima. Desse modo, a “verdade sobre o tempo” é uma interpretação operada pelo artista ou pelo filósofo acerca de sua época, e, para ser genuína, revelativa, a verdade concebida necessita “do tempo”, cuja função sintática é de adjunto adnominal restritivo (genitivo) na construção linguística de Pareyson. Ser e tempo são, na verdade, reconstruídos, reinterpretados por Pareyson, e a doutrina básica de Heidegger é concebida de outra maneira. O filósofo italiano grifa, no original, as preposições justamente para fazer recair sobre a linguisticidade, e não sobre a epistemologia, a estrutura de uma verdade reflexiva que é sempre renovada a cada nova execução ou leitura, tal como a arte, e se solidifica quanto mais é repetida e sentida como verdadeira. No momento em que sentimento e intelecto agem conjuntamente, temos a presença de um ato formativo próprio da arte, porém com valor filosófico, no exemplo acima citado.

Há inúmeros aspectos da obra de Pareyson que consideramos extremamente importantes para a filosofia em geral, e para a estética em particular, que não podem ser considerados neste capítulo. Recortamos somente os aspectos diretamente ligados ou à prosa ou à poesia pessoana ou que dizem respeito às considerações gerais sobre a literatura e seus problemas.

Tal como Pareyson, Pessoa também se ocupa em classificar as artes e a relação destas com outros tipos de conhecimento. Essa é uma questão especificamente estética, portanto filosófica. Além do mais, a estética de um e de outro estabelece a religião entre os conhecimentos possíveis. Como ilustração, citemos um fragmento em que Pessoa situa a arte em relação à religião:

A arte differe como weltansch[auung], da religião, em que: (1) Parte do individuo e de ahi passa para a collectividade. (2) Nunca passa para uma collectividade grande, porque, tendo uma origem individual, tem forçosamente

¹³ PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*, p. 169.

um íntimo e natural carácter individualista, falhando-lhe assim a prise sobre as massas, que só vivem em alma colectivamente. (3) Tende para a expressão e não para a acção; para o mínimo de acção – que tal é a expressão – e não para o máximo; para o máximo individual e o mínimo colectivo, *semelhante*, da expressão; tem origem na emoção e não na vontade, nos impulsos que a movem. (EC, X, 312)

A arte e a religião não se opõem, mas partem de pontos de vista diferentes. A arte é produto de um indivíduo (como assevera Pessoa em todos os seus textos e também através do quase-heterônimo Mora) e seu círculo de recepção não é o todo da sociedade, mas uma parcela dos indivíduos aptos a compreendê-la. O artista e seus leitores precisam ter algo em comum, para funcionar o circuito de produção e recepção: a sensibilidade, que é individual. No manuscrito supracitado, Pessoa admite o carácter prático da arte, porém restrito ao “mínimo”, que é a sua expressão – entenda-se sua escritura e a execução musical, se ele admite como verdadeiras artes somente a literatura e a música. Conforme o texto pessoano, a religião segue o caminho contrário da arte: é a coletividade (a religião do país ou da região) que influi sobre o indivíduo; ela dirige-se a uma coletividade em toda a sua gama, sem fazer distinções; é a principal força motriz das ações, individuais e coletivas. A relação lógica de oposição, com características simétricas, entre arte e religião, revela a sistematização do saber em uma base hegeliana, muito frequente em Pessoa.

Na sequência, a filosofia é caracterizada paralelamente aos traços distintivos da arte, porém de forma antípoda, no tocante ao alcance sobre a coletividade:

A filosofia, (1) parte apenas do individuo no que de menos individual tem, e, ao mesmo tempo, de menos colectivo. (2) Como a arte, não passa para uma colectividade grande; passa para uma mais pequena ainda. □ (3) Não tende nem para a acção, nem para a expressão; se se exprime, é apenas para se comunicar, e não porque a expressão, propriamente tal lhe seja necessária. (*ibid.*)

O ponto (1) esclarece que os filósofos são indivíduos (não há filosofia coletiva), mas suas formulações da verdade vão muito além de uma verdade pessoal, engendrada no espírito e mundividência da personalidade filosófica: elas valem para o ser humano em geral, por causa de seu conteúdo metafísico, gnosiológico, cosmológico, etc. Por outro lado, a faceta individual dos filósofos quase nada tem a ver com a coletividade de suas respectivas épocas, conforme essa perspectiva.

O ponto (2) trata da expansão ou socialização do conhecimento filosófico: ele se restringe a uma pequena minoria, uma elite de aristocratas, no sentido espiritual tantas vezes empregado por Pessoa. Mas, aqui há um dilema: em alguns momentos, Pessoa acena para a possibilidade de existir a “educação” do povo, ao menos para contornar o problema

da “Inutilidade das colônias”, ainda que elas possam ser a condição para a riqueza da nação. Se é possível educar, ao menos a amplitude espiritual da classe aristocrática se torna maior, e a harmonia social, na “diferença”, como insiste Pessoa, acabaria derrotando a decadência, tantas vezes propalada pelo Poeta do *Ultimatum*. Por isso, no texto consta que a filosofia parte do indivíduo no que ele tem de menos coletivo, sem negar o seu aspecto coletivo.

Pareyson colocaria, no item abordado, a teoria de Pessoa em saias justas: se existe a arte coletiva, então o valor do indivíduo, do gênio, mesmo em épocas de decadência, está condicionado à relação, conflituosa ou não, com a sua coletividade, com a sua época. Ainda que o “gênio” seja alguém que percebe com clareza as contradições de sua época e se sente isolado em uma terra árida, ou *waste land*, ele constrói sua arte e sua filosofia sempre em relação com a coletividade, com a historicidade. Assim, Pareyson nos autoriza a criticar a concepção pessoana, que valoriza sobremaneira o indivíduo mais como sujeito do que como pessoa. Mas, como veremos, essa imprecisão conceitual não afeta de modo algum a sua expressão poética, que afirma a pessoalidade em todas as instâncias, como ortônimo ou heterônimo.

Conforme o ponto (3), a filosofia não tende para a ação: é a contemplação (sentido aristotélico) a sua finalidade. Neste e em outros textos, sobressai a vertente grega e panteísta do pensamento filosófico de Pessoa, e por isso a práxis é remetida à sabedoria e à prudência – “mínimo de ação”. Explicito: na poesia de Pessoa e na sua mundividência em geral, os elementos cristãos são notórios, mas interpreto esses elementos em consonância com a temporalidade (o momento histórico do Poeta) e seus esforços envidados para justificar um determinado modo de vida civilizacional.

1.1 – Estética e poética

Uma distinção capital, proposta por Pareyson, e que aceitamos integralmente não somente neste estudo, mas na compreensão geral da arte, é entre estética e poética. Como é sabido, a estética se configurou como disciplina filosófica somente em meados do séc. XVIII, como uma tentativa de superar a poética de Aristóteles, apresentando múltiplas questões da modernidade para discutir a arte sob o aspecto gnosiológico; seus limites; a faculdade do conhecimento empregado; a relação entre intuição e razão, etc.

A **estética**, conforme a teoria da formatividade, não é uma “parte” da filosofia, mas a filosofia inteira porque enfrenta “**todos** os outros problemas da filosofia”¹⁴, além, é claro, dos ligados à beleza e à arte. A estética verdadeira, sendo filosofia, não procura legislar nem dizer como deve ser a arte, mas apenas especular, refletir, definir conceitos, como cabe a quaisquer outros campos de investigação filosófica. A estética “tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética” (*ibid.*, p. 4). A experiência estética é condição *sine qua non* para a criação de uma estética, de outra sorte teríamos apenas uma dedução geral de princípios aparentemente estéticos. Por isso, “não é estética aquela reflexão que, não alimentada pela experiência da arte e do belo, cai na abstração estéril, nem aquela experiência de arte ou de beleza que, não elaborada sobre um plano decididamente especulativo, permanece simples descrição” (*ibid.*, p. 8). Pareyson alerta, com essa reflexão, para os perigos das doutrinas filosóficas que não se ocupam primordialmente com a experiência artística: ao invés disso, seguem princípios gerais de ética, sociedade ou metafísica, e os aplicam à crítica e história de arte, bem como à própria produção artística. Sem o recurso à experiência estética, tais “filósofos” apenas descrevem o âmbito estético de forma vaga ou artificial, chegando a conclusões no mínimo problemáticas.

A consequência imediata da não-normatividade da estética é justamente a impossibilidade de julgamento das obras artísticas. Cabe ressaltar, no entanto, que, se o estético não julga a obra de arte em seus componentes, ele julga se uma obra é de arte ou não. Entre dizer o que é o belo e atribuir a beleza a uma determinada obra vai uma longa distância, que não pode ser transposta pelo filósofo/estético. A estética busca, pois, a generalidade da reflexão sobre uma determinada experiência humana, cujo alcance excede, sem dúvida alguma, a pretensão de ser um mundo à parte ou uma torre de marfim onde determinados sujeitos, “superiores” ao comum dos homens, se refugiam. Ao ler isso, vem à mente do leitor a poética de *l’art pour l’art*, a decadentista e outras *fin de siècle* XIX, que se chocam frontalmente com a teoria de Pareyson. Resta claro que é necessária a distinção entre a estética e a poética, para qualquer debate literário com pretensão de criticar

¹⁴ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 4. Negrito meu, para indicar que, a cada passo da reflexão estética, defrontamo-nos com os problemas fundamentais da filosofia – gnosiológicos, éticos, políticos, etc. Essa ideia de Pareyson provém quase integral e literalmente de Schelling, porém aplicada à filosofia em geral: a filosofia não visa de forma alguma o particular, mas apenas o Absoluto, “daí ser manifesto que não pode haver filosofias *particulares*, nem tampouco ciências filosóficas *particulares* e isoladas. Em todos os objetos a filosofia tem somente um único objeto, e por isso mesmo ela própria é uma única”. (*Filosofia da arte*, p. 29)

solidamente o texto, apelando para a experiência literária e linguística, permeando-a de conceitos que envolvem uma gama bem mais ampla de problemas da literatura em geral (teoria literária, crítica e história da literatura).

Quando há um regramento acerca do modo de fazer, ou “à obra por fazer” (*ibid.*, p. 10), conforme Pareyson, trata-se de uma **poética** ou de uma reflexão normativa. O autor, imbuído de determinadas regras, aplica(-se) a uma poética; também o leitor ou o crítico tomam a “obra feita” e a ajuízam de acordo com critérios inerentes a uma poética específica. Mas nem uma nem outra pode ser reduzida à estética, salvo um único aspecto: o crítico ou o leitor¹⁵ podem ajuizar se uma obra é ou não arte, puramente com critério estético. Disso se segue a definição de Pareyson:

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.¹⁶

Toda e qualquer normatividade inerente a uma práxis artística é uma poética, não uma estética, ainda que as filosofias e estéticas possam concretizar poéticas (por exemplo, o positivismo fundamenta a poética naturalista). Além disso, quando uma teoria ou doutrina tiver uma orientação moral, ou política, ou comprometimento com uma determinada faceta humana, trata-se de uma poética, ainda que ela insista em ser uma estética. A poética tem, pois, a característica de exprimir um “determinado *gosto* e um determinado *ideal* de arte” (*ibid.*, p. 16), em oposição a um outro gosto e ideal, a uma poética que se lhe opõe. Pretender extrapolar esses limites, refutando e recusando quaisquer outras possibilidades de gosto e ideal de arte, é uma transposição ilegítima de uma poética em estética. Aos olhos críticos do filósofo italiano, todas essas tentativas são falhas e reconduzem as poéticas ao que elas são e não podem deixar de ser: puramente poéticas. Por isso, o cuidado básico do investigador em estética consiste justamente em não se deixar apanhar em posições unilaterais ou em defesa de um determinado modo de fazer arte. Se, no entanto, aquilo que é ilegítimo enquanto estética é um veículo de autêntica expressão artística, então a sua poética intrínseca permanece vigorosa, pois qualquer poética é válida – desde que seja inequivocamente arte, conforme o critério estético de ser

¹⁵ “Um crítico não é nunca outra coisa que o leitor – mesmo o crítico dos seus próprios poemas – de um verbo genial ou pela genialidade tocado. O crítico que se não ilude sobre a natureza dos seus poderes, é antes de tudo o que distinguiu, e em seguida compreendeu e integrou no horizonte que lhe convinha, ‘a luz nova’ que o génio representa.” (LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, p. 19)

¹⁶ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 11.

uma “forma”, no sentido pareysoniano.

É importante acrescentar que, conforme Pareyson, também o crítico de arte se encontra no âmbito do poético, isto é, não é (nem deve ser) norteador pela filosofia ou estética, pois sua atividade consiste basicamente em ler e avaliar as obras, permanecendo no domínio da experiência e não da especulação.

Uma outra concepção de poética, que podemos aproximar do pensamento de Pareyson, é a de Meschonnic: “Poétique est la réflexion générale sur ce qu’on appelle la littérature, la poésie. Et peut diversement être comprise et pratiquée, selon les conceptions que les uns ou les autres ont de la littérature”¹⁷. A pluralidade de concepções literárias equivale à pluralidade de poéticas, justificáveis por si, passando pelo crivo de cada teórico ou crítico. Por outro lado, Meschonnic acaba por confundir a poética com a atribuição da estética, a reflexão geral sobre a literatura; isto é, o teórico francês confunde o particular (estudo de uma obra ou de um gênero) com o geral, a própria definição de literatura, que cabe à teoria literária, cujas reflexões gerais, que perpassam obras e gêneros particulares, são necessariamente estéticas. Há que se considerar, contudo, que o propósito de Meschonnic é o estudo da poética a partir da noção de ritmo, e de uma configuração nova, que envolve uma amplidão maior da compreensão da própria língua.

1.2 – *Dasein* ou pessoa?

Cabe discutir, neste ponto, se a pessoa pode ser reduzida ao *Dasein*, para nossa investigação acerca da pessoalidade poética. Este tópico e o seguinte são os mais teóricos desta tese; ainda assim, foi possível estabelecer pontes intertextuais com a poesia de Fernando Pessoa.

Conforme a obra divisora de águas, na filosofia contemporânea, *Ser e tempo*, de Heidegger, a elaboração concreta da questão do sentido do ser exige a interpretação do tempo como horizonte possível de toda compreensão do ser em geral. O primado da questão do ser, filtrado ou compreendido por um ente privilegiado, é o ponto que interessa, é a viga-mestre da obra de Heidegger e também apresenta um aspecto ligado à tradição e outro ligado à problemática humana hodierna. Heidegger une esses dois pólos – e nesse aspecto há plena concordância com Pareyson. “Ente – diz Heidegger – é tudo de que falamos, tudo que entendemos [...] é também ‘o que’ e ‘como’ nós mesmos somos.”¹⁸ A leitura do sentido do ser, para não sofrer falsificações, necessita de um “ente exemplar”

¹⁷ MESCHONNIC, Henri; DESSONS, Gérard. *Traité du rythme*, p. 28.

¹⁸ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, §2, p. 32.

que tenha primazia. Esse ente, com possibilidade de questionar, é o *Dasein*, que precisa de uma “explicação prévia” no tocante a seu ser – apesar de o ser não se derivar deste ente. E assim segue o discurso filosófico heideggeriano sobre o ser, sempre permeado pela analítica do *Dasein*.

O aspecto que nos interessa é este: uma das matrizes do pensamento de Pareyson é heideggeriana, porém há uma diferença básica: para o alemão, só há o *Dasein* (o ser-aí, jogado no mundo, ser-no-mundo); para o italiano, a pessoa é fundamental¹⁹. No entanto, Heidegger não fala em homem porque coloca em jogo a possibilidade absoluta, cuja indeterminação pessoal revela que “a essência do *Dasein* é sua existência”, conforme o § 9 de *Ser e tempo*, e a ausência de delimitação, ou, diríamos, de uma essência humana na forma tradicional (animal político; criatura divina abaixo dos anjos; etc.) é o que impede Heidegger de nomeá-lo “homem” ou “pessoa”.

Sob a perspectiva de Pareyson, há outros pressupostos, entre os quais a revelação da verdade como acesso pessoal a uma fonte inesgotável, ou então a experiência da arte como um modo pessoal e temporal de dar forma a um determinado conteúdo psíquico e social; isso tudo presume a existência da pessoa. Desse modo, podemos concluir com brevidade (sem seguir o fio filosófico da discussão) que não se trata de superficialidade do pensador italiano, mas de um pensamento voltado, com sucesso, para a reflexão de um determinado tipo de experiência humana.

Em Caeiro, encontramos um verso paralelo ao do trecho 1 de Bernardo Soares (citado mais abaixo) e com pano de fundo filosófico similar ao *Dasein* heideggeriano. Uma “criança desconhecida” vem dar à porta do Guardador de Rebanhos, está muito suja e provavelmente foi abandonada, como o próprio poeta o reconhece. Mas ele acrescenta: “*Se pudesses estar limpa eras outra criança, / Nem aqui vinhas*” (AC, 232). Por isso, não tem importância nenhuma a condição adversa com que a criança se apresentou ao seu olhar. A necessidade absoluta, o determinismo (que Caeiro negaria!) são subjacentes ao seu olhar puro sobre a criança, que é o seu verdadeiro espelho. E a criança deste poema, para ser sentida em sua pureza, precisa estar longe dos adultos, suja, desabrida, como o Menino Jesus, do poema VIII do “Guardador de rebanhos”²⁰. Isso implica a possibilidade e

¹⁹ Isso tem relação com o *Livro do desassossego*, trecho 1, que analisamos mais abaixo. Num primeiro momento, parece que também Pessoa admite a pessoa de modo indeterminado, uma espécie de *Dasein*, pois admitir a pessoa desembocaria na religião da humanidade ou num sucedâneo da religião cristã. Pareyson critica a noção de existência heideggeriana, que não reconhece a materialidade ou singularidade da pessoa: “Per lo Heidegger l’esistenza è mero rapporto strutturale, che dev’essere studiato e teorizzato nella sua formalità pura” (*Studi sull’esistenzialismo*, p. 251).

²⁰ “Pode-se amar as crianças de perto, mesmo sujas, mesmo feias (parece-me, no entanto, que as crianças

abertura absolutas do *Dasein* heideggeriano e, ao mesmo tempo, a conclusão de que não há nenhuma essência prévia da criança; não há nenhuma dignidade ou condição infantil e humana: é aquela criança, e não outra, pura e simplesmente. As implicações dos versos de Caeiro em relação à personalidade poética são de oposição dialética, isto é, de uma negação que, a seguir, implica uma afirmação em estado superior, através da compreensão do leitor ou do paralelismo com outro texto ou verso dos demais heterônimos pessoanos.

A personalidade poética que perpassa o texto Caeiro sobre a criança em condições miseráveis atravessa o êxtase whitmaniano da “Ode triunfal”, acrescido de agravantes éticos e jurídicos: “*E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isso belo e amo-o! – / Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.*” (PC, Lopes, 91). Retenhamo-nos no foco sobre a criança, em condições indignas e desumanas, e desfoquemos o seu entorno: a interpretação poética nos põe lado a lado uma manifestação positiva e naturalística (Caeiro), em cujos versos não há, coerentemente, nenhum princípio ético, filosófico, jurídico, etc. Essa é a forma apenas, e aqui isso nos basta. No texto de Campos, a exuberância whitmaniana e o êxtase diante de todas as coisas naturaliza todas as ações humanas, sem discernimento ético, pois não cabe ao poeta (conforme essa poética, claro) atribuir valores ao admirável mundo novo, industrial, moderno, com suas mazelas como consequência necessária. Ele está aí e nada mais. A sensibilidade diante das funestas consequências do quadro descrito pelo poema supracitado é a parte que cabe ao leitor. O sensacionista limita-se a sentir tudo de todas as maneiras.

Há outro trecho pessoano, com o *incipit* “L do D” (ou “O Sensacionista”), que expressa a condição da modernidade, para o qual a definição de cultura, distendida entre passado e futuro, perde o sentido:

Pertenço a uma geração – ou antes a uma parte de geração – que perdeu todo o respeito pelo passado e toda a crença ou esperança no futuro. Vivemos porisso do presente com a gana e a fome de quem não tem outra casa. E, como é nas nossas sensações, e sobretudo nos nossos sonhos, sensações inuteis e ligeiras, que encontramos um presente, que não lembra nem o passado nem o futuro, sorrimos á nossa vida-interior e desinteressamo-nos, com uma somnolencia altiva, da realidade /quantitativa/ das cousas. (EC, X, 341)

Se não há passado nem futuro para a geração de Pessoa, resta então o presente, que é sempre fugaz: não se sustenta por si próprio. Sonhar é, em vista do caos dos dados do mundo real, uma forma de reorganizar o passado e projetar o futuro, pois eles são também sensações. O pano de fundo da reflexão pessoana é schopenhaueriano, com o mundo

sentido de maneira similar aos sonhos :

La vie et les rêves sont les feuillets d'un livre unique : la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle ; mais quand le temps accoutumé de la lecture (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissions pas ; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons.²¹

A diferença básica entre a vida e o sonho não é, do ponto de vista filosófico, essencial, salvo pelo aspecto temporal: nos sonhos, não há ordem temporal para percorrer o livro da vida. Mas se trata do mesmo livro que é “lido” ou vivido na realidade. O mesmo evento pode ser revivido inúmeras vezes; um sentimento pode ser imortalizado; um desejo antecipa o futuro. O sonho é uma condição poética da existência, portanto. Ele não é menos real do que a realidade, nem sequer no tocante ao aspecto causal, pois em sua lógica interna o sonho apresenta um encadeamento de ações. Estas podem causar estranhamento a alguém desperto, mas durante o sonho elas são lógicas e interligadas, gerando novas imagens em sequência. A lógica imaginativa da criança também pode ser estranha para um adulto, mas a criança está desperta, vive a vida real. Portanto, o sonho é apenas uma outra maneira de ver a vida e de fixar-se em determinadas imagens com vivacidade, como ocorre, aliás, com a poesia, em relação às imagens, sons e sensações efetivamente vividos.

E essa maneira de conceber a existência, cristalizada na prosa bernardiana (tal como em Baudelaire, *Petits poèmes en prose*), é sumamente melancólica. As raízes culturais, as tradições tão zelosamente conservadas por séculos, perdem sua relevância, para o homem moderno. E a esperança, que, de algum modo, é sempre religiosa ou espiritual, também se transforma em uma neblina que se dissipa diante dos seus/nossos olhos.

Isso tudo nos remete ao trecho 1 do *Livro do desassossego*, cujo primeiro parágrafo é citado abaixo:

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedâneo de Deus. Pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem veem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade. Considerei que Deus, sendo improvável, poderia ser, podendo pois dever ser adorado; mas que a Humanidade, sendo uma ideia biológica, e não significando mais que a

²¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*, p. 19.

espécie animal humana, não era mais digna de adoração do que qualquer outra espécie animal. Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma revivescência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais. (LD, 45)

A situação do espírito humano é colocada de modo paradoxal, na primeira frase: as crenças, seja em Deus, seja na humanidade, são pautadas pelo irracionalismo e pela irreflexão. Certamente, por ser crença, não há como provar a existência ou necessidade do substrato de que ela é objeto, por não se tratar de objeto material. No entanto, depreende-se, neste e em outros textos pessoanos, que é preciso buscar uma razão para a fé, de qualquer natureza que ela seja; de outra sorte, incorre-se no erro fundamental da ignorância e sujeição espiritual, que, no seu devido tempo, resultará em decadência ou niilismo. As razões para a fé, mormente a crença no espírito humano ou em uma nova forma de paganismo, devem estar perfeitamente articuladas e harmonizadas com o espírito da época. Isso significa que é preciso transmutar a presença da divindade ou de uma crença superior em algo “inconsciente”, pois “a inconsciência é o fundamento da vida”, conforme lemos no parágrafo seguinte ao texto acima. Note-se que é uma “consciência inconsciente” ou “inconsciência consciente”, harmônica ao poema paradigmático da Ceifeira²²: é algo improvável, às raias da impossibilidade, mas que é, contudo, o suficiente, para o homem disposto a viver uma vida para além da imediatidade. E só dessa maneira é que se pode vislumbrar uma nova luz a guiar a humanidade. Mas a ambiguidade fundamental continua existindo na poética pessoana: a crença no futuro, no projeto espiritual português a iluminar a humanidade, na superação do problema gerado pela nova ordem econômica, na nova poesia objetiva de Caeiro, etc.; por outro lado, Bernardo Soares e Álvaro de Campos expressam em prosa e poesia a condição do homem moderno, suas angústias, condição incerta, tédio, entre outros temas.

Do trecho do LD citado, observe-se a passagem feita por verbos modais da frase, com sujeito “Deus”: “sendo improvável”; “poderia ser”; “podendo (pois) dever ser” (adorado). Note-se que há uma espécie de silogismo, um entimema, pois não há nenhuma premissa verificável; o “pois” equivale ao *ergo* ou conclusão do raciocínio. Esquematicamente:

Deus é/sendo improvável;

Deus pode/poderia ser;

²² Também em outros poemas, não só assinados pelos outros heterônimos (o Esteves sem metafísica, do LD, ou a “pequena” que come chocolates), mas também pelo ortônimo, porém associado à natureza em geral e aos animais: “Canta agora a cotovia / sem se lembrar de viver...”

Logo, Deus deve ser adorado (subentende-se: “porque existe”)

O “improvável” (*improbabile*, em latim: algo que não pode ser provado; também não se pode afirmar com certeza sua inexistência) da primeira premissa opõe-se a “impossível”; isto é, se não é impossível que Deus exista, então é possível que ele exista: há uma passagem entre o poder-ser e o ser, visto que a possibilidade já está contida no “improvável”. Na voz de Bernardo Soares, os limites estabelecidos por Pascal, acerca da existência de Deus, “impossible qu’il soit, impossible qu’il ne soit pas”, são renovados pela lógica soariana da maneira curiosa acima descrita, que confirma a presença da pessoalidade pessoana, inclinado a crer, porém consciente da impossibilidade de provar a existência de Deus ou de firmar dogmas imutáveis sobre ele. Curiosamente, também é cartesiano esse Deus, cuja definição da essência é condição suficiente para afirmar sua existência. E assim Soares/Pessoa se coloca na estranha posição de estar entre Descartes e Pascal.²³

Assim, para Pessoa, a razão da decadência do sentimento religioso não é diretamente proporcional ao acréscimo da ilustração ou conhecimento intelectual. Não há verdadeira oposição entre uma forma e outra. Ele se colocou, sobre essa questão, acima de muitos espiritualistas, como Bergson ou Teilhard de Chardin, que achavam necessário estudar a fundo o materialismo e a ciência, para entender em que medida não havia contradição entre uma forma do espírito e outra. Pessoa intuiu, e, com golpe certo, soube expressar o modo como a compreensão de religião e ciência não apresentam o menor ponto teórico em comum para efetuar a comparação:

No, the decay of the relig[ious] sentiment in modern society is merely a form of the fundamental degeneration of it, it is one of the manifestations of *the fundamental incapacity for applying the mind to serious things*. I respect the man who by thinking and learning, honestly and conscientiously leaves the Christ[ian], or any other, faith; him I honour for breaking with time-inspired ideas, with radicated modes of thinking and of feeling. But I neither admire nor □ the common kind of atheist whose disbelief has its source in his incapacity for thinking a serious thing. (EC, VII, t. 1, 108)

Mais uma vez, Pessoa certifica seu pensamento em relação à religiosidade, como algo inequívoco: não há como opor-se a ela, sob nenhum pretexto, salvo sob o risco

²³ A discussão que encetamos é de cunho estético, apesar de ter implicações metafísicas. A existência de Deus é um assunto de interesse teológico e filosófico. A circunscrição pareysoniana de “crença na existência” de Deus (que é sobretudo uma luta permeada de dúvidas lancinantes) se aproxima, no entanto, das referências feitas acima: “Le choix entre l’existence et l’inexistence de Dieu est un acte existentiel d’acceptation ou de refus où un seul homme décide, à ses risques et périls, si la vie a pour lui un sens ou si elle est absurde, puisque à ce dilemme se réduit ce choix sans autre alternative” (PAREYSON, Luigi. *Ontologie de la liberté*, “L’expérience religieuse et la philosophie, § 17).

de inautenticidade espiritual. Naturalmente, é preciso entender que a religião é um *noumenon*, uma luz inerente ao espírito humano, que pode fosforescer ou não. Por isso, nenhuma doutrina derivada do positivismo – ainda que a ciência fosse importante e necessária, para o Poeta – tem o direito de interferir em quaisquer manifestações do espírito.²⁴

As transformações sofridas pela humanidade, ao menos dentro da cultura europeia, em um século, foram maiores do que em todo o restante da história, de tal forma que o espírito também se transformou e precisou reagir ao desafio mundano. Num primeiro momento, a solução foi transpor a crença em Deus para a crença no ser humano; mas nem isso se revelou satisfatório, pois os novos moldes sociais e políticos, em tensão constante, não permitiram a fixação de uma nova comunidade, similar à comunidade religiosa. Restou, então, a estética e o sonho, como último e derradeiro baluarte do espírito humano. Mais além, só o niilismo.

Consciente de que vive em um mundo sem espaço nem para Deus nem para o humano, Bernardo Soares se situa em um plano onírico, como alguém sabedor de que o viver humano é baseado no sentimento e na crença. Ele sente de modo confuso e crê de modo enviesado, conforme o trecho de Soares acima citado: “Considerarei que Deus, sendo improvável, poderia ser”. É um raciocínio similar ao da Aposta de Pascal: se Deus é **possível**, então é **necessário** que nele creiamos. É um juízo problemático, do ponto de vista lógico; do ponto de vista poético, é uma passagem de um sentimento genuíno a uma crença em um desejo supremo.

Fica nítido, pois, que o interesse pessoano não é conceber um *Dasein*, visto que a afirmação onto-teológica negada por Heidegger é afirmada pela personalidade poética e pela definição de um horizonte em que o sagrado também toma parte.

1.3 – “Pessoa”, não “sujeito”

Eu proprio sou sujeito e objecto (PC, Lopes, 132)

Os pontos fundamentais da estética da formatividade são encontrados na prosa de Pessoa, e, inversamente, podemos focar a heteronímia pessoana em Pareyson: “A pessoa inteira, na sua singularidade, torna-se órgão revelador, o qual, longe de querer

²⁴ No ensaio *The Idea of a Christian Society*, T. S. Eliot discorre de forma similar a Pessoa, também estabelecendo qual é o lugar e o papel do cristão na sociedade moderna, de modo que a religião ou a tradição continue viva e convivendo harmoniosamente com a modernidade.

sobrepôr-se à verdade, colhe-a na sua própria perspectiva e, por isso, **multiplica** sua formulação no próprio ato em que a deixa única”²⁵. A verdade é singular e universal; é pessoal e supra-pessoal; é múltipla – em Fernando Pessoa, é heteronímica. E, além disso, no pensamento revelativo (que se opõe ao pensamento puramente temporal – e de modo algum pode ser identificado a “relativista”) “por um lado, *todos* dizem a *mesma coisa* e, por outro, *cada um* diz *uma única coisa*” (*ibid.*, p. 11). Trata-se de uma relação dialética entre a pessoa (autor, Poeta) e suas criações que expressam uma multiplicidade de formulações da mesma verdade. Os heterônimos convergem, em vista disso, para uma pessoa, que não pode ser identificada ao sujeito empírico Fernando Pessoa. Em outras palavras, eles expressam uma multiplicidade de estilos e mundividências que apontam para um “drama único”, como notou Jacinto do Prado Coelho. Isso também tem a ver com a universalidade singular do juízo estético, em Kant, bem como ao assentimento universal²⁶, que é a condição de possibilidade do juízo estético.

Colocando a heteronímia entre parênteses, estabelecemos a questão: como admitir a pessoalidade diante do fato incontestável do contínuo movimento do espírito, ao longo da vida?

Um elemento deveras interessante, no que diz respeito à relação entre a prosa e a poesia de um autor, ou da relação entre obra de juventude e obra de maturidade, é esclarecido da melhor forma possível, em Pareyson. Como é sabido, muitos comentadores separam períodos distintos da vida de pensadores e literatos, dando a impressão de que o autor abandonou completamente uma ideia de mundo e adotou outra. Podem até ocorrer mudanças bruscas de pontos de vista, mas há um fio condutor no desenvolvimento de suas ideias e percepções: esse é justamente o movimento da pessoalidade, que vai plasmando uma matéria de arte e espírito ao longo da trajetória criativa – movimento que é, a princípio, infinito, ou, na expressão pessoana, é “viagem”, não evolução.

Conforme Pareyson, a verdade colhida por um autor apresenta sempre modificações, ao longo da existência, mas sempre há um traço de continuidade nas diferentes maneiras possíveis de exprimi-la ao longo da vida. Isso implica que o pensador ou artista não somente articula diferentes modos de exprimir a verdade, o que supõe também a possibilidade de reunir diferentes perspectivas da verdade (algo de que Pessoa é

²⁵ PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*, p. 10-11 (negrito meu).

²⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, § 40. Todo juízo de gosto é singular, isto é, tem a forma “Esta rosa é bela”, indicando a presença de um sujeito que frui da arte (e/ou do sublime, em Kant) e particulariza um objeto; o assentimento universal é a NECESSIDADE criada pelo sujeito que aprecia o belo.

mestre), “mas também insiste em dizer e repetir, por toda a vida, aquela única coisa que é a sua interpretação da verdade, porque aquela contínua repetição é o sinal de que ele, longe de limitar-se a exprimir o tempo, atingiu a verdade”²⁷; isto é, o tempo cronológico avança, mas a verdade encontrada é sempre reafirmada. Importa esclarecer que a verdade, de acordo com o Idealismo Alemão, base filosófica da estética de Pareyson, reconhece o paralelismo entre a verdade no conhecimento, na arte, na moral, sem confundir nenhum dos três domínios entre si.

Citemos um excerto da obra de Schelling, para ilustrar a tese de Pareyson: “Assim como, para a filosofia, o Absoluto é o protótipo da verdade – assim também, para a arte, ele é o protótipo da *beleza*”²⁸. Verdade e beleza são apenas dois modos de consideração do único Absoluto; isto é, modos plurais de manifestação de uma unidade.

Outra citação, com o mesmo teor, porém com um adicional que é de capital importância para Pareyson e para o arcabouço desta tese:

Assim como Deus paira acima das Ideias de verdade, bem e beleza, como o que há de comum a elas, assim também a filosofia. A filosofia não trata nem somente da verdade, nem meramente da moralidade, nem meramente da beleza, mas do que é comum a todas elas e **as deduz de uma única fonte primordial**. (...) [A filosofia] é ciência, mas de tal maneira que *nela* verdade, bem e beleza, ou seja, ciência, virtude e arte se interpenetram elas mesmas. (...) Filosofia requer caráter, e mesmo caráter de determinada elevação e energia morais. Da mesma maneira, a filosofia é indispensável sem toda arte e conhecimento da beleza”. (*ibid.*, p. 46, grifo meu)

Como se trata de hermenêutica, é natural que se contextualize o sustentáculo da ideia de arte da primeira metade do séc. XIX: a ideia de Absoluto ou mesmo de Deus, por certo, não intervém nas contemporâneas teorias da arte, nem mesmo para pensadores cristãos, pois a autonomia da arte é uma noção indiscutível. Ora, é preciso convir que o paralelismo entre arte e filosofia é uma visão de que Pareyson compartilha plenamente, e a aplica à sua estética, com as devidas modificações e atualizações. A “fonte primordial” a que se refere o texto acima é justamente a “fonte da verdade”, que é uma só, tal como o filósofo italiano o demonstra em sua obra *Verità e interpretazione*. Dessa fonte única é que

²⁷ PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*, p. 11. Literariamente, encontramos essa concepção no trecho seguinte, de Bernardo Soares: “É frequente eu encontrar coisas escritas por mim quando ainda muito jovem – trechos dos dezassete anos, trechos dos vinte anos. E alguns têm um poder de expressão que me não lembro de poder ter tido nessa altura da vida. Há em certas frases, em vários períodos, de coisas escritas a poucos passos da minha adolescência, que me parecem produto de tal qual sou agora, educado por anos e por coisas. Reconheço que sou o mesmo que era.” (LD, 217)

²⁸ SCHELLING, *Filosofia da arte*, p. 31. O Absoluto de Schelling é algo que deve ser intuído e não raciocinado e tampouco aplicado à Totalidade, como o faz Hegel, que, com a célebre fórmula “o Absoluto de Schelling é uma noite em que todas as vacas são pardas”, coloca Schelling na obscuridade ao longo do século XIX.

surge a pluralidade de filosofias e obras de arte, todas elas e cada uma delas pessoalíssimas e atreladas à história. Justamente por isso, pelo caráter histórico também das teorias, Pareyson não pensa de modo tão indissociável a noção de verdade teórica (filosófica) e o caráter moral do sujeito que a engendra. Quanto ao resto, a noção de verdade da arte é apenas uma das formas de compreender, com sustentáculo teórico, a origem da obra de arte ou a estética da produção.

A outra face do objeto artístico é a sua matéria. A hermenêutica hodierna considera a indissociabilidade entre matéria e forma da produção estética.

Outra questão de relevância hermenêutica diz respeito à duração (*durée*) do processo criador, reportada à constância espiritual do artista. E, a despeito dessa dimensão espiritual, alguns autores são censurados por serem repetitivos ao longo de suas vidas, ao publicarem novas obras. Sem dúvida, copiar ou retomar uma mesma fórmula revela uma atitude pouco criativa ou mesmo de má-fé (para vender mais livros, para manter-se na mídia, etc.); no entanto, é pressuposto estético básico, na estética da formatividade, que um autor repita a si mesmo ao longo da vida, em diferentes obras, em diferentes personalidades (ou personagens, ou heterônimos, no caso pessoano). Por se tratar, porém, de ato formativo, supõe-se que a atividade criadora gere novas relações, ordenamentos, formas literárias. Alberto Caeiro exprime isso da seguinte forma: “*Nem sempre sou igual no que digo e escrevo. / Mudo, mas não mudo muito*” (AC, 219). Ele sente a presença temporal, mesmo sob a severa condição de uma paisagem imutável e da renúncia ao movimento das cidades; ao mesmo tempo, sua ideia básica ou arcabouço poético continua similar, em cada uma das fases de sua poesia, até mesmo no “Pastor amoroso”. A verdade, na arte, supõe um motivo condutor, que é a forma material de expressá-la.

E o mesmo se pode dizer no restante da personalidade pessoana: Reis retoma as ideias do mestre Caeiro, como uma das formas de repetir por toda a vida a verdade da problemática ou visão de mundo concebida por Pessoa desde seus primeiros poemas, à época do “Orpheu”. Outro exemplo: o paulismo sofreu algumas modificações, quando Pessoa concebeu o interseccionismo, e este sem dúvida é rearranjado no sensacionismo, e assim por diante. Pessoa diverge de si mesmo e de seus heterônimos, mas por trás desse discurso superficial há algo de mais profundo, que é a personalidade poética que acompanha toda a sua obra e o faz dizer, por exemplo, que é sincera toda a poesia de Caeiro. Voltaremos a discutir esse assunto no capítulo 5, quando abordarmos a poética pessoana.

Nota-se, por conseguinte, que a “pessoa” também pode ser plural, mas remete sempre a um ser que tende a sentir/conhecer(-se)/criar como um processo de exteriorização

com o intuito de formar uma visão de mundo pessoal. O sujeito é múltiplo, fragmentado, multifacetado, e nisso Fernando Pessoa acerta, ao criar seus heterônimos; mas, ao estabelecer uma **atração gravitacional** entre eles, o Poeta nega a pura e simples expansão subjetiva de cada um desses “indivíduos”, de modo que o diálogo se torna impossível. Com efeito, na vida empírica moderna, é possível que assim ocorra: quanto mais o indivíduo se singulariza, como disse Bernardo Soares, mais difícil é o contato com outras individualidades. No processo heteronímico, pelo contrário, encontramos uma força centrípeta, um peso (*gravitas*) que é comum a todas as faces do sujeito, que não é, por isso, propriamente sujeito, mas pessoa: e essas faces e força de atração não são o Poeta Pessoa, mas uma idealidade repleta de contradições, de crenças e descrenças, de proximidade e afastamento de sua cultura e sua época. E esses traços todos fazem-se presentes na “pessoa”, abstratamente concebida nesta tese, mas paulatinamente concretizado pelo estudo dos poemas.

1.4 – Filosofia e poesia: hermenêutica

As análises e comentários que estamos tecendo envolvem a estética e a poética: a estética como fundamento e arcabouço teórico, e a poética pessoana como elemento material que é analisado em seus componentes linguísticos e mundividência. Ora, para estabelecer esse tipo de investigação, toma-se como fundamento a teoria hermenêutica, enquanto fio condutor teórico (além de ela servir de base para o levantamento de questões pertinentes sobre a poesia em geral). A investigação hermenêutica de um texto literário, como é o caso desta pesquisa, supõe uma leitura atenta às bordas da visão de mundo do autor, cujos limites são sempre móveis e acompanham as mudanças temporais, mas sobretudo é preciso ponderar sobre o modo como é expressa, linguisticamente, a problemática central do autor. A hermenêutica literária é, pois, uma ferramenta filosófica ou um método de pesquisa que não considera de modo dual a forma e a matéria do discurso, que, aliás, jamais podem ser investigadas separadamente, conforme a teoria da formatividade. Na hermenêutica iluminista, pelo contrário, o “espírito” era o alvo da interpretação do texto literário.

Outro problema adicional, a ser discutido neste tópico: podemos afirmar que, concordante com a teoria da formatividade, a estética é universal enquanto a poética é condicionada pelo tempo? De acordo com Pareyson, tanto a poética quanto a estética são inseridas na temporalidade, porém de maneiras diversas. A estética, sendo necessariamente filosofia, e não uma parte da filosofia, também acessa de modo imediato a fonte da

verdade, condicionada pela temporalidade, como qualquer filosofia, e revestida de um caráter pessoal (do filósofo), sendo, por isso, cada uma delas, uma forma de conceber a verdade.

As poéticas em geral têm o caráter de oposição recíproca marcado pela temporalidade. Comumente, uma poética só se afirma depois de muita luta e de convívio com outra manifestação antagônica, até que por fim acabe por suplantá-la. Por exemplo, entre o barroco e o neoclássico ou árcade, ocorreu um longo período de tempo em que o primeiro se manteve como poética dominante em muitas regiões, principalmente nos países ibéricos, até que finalmente o segundo triunfasse, pois os novos tempos não admitiam uma poética que se esgotara enquanto motivo dominante da produção artística e que, diante da proposta renovada do arcadismo, foi considerada anacrônica. Estamos falando do século XVIII, mas, no século XX, o barroco foi renovado e atrelado a novas questões, de tal maneira que as críticas dos árcades do século XVIII não se aplicam ao barroco do século XX. Mais do que isso, o barroco serviu, enquanto poética resgatada historicamente, de âncora para determinados movimentos modernistas, como na Espanha. A poética tem, pois, o traço de ser mais aplicada ou utilizada na prática artística, se comparada com a estética; mas uma e outra são, como se percebe, imbuídas de temporalidade.

Retomemos a questão anterior.

Como a hermenêutica se apresenta no discurso pessoano, ortônimo e/ou heterônimo?

No quase-heterônimo António Mora, encontramos definições similares às de Pareyson, no tocante às características gerais da filosofia/metafísica:

Na metaphysica não ha evolução, porque a metaphysica não é uma sciencia, não se pode obter a certeza na metaphysica; ha systemas que se revezam, sob formas differentes, mas elles, no fundo, são poucos, um numero certo, não passam d'esses; cada epoca interpreta essas hypoteses com as luzes que tem, e a mentalidade que creou. (EC, VI, 251)

Não resta a menor dúvida de que Pessoa/Mora opera uma hermenêutica filosófica, sem a preocupação de hierarquizar sistemas. Em outro momento deste estudo, discutimos a heteronímia como uma variação artística paralela ou simétrica à hermenêutica filosófica; mas, neste tópico, discutimos as questões da pessoalidade e da relação entre poesia e filosofia presentes nos textos pessoanos.

Através do pensamento de Mora, Pessoa concebe uns poucos sistemas filosóficos, como maneiras fundamentais de pensar o ser. Na verdade, isso já é uma

interpretação da verdade, isto é, das diferentes maneiras possíveis de aceder a ela, como Pareyson elucida:

A interpretação é, ao mesmo tempo, revelativa e histórica porque, de uma parte, a verdade só é acessível no interior de cada perspectiva singular, e esta, de outra parte, é a própria situação histórica como via de acesso à verdade, de modo que só se pode revelar a verdade determinando-a e formulando-a, coisa que acontece apenas pessoal e historicamente.²⁹

Na interpretação, é a própria verdade que está presente, e não uma imagem, deformação ou substituição. Interpretação não é relativismo, mas revelação da “natureza superabundante” da verdade e sua riqueza inexaurível. Isso significa que “na interpretação, o aspecto *revelativo* é *inseparável* do aspecto *histórico*” (*ibid.*, p. 44). As diferentes épocas interpretam a verdade de diferentes formas, mas todas elas conservam a noção comum de “verdade” ou acesso ao ser de maneira originária, que, aliás, a tradição e a sucessão de inúmeras gerações confirmam como originárias, como é o caso do pensamento grego. No fundo, Pareyson retoma o problema do uno e do múltiplo, e o resolve à maneira aristotélica, afirmando a unidade de uma noção (a verdade) e a multiplicidade de sua expressão (mudança histórica e diferentes perspectivas pessoais). Assim ocorre a marcha histórica do espírito, conservando e renovando múltiplos aspectos culturais, pois o homem é incapaz de apreender o absoluto, de uma só vez e em todo o seu infinito.³⁰ No entanto, a hermenêutica de Pareyson nos esclarece como o filósofo e o artista são partícipes da verdade, do absoluto, do originário: do ser, em uma palavra; e isso só é possível através de uma formulação individual, pessoalíssima, fincada com os dois pés sobre a historicidade. A fixação da verdade em uma verdade singular é um aspecto kantiano em Pareyson, pois se trata da afirmação de um conceito tradicional, mas a presença inextricável da historicidade e da marcha do espírito é um aspecto hegeliano de sua filosofia e estética.

Poeticamente, isso pode ser expresso de modo mais claro e obscuro:

*Todos sabem a verdade
Menos eu, que a procurei
Com tanta sinceridade!* (EC, I, t.4, 99)

²⁹ PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*, p. 43.

³⁰ “Não posso entreter-me com a especulação metafísica porque sei de sobra, e por mim, que todos os sistemas são defensáveis e intelectualmente possíveis; e, para gozar a arte intelectual de construir sistemas, falta-me o poder esquecer que o fim da especulação metafísica é a procura da verdade.” (LD, 245) Também através da voz de Bernardo Soares, Pessoa afirma que a verdade jamais pode ser buscada em seu sentido absoluto, e disso decorre o princípio hermenêutico de que muitos pontos de vista – “todos os sistemas” – são defensáveis, ou são perspectivas possíveis da sistematização intelectual.

Nesses três versos do poema “Quem me diz que sou quem julgo?”, de 1932, estão presentes vários temas que discutimos nesta tese: a dialética da sinceridade insincera; a noção de verdade poética (não metafísica, não lógica). O sentido hermenêutico da verdade que expusemos acima, com o auxílio de Pareyson, traduz-se pela verdade enquanto busca, e não pelo encontro. Ou, como diz Pascal: “Tu ne me chercherais pas, si tu ne m’avaies pas trouvé”. Só busca quem já encontrou; quem encontrou não achou a verdade. (“Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo”, confessa o poeta Manoel de Barros.) O buscar sincero só é possível pela insinceridade; a sinceridade genuína leva a encruzilhadas múltiplas; o Poeta pegou os quatro caminhos ao mesmo tempo (heterônimos) e sua alma trilhou todos os caminhos simultaneamente.

Não é por acaso que um dos pré-heterônimos de Pessoa é chamado de Alexander Search: *search* significa justamente isso que estamos discutindo, a “busca”, que, no caso de Alexander, é uma busca espiritual e idealista, o que autoriza Robert Bréchon, na biografia *Étrange étranger*, a caracterizá-lo solidamente como o precursor da formação intelectual de Pessoa.

E, assim, a respeito da questão da busca da verdade³¹, podemos dizer, hermenêutica e dialeticamente, como um rasgo transversal na poética de Álvaro de Campos, que “*no desenvolvimento da metaphysica / De Kant a Hegel / Alguma coisa se perdeu*” (PC, Lopes, 287).

No tocante ao quase-heterônimo Mora, através das leituras de Filosofia Antiga, encontramos uma hermenêutica do pensamento grego por vezes mais lúcida e frutífera que a dos manuais de filosofia, que se inclinam ora para a leitura puramente helênica, ora para a puramente cristã, enquanto que em Mora encontramos um paganismo permeado pela história do cristianismo; isto é, que busca uma presentificação da filosofia grega, em detrimento do “cristismo”, porém que acaba por reafirmá-lo, seja através da supremacia cultural da poesia, seja pela busca de um modelo de organização social e política. A conciliação feita por ele não é eclética, mas é resultante de um trabalho reflexivo (é um ensaio hermenêutico, ainda que incipiente), muito mais do que puramente especulativo, por ser imbuído da formatividade da poesia de Fernando Pessoa; isto é, a interpretação colocada na voz de Mora sempre faz ressoar os motivos poéticos do Poeta.

³¹ O sentido de verdade subjacente ao que interpretamos em Pessoa é similar ao de Deleuze, a respeito de Proust: “Na realidade, a *Recherche du temps perdu* é uma busca da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo. Tanto no amor como na natureza ou na arte, não se trata de prazer, mas de verdade. [...] Nós só procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca.” (DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*, p. 15-16)

Também no que diz respeito ao problema do **ato de ler**, Mora confirma sua posição hermenêutica, em um texto que é dirigido aos autores do *Orpheu*:

O que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que elle nos siga. A mor parte da gente não sabe lêr, e chama a adaptar a si o que o autor descreve, quando, para o homem culto, comprehender o que se lê é, ao contrario, adaptar-se ao que o autor escreveu. Pouca gente sabe lêr, os eruditos, propriamente taes, menos que ninguém. Como no primeiro folheto demonstrei, os eruditos não teem cultura. (EC, VI, 370; EC, X, 54-55)

Atribuir sentido a um texto, em concordância com os preconceitos pessoais, é “não saber ler”. No entanto, todo leitor tem uma bagagem de experiência, vivências e visão de mundo, associadas à sua experiência de leitura. E o processo de leitura opera-se entre esses dois extremos. De um lado, ainda que o conteúdo lido não nos diga respeito, é preciso entender a visão de mundo do autor e o que está realmente posto no texto; num segundo momento, a experiência de vida e de leitura, que formam uma unidade, interagem com o texto lido. A crítica aos eruditos vem de Nietzsche, que também combatia os intelectuais, por serem demasiadamente aferrados a um ponto de vista, e julgarem todos os demais a partir deste. Em consequência disso é que são formadas as aglutinações de pensamento, na Academia, que se combatem mutuamente, até mesmo no que diz respeito a questões que poderiam ser esclarecidas pela conjunção ou diálogo entre posições contrárias.

Erudições à parte, a hermenêutica subjacente ao fazer poético pode ser sintetizada no seguinte texto datilografado por Pessoa: “A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa *interpretação objectivada duma impressão subjetiva*” (PIAI, 177). Nessa definição hermenêutica da arte, são associados os elementos da personalidade (“impressão subjetiva”) e da historicidade, que consiste na objetivação ou realização de uma maneira de ser exclusiva do escritor ou autor, materializada em um receptáculo apropriado. Mas o ato criador é, conforme o advérbio pessoano, “fundamentalmente” interpretativo. Isso o coloca em paralelo com a verdade filosófica, colhida na personalidade e historicidade.

1.5 – O que significa interpretar

Pareyson caracteriza o processo interpretativo da seguinte forma: “Pretender ter compreendido definitivamente uma obra é como pretender compreendê-la a um primeiro olhar”; “posse e busca são extremamente compatíveis e representam os dois

gonzos da atividade do intérprete”³². Diante da possível antítese entre busca e posse, o filósofo italiano encontra uma síntese ou relação entre os dois limites conceituais possíveis, de maneira que podemos dizer, concordantemente, que não há posse sem busca verdadeira, o que supõe a atividade, e não passividade, do leitor do texto e da realidade. Igualmente, a busca já é um encontro ou, no mínimo, um indício da descoberta, que pode ser revelada em grau crescente, conforme o movimento da compreensão.

“Interpretar é não saber explicar. Explicar é não ter compreendido.” (PDE, 84) Ou: “Explicar é descrever” (LD, 215). A explicação, supomos, é positivista, para Fernando Pessoa, na época em que ele redigiu esta nota: ou sociológica, ou científica, beirando o absoluto e o fechamento de uma determinada questão – por exemplo, a explicação de um fenômeno calorífico, pela física. No momento em que um crítico “explica” uma obra, dizendo que ela é “romântica” ou que é “burguesa”, ou que revela uma sexualidade reprimida, ele apenas comprovou que não compreendeu nada da obra em si, pois fecha o cerco definicional de um corpo orgânico, que é inexplicável, no sentido do texto de Pessoa citado acima. A interpretação é do domínio da compreensão, o que supõe um olhar aberto, ao mesmo tempo em que circunscreve um determinado ponto de vista dialógico, isto é, que não exclui os demais, mas, ao encerrar a massa de dados caóticos em uma nova obra (o autor) ou em encontrar a ordem na multiplicidade daquilo que é lido (crítico), o procedimento teórico deve mostrar-se permeável a outras perspectivas não dogmáticas, ainda que contrárias às que ele escolheu. Isso é similar à concepção de “*opera aperta*”, de Umberto Eco³³.

Ao contrário de nossa leitura, Georg Rudolf Lind deduz que “a multiplicidade de sentidos repugna a Pessoa”³⁴, por causa do princípio da objetividade e universalidade da verdadeira arte (que é a arte clássica), em oposição à poética de Valéry, que admite a pluralidade interpretativa dos poemas. Ora, a arte clássica e todas as poéticas que visam o

³² PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 229 e 230. Adolfo Casais Monteiro insiste que Pessoa deve ser lido não com base em uma “chave”, mas interpretado sem perseguir uma explicação (*A poesia de Fernando Pessoa*, p. 15). Seguimos essa orientação anti-positivista e anti-dogmática, aliás perfeitamente adequada ao espírito do pensamento e poesia pessoana.

³³ “A forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. [...] Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, Umberto. *A obra aberta*, p. 40). Em Pareyson, ao contrário de Eco, cada fruição não é necessariamente uma execução/interpretação, pois a nova interpretação supõe uma mundividência que se transformou, e isso supõe o escoar do tempo ou a maturação de algum aspecto espiritual do sujeito leitor/executor.

³⁴ LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 91.

universal também são passíveis de múltiplas interpretações, e o princípio artístico de Shakespeare (exemplo dado por Pessoa) foi lido e interpretado de diferentes maneiras ao longo do tempo.

Pessoa abre um pouco mais a possibilidade de uma hermenêutica, em outro texto teórico: “Devemos aceitar de cada epocha o que nella é eterno e diferente, e regeitar o que ella tenha de proprio, de seu, que é o limite, a barreira á sua contribuição para a civilização” (EC, X, 75). A ótica dirigida para o “eterno” é, sem dúvida alguma, o reconhecimento da verdade, expresso historicamente nas produções culturais individuais ao longo da história. Nesse ponto, Pessoa sintoniza perfeitamente com Pareyson. O “diferente” de cada época é o que lhe é específico e, portanto, inimitável. Nem mesmo o propósito de reconstituir o paganismo – como se deduz facilmente – é algo que se faça sem a devida consideração do momento histórico. Por isso, em parte, a crítica de Pessoa a Teixeira de Pascoaes é inválida, pois este tenta conciliar paganismo e cristianismo seguindo um princípio ou paradigma hermenêutico, de modo similar ao que faz Pessoa.

O crítico, enfim, deve ser um hermeneuta, no sentido figurado deste excerto pessoano: “O critico deve como Jano, ter a natureza de ver para dois lados; nem deve esquecer que um grupo de arvores é uma floresta, nem que uma floresta é um grupo d’arvores” (EC, X, 163) – não há floresta, só árvores, provocaria Caeiro. Eis outra consideração hermenêutica, que supõe a pluralidade de pontos de vista do crítico, para saber apreciar o valor de uma obra. Ao escolher um ponto de vista interpretativo, o crítico deve estar consciente de que não exclui as inúmeras outras possibilidades interpretativas, ainda que ele não seja capaz de concebê-las ou aceitá-las. Também em outro texto teórico, sob a rubrica “sensacionismo”, a interpretação é abordada minuciosamente:

1º Uma interpretação é tanto mais completa quanto mais conserva todas as relações do objecto interpretado, a sua harmonia especial e typica tanto quanto possível. 2º Uma interpretação é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objecto interpretado na propria interpretação. (É assim que uma tradução é perfeita quando parece não ser uma tradução). (EC, X, 174)

O primeiro princípio é inerente à obra vista em sua sincronia, sem levar em consideração os preconceitos e entulhos interpretativos de diversas espécies e épocas; o segundo diz respeito ao discurso do intérprete, que, ao tempo em que é fiel às especificidades do objeto interpretado, deve tecer um discurso original, com uma abordagem própria. No caso da tradução, que é necessariamente uma interpretação (mais notável ainda se a língua traduzida é de um grupo linguístico bem distinto nos aspectos

sintáticos; ou se for texto poético), é como se a transposição fosse um texto inteiramente diverso do original.

Em anotação assinada por Bernardo Soares, encontramos outra ideia hermenêutica geral: “Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos” (LD, 164). O texto em si não existe, ou, “borrado” e ilegível, é tornado legível pela prosa (“expõe”) ou pela poesia (“exprime”). O texto em si é algo deduzido, parcialmente vislumbrado, sem jamais aparecer em seu aspecto absoluto e definitivo. Isso é interpretação ou teoria da interpretação, e compreensão de que todo texto é plural, com múltiplos “sentidos possíveis”.

O valor dessa reflexão é coroado pelo trecho 191 do LD, no qual Soares aplica a materialidade da existência ao texto; embebe este àquela. Ele projeta suas ideias e escritos a um tempo vindouro, em que seus leitores, “família verdadeira”, o compreenderão, porém só projetarão uma imagem fantasmagórica do que ele realmente foi. Todos esses elementos, acrescidos de uma hermenêutica do ato de ler, se encontram condensados no supracitado trecho, escrito sob a assinatura “*L. do D.*”, manuscrito:

Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, eu terei enfim a gente que me “compreenda”, os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado. Mas, longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei compreendido só em efígie, quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo. (LD, 198)

O destino de seus escritos é um tema recorrente em Fernando Pessoa, e Bernardo Soares tem a missão de enfatizar que o renome não é uma meta de sua atividade poética – ou, diria o ortônimo: não visa “épater”. A “família”, no sentido hermenêutico, é um campo semântico do qual estão excluídos os êmulos, os que amam os artistas renomados ou as pessoas que necessitam de um nome célebre para provarem que têm espírito. Sua família verdadeira é quem o compreende, no sentido mais filosófico do termo. A bela imagem das frases “durarem com louvor” condensa o significado temporal e o genuinamente humano; não é uma duração aparente, assentada no dinheiro ou no mero renome, pois esta está condenada a se desvanecer como a tabuleta do Esteves sem metafísica.

O intertexto evangélico, que encontro muitas vezes em minha leitura (tal como Nery Garcez, entre outros), também é ecoado: “Minha mãe e meus irmãos”, isto é, minha

família, “são aqueles que seguem a vontade de Deus”. Portanto, a compreensão das palavras enunciadas na Boa-Nova não pertencem à figura de Jesus e tampouco a seus seguidores, e muito menos a reinos ou potestades que dizem segui-lo.

Na sequência do texto, o semi-heterônimo diz: “Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século” (LD, 198), com a mágoa de se sentir incompreendido por seus contemporâneos, mas enfatizando sua condição de intérprete, como alguém por cujos olhos toda a realidade passa, em prosa e verso. A personalidade poética é totalmente imbuída e impregnada de hermenêutica, nessa confissão via Soares. E Pessoa vai além da simples constatação da impossibilidade radical de comunicação humana, acrescentando que não é por boa vontade que o intérprete contemporâneo (de nossa época) o acolherá como alguém digno de ser lido:

E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver. (*ibid.*)

A morte confere um diploma emérito ao poeta. Ou, conforme Eduardo Lourenço, “também nós gostamos de reis. Sobretudo, mortos”³⁵. A analogia entre os críticos atuais, que o compreenderam posteriormente (e postumamente), e os críticos da época em que ele vivia permanece inalterada. Paradoxalmente, os ensinamentos só se tornam regras práticas de vida quando a época em que seriam perfeitamente aplicáveis já passou. Uma das razões possíveis para isso o próprio Soares esclarece: “Tudo quanto é abstracto é difícil de compreender, porque é difícil de conseguir para ele a atenção de quem o leia” (LD, 256).

Se as coisas são assim, então por que escrever? Essa é uma questão decorrente das anteriores, também de cunho hermenêutico. “Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executá-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho que escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto” (LD, 230). Essa contradição nos remete, violentamente, para a pessoa de Pessoa. Na “tela” de Soares – “não sou eu que descrevo. Eu sou a tela”, para o ortônimo – nada disso tem sentido concebível.

Isso equivale ao “penso, logo não sou”, de Kierkegaard, se associarmos a

³⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*, p. 10.

reflexão de Soares à filosofia. É também a encarnação do mito de Sísifo, na variante em que ele não consegue se libertar de seu trabalho repetitivo e inútil; ou das Danaides, cuja sede jamais é saciada. É preciso ressaltar, no entanto, que as palavras atribuídas a Soares, ainda que façam parte da verve pessoana – “renúncia”; “abdicar” –, devem ser relativizadas não somente ao momento da escrita, mas principalmente ao espírito de dúvida característico de Pessoa, mesmo em suas mais nobres atividades e produções bem-sucedidas, pois nada o envaidecia pelo simples efeito estético.

Há muitos outros aspectos hermenêuticos na obra pessoana. Vejamos outro, relevante para o tema que tratamos: a questão da hermenêutica da diferença entre erudição e cultura:

A erudição especializa; a cultura abrange e desintegra. O erudito, pelo próprio fim de *saber* que o guia, tem forçosamente de limitar sua actividade a um certo numero de assumptos; aprofundar envolve circumscrever. Um poço é uma coisa estreita e funda. / O homem culto, ao contrario, busca não especializar. Saber não o preocupa, sendo na proporção em que saber é sentir. Da arvore da vida, o erudito colhe o fructo, e o culto a flôr. A mais desinteressada erudição tem um fatal fim utilitario, que é saber; a mais utilitaria cultura ergue-se porforça sobre um pedestal de inutilidade. (EC, X, 415)³⁶

O domínio da compreensão e da capacidade de extrair o sentido das coisas é associado muito mais à cultura do que à erudição. A erudição tende a ser estática e com foco demasiadamente centrado em um objeto. A limitação é a sua característica, enquanto a cultura tende à expansão, abertura do objeto, buscando novas relações e associações inéditas, encontrando um sentido durante o processo de criação (é o que vai mais abaixo, sobre a formatividade, tanto do artista como da obra). Ainda que o erudito aprofunde o conhecimento do objeto de sua ocupação, ele tem uma mente “estreita”, conforme a metáfora do poço. O homem culto, pelo contrário, associa, necessariamente, o saber ao sentir. É o *esprit de finesse* de Pascal³⁷. Na verdade, todo ato formativo, na medida em que tende para o artístico, inclina-se para o lado cultural, em detrimento da erudição, ainda que esta possa se fazer presente, em alguma medida, no ato formador do artista.

Por admirar tanto a cultura e intentar o renascimento do paganismo, seria de se supor que Fernando Pessoa empregaria todas as suas energias para ao menos ler em língua grega. Ao invés disso, ele confessa: “Quasi não sei grego” (*ibid.*), o que evidencia seu espírito dirigido mais à cultura e à “desintegração” do que ao centramento nos estudos

³⁶ “Há uma erudição do conhecimento, que é precisamente o que se chama erudição, e há uma erudição do entendimento, que é o que se chama cultura. Mas há também uma erudição da sensibilidade.” (LD, 155)

³⁷ Cf. PASCAL, Blaise. *Pensées sur la Religion et sur quelques autres sujets*, frag. 910.

filológicos da língua grega, típico dos eruditos. Isso não exclui, evidentemente, a reunião de erudição e cultura em uma única pessoa.

Como contraponto, podemos citar o verso final do poema de Caeiro “Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas”: “*Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação*” (AC, 233). Para Caeiro, a interpretação é algo inexistente, ou melhor, algo que vai além do olhar sobre as coisas, que simplesmente “são”. Claro que Caeiro levou ao extremo o significado de interpretação, imputando-o seja aos poetas místicos, seja aos místicos religiosos. Para Caeiro, nada é oculto, nem as palavras; não há símbolos, mas tudo é manifesto tal qual é. E isso é também um misticismo, às avessas? Conforme Maria Helena Nery Garcez, relevando os muitos pontos de contato entre a poesia de Caeiro e o “Cântico do Sol”, de São Francisco de Assis,

Nos poemas Caeiro encontram-se, com suficiente frequência, estruturas religiosas análogas às da linguagem franciscana, alusões muito claras ao seu vocabulário, mas usadas num sentido oposto àquele empregado pelo santo, o que me levou a ver em Caeiro uma espécie de subtil paródia da linguagem de Francisco, bem como da linguagem mística cristã, de um modo geral.³⁸

Note-se a expressão “estruturas religiosas”, e não poéticas ou mesmo filosóficas, o que significa, conforme a tese de Garcez, que a poesia da natureza de Caeiro é construída, ainda que de forma paródica, sobre o intertexto de São Francisco. A leitura superficial de Caeiro nos revela, com efeito, um “sentido oposto” ao de Francisco, mas a remissão incessante a este nos leva a suspeitar, no mínimo, a existência de uma estrutura profunda cujo sentido vai muito além do simples ato de menosprezar a poesia da natureza de Francisco. Essa suspeita está contida na interpretação dos outros “discípulos” de mestre Caeiro: ele busca a reconstrução do paganismo; ele é o fundador da nova objetividade poética, entre outras formulações. O texto Caeiro é, pois, um palimpsesto de São Francisco e do ortônimo. A personalidade poética nos permite ver o que há por trás da poesia assim chamada “objetiva”.

Talvez estejamos antecipando um dos resultados desta investigação; todavia, cabe lembrar que o “Caeiro” em si não existe sem a onipresença da personalidade (de Fernando Pessoa), que elabora os poemas Caeiro de acordo com um modo de fazer conveniente a um propósito, seja ele de dialogar com uma tradição literária, seja de contestar ou fazer sobressair as contradições inerentes ao pensar metafísico, e a presença da metafísica na “não-metafísica” é a própria presença pessoana. Por isso, a inexistência de

³⁸ GARCEZ, Maria Helena Nery. *Alberto Caeiro: descobridor da natureza?*, p. 49; também p. 62: “O texto Caeiro dialoga com o texto Francisco, criando um novo contexto”.

interpretação, conforme o verso de Caeiro, pode e deve ser lida como uma interpretação, ou o limite da capacidade humana de interpretar. Em outras palavras, também o negar a interpretação é uma interpretação. Essa é a lógica do indizível, conforme foi assentada por Wittgenstein.

De qualquer forma, nenhuma ideia pode ser atribuída a Caeiro, clara e distintamente. Como afirmou Teresa Rita Lopes, nem sequer individualista ele pode ser, “non par idéologie, mais justement parce qu’il est contre toute idéologie”³⁹. Nenhuma ideologia, nem de direita, nem de esquerda, nem humanitária, nem contra a humanidade pode ser atribuída a Caeiro, sem contradição. Mencionamos o exemplo do rótulo de “materialista” que foi impingido a Caeiro, e de como ele reagiu jocosamente (ver texto que será citado no próximo capítulo).

Se Caeiro se recusa a endossar qualquer ideologia que seja, então ele se coloca no caminho da verdade⁴⁰ (isso ele também não aceitaria, a não ser como jogo de palavras), que equivale à verdade absoluta do saber olhar para o que está próximo e jamais incorrer em abstrações metafísicas que falseiam a imediatez das coisas. Essa indeterminação conceitual e suspensão de quaisquer juízos é uma atitude filosófica, ou melhor, o ponto de partida das filosofias cétricas. Ora, como a obra poética e prosa de Fernando Pessoa não se restringe a Caeiro, nem poderia se reduzir a um único heterônimo, então não é Pessoa que é cético, mas o seu heterônimo, que é **mestre** justamente por se colocar na perspectiva ideal de todo desvelamento da verdade, quer seja expresso em literatura, quer em filosofia. O mestre Caeiro ensinou aos seus discípulos como colocar-se de modo a encontrar um ponto de vista (e não a vista de um ponto) que sirva de ponto de partida para viver e sentir a existência de modo adequado – “*Sejam como eu – não sofrerão*” (AC, 221) –, fazendo ecoar os ensinamentos de Jesus. Mas, como é sabido, e os próprios discípulos de Caeiro o confessam, se o ponto de partida do filosofar ou da formatividade artística é simples, intuído por um golpe de vista direto, levar a cabo a obra de arte ou um sistema de pensamento é como passar de um simples algarismo (o número dois, por exemplo) à sua exponenciação, a cada passo dado. A realidade torna-se tanto mais complexa quanto mais variáveis são acrescentadas à mundividência do autor. Aliás, se um autor pensar de modo

³⁹ LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 297.

⁴⁰ “Pessoa nunca foi e creio que nunca poderá ser bandeira poética de uma ideologia determinada, eco sonoro de combates políticos ou culturais de real importância mas sem mais alcance e fundura que a do tempo e da maneira que os formulava”. (LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera*, p. 10) Podemos levar ao extremo essa tese, e, na medida em que encontramos pela frente, nos estudos pessoanos, anotações de cunho liberal, nazista ou socialista – para dar um exemplo político – nenhuma delas serve para justificar corrente política alguma no vasto mundo de Pessoa.

extremamente simples, com o mundo já resolvido, e não problematizado, é improvável, para não dizer impossível, que ele produza verdadeira arte. Teríamos ou moralismo, catarse, puerilidade, ou algo do gênero. Se os discípulos reconhecem o estabelecimento da simplicidade do sentir desprovido do pensar, em Caeiro, eles, por seu turno, pensam e sentem ao mesmo tempo, e, a cada passo dado, acrescentam um novo expoente à complexidade da vida humana. Por outro lado, e nisso eles sempre reconhecerão sua dívida para com o mestre, é preciso ter em vista o modo de ser de Caeiro, para não se extraviar a todo o passo em devaneios que nada tenham a ver com a simplicidade que o mestre lhes ensinou a ter.

Para finalizar este tópico, uma digressão.

Uma interessante abordagem, com mais criatividade e imaginação do que as áridas teorias hermenêuticas, encontra-se em um prefácio de Guimarães Rosa a *Tutaméia* (Terceiras histórias): “Aletria e hermenêutica”. Aletria, além de ser uma espécie de macarrão, significa, em árabe, “fio”. Hermenêutica também supõe um fio, uma linha interpretativa que “lê” uma realidade que vai muito além da palavra: “A vida também é para ser *lida*. Não literalmente, mas em seu supra-senso”⁴¹, diz-nos o autor do prefácio. A “leitura de vida”, por assim dizer, não deve estar atrelada aos fatos crus, ao realismo exacerbado ou aos interesses e motivações patentemente revelados. A leitura de vida ou leitura literária e filosófica supõe um fio (aletria) cujo sentido deve ser uma descoberta ou uma heurística transcendente e atenta em todos os momentos; é “supra-senso”, conforme Guimarães Rosa.

Isso tem relação com o verso final de um poema de Álvaro de Campos: “*Preciso de verdade e de aspirina*” (PC, ed. Lopes, 297). Campos associa um elemento abstrato/ psíquico a um elemento físico, um remédio contra a dor (analgésico). Atitude rosiana.

1.6 – Pessoa descobriu a formatividade?

Do que foi acima discutido, ficou evidente que o ato formativo e performativo é artístico e filosófico, alternada ou simultaneamente, e assim a teoria da formatividade faz uma leitura hermenêutica e histórica da produção criativa em geral, principalmente estética. E, no tocante à verdade ou fundo último do pensamento de um autor, ela não exclui as suas contradições: conserva a sua pluralidade, ainda que busque a fonte de sua

⁴¹ ROSA, Guimarães. *Tutaméia*, p. 8.

ação formativa.

Não pretendemos, com a ferramenta hermenêutica, engendrar um mosaico de elementos teóricos justapostos para nos dar a conhecer a imagem real de Pessoa. Nesse ponto, intervém a Crítica Literária e a necessidade de análise dos poemas mais sugestivos para cada uma das concepções e problemas estético-literários aqui tratados. A materialidade da pesquisa consiste justamente na abordagem dos poemas sem pré-concepções, ou seja, em encontrar um princípio espiritual no próprio veículo material (linguístico).⁴²

Ora, o principal elemento da estética de Luigi Pareyson, o conceito de **formatividade**, não somente é aplicável aos estudos gerais sobre Fernando Pessoa, particularmente à personalidade poética, que aqui propomos, mas encontramos vários ecos dos estudos do filósofo italiano em um texto pessoano que praticamente define a formatividade *avant la lettre*. Depois de rejeitar o “momento de inspiração”, da teoria do romantismo, que implica a produção rápida da obra, “por um jacto”⁴³, ele relativiza sua afirmação: “A não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espírito disciplinado que a obra nasça construindo-se” (EC, X, 168). Transcrevamos esquematicamente a parte que nos interessa:

QUE A OBRA NASÇA CONSTRUINDO-SE.

Em Pareyson, a formatividade é

Um certo modo de “fazer” que, enquanto faz, vai inventando o “modo” de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolivelmente, invenção. Todos os aspectos da operatividade humana, desde os mais simples aos mais articulados, têm um caráter, ineliminável e essencial, de formatividade. As atividades humanas não podem ser exercidas a não ser concretizando-se em operações, isto é, em movimentos destinados a culminar em obras. Mas só fazendo-se forma é que a obra chega a ser tal, em sua individual e irrepetível realidade, enfim separada de seu autor e vivendo vida própria, concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento de seu valor e capaz de exigi-lo e obtê-

⁴² Maria Helena Nery Garcez sintetiza esse processo, no artigo inédito “A estética de Luigi Pareyson: alguns princípios fundamentais”: “Na leitura de uma obra poética (ou de qualquer obra de arte) é, portanto, preciso ter em conta que nela não há nada de físico que não seja significado espiritual nem nada de espiritual que não seja presença física. Esse é o princípio que Pareyson nomeia como o *princípio da coincidência de espiritualidade e fisicalidade na obra de arte*”.

⁴³ Note-se que, na Carta a Casais Monteiro, de 1935, Pessoa confessa, em palavras equivalentes, que produziu trinta e tantos poemas de “O guardador de rebanhos” de um só jato! Ver rodapé, no capítulo 3.2, sobre o mito da noite célebre. Pessoa assumiu como ideal de vida ser um “criador de mitos”, e assim mitificou sua própria vida e obra; há, no entanto, sempre uma verdade inerente ao mito, conforme nos adverte Mircea Eliade.

lo.⁴⁴

A arte é sempre um fazer, um perfazer (verbo cuja raiz latina dá origem, na língua portuguesa, ao adjetivo “perfeito”), que gera necessariamente uma forma, a qual, por sua vez, não é produzida de um modo puro ou vazio, mas está sempre atrelada à ação que a engendrou. Ora, insiste o filósofo italiano, a formatividade existe em qualquer ação humana, em que haja um mínimo de exigência de espírito, conjugado a um esforço operativo. A arte tem, pois, uma especificidade em relação a outras operações formativas, qual seja, a de subsistir por si mesma, engendrar uma vida própria, após ter sido criada pelo artista/autor. A forma (*morphos*) é a alma da obra, é a própria obra que vive sem o alento e sem a presença de seu autor: é autônoma. Ao mesmo tempo, ela exige assentimento, reconhecimento de sua natureza bela ou simplesmente artística, o que revela a matriz kantiana do conceito de arte, do filósofo italiano.⁴⁵

A forma verbal do fragmento pessoano citado, no gerúndio, dá movimento ao verbo, como indica a própria semântica dessa forma de expressão verbal. O nascimento da obra não é dado previamente, nem planejado completa e previamente, de tal sorte que a obra possa vir à lume prematura, por assim dizer. Não: o nascimento progressivo significa o crescimento progressivo, dado paulatinamente no ato criador, que vai delineando uma determinada forma, mutável de acordo com o evoluir do processo. Assim, a forma é gerada simultaneamente pelo fazer, *poiesis*. Isso conjuga a personalidade e a vivência do artista, enquanto ser humano, ao ato criador. Enquanto está “formando”, “engendrando” a obra, o artista vivencia uma situação histórica e pessoal que, de algum modo, acaba se concretizando no ato criador, ainda que ele não tenha nenhum tema definido. Observemos, no entanto, que a oração concessiva “a não ser que” indica que Pessoa não universaliza o processo criador formativo.

Assim, nota-se que a definição de arte enquanto formatividade, na estética de Pareyson, não apenas sintetiza as definições de “forma” e “atividade”, criando uma definição que é mais do que forma e mais do que atividade, mas também traz à baila as três definições de arte que perpassam toda a história ocidental: 1) a arte como fazer, como conhecer, como expressão. O fazer é a *poiesis*, ou a *téchne*, definidos substancialmente na *Poética* de Aristóteles, que situa a arte na esfera das atividades miméticas. 2) A arte como

⁴⁴ PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*, p. 20. A ênfase no gerúndio do processo formativo é marcada em *Os problemas da estética*, p. 187: “Os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem”.

⁴⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, § 7.

conhecimento ou modo de conhecer remonta a Platão, e assumiu diversas concretizações ao longo da história. Em Platão, a arte é um conhecimento, embora inferior em relação à razão (*noûs*); na arte como visão, o artista é concebido como um visionário que contempla uma realidade superior, ou mergulha no âmago humano, ou abre uma via para o conhecimento da realidade metafísica. 3) A arte como expressão adquire também diversas conotações, por exemplo as teorias da arte como linguagem ou no romantismo, que não busca um modelo externo de beleza (por exemplo, a natureza), mas na expressão ou adequação entre as figuras artísticas e o sentimento do sujeito que as cria.

A formatividade, por sua vez, sintetiza criticamente as três definições acima: a arte é um fazer, uma atividade, que também engendra um novo modo de fazer⁴⁶ (ou de exprimir) que resulta em um conhecer (intuitivo). Nenhuma instância anula a outra, mas elas se articulam para constituir a arte como formatividade. Pareyson percebe a insuficiência de conceber a arte somente como expressão, ou somente como conhecimento, ou somente como práxis, e re-arranja esses elementos para definir com o máximo de consistência o que é propriamente a arte.

Curiosamente, nesse debate subjaz a reflexão sobre a criação do espaço cósmico, tanto em Pessoa como em Albert Einstein. Conforme a Teoria da Relatividade, o espaço não existe de modo absoluto, mas ele é criado/gerado com a matéria e com a expansão do universo. Em Newton e para a mecânica clássica em geral, o espaço era algo dado, pré-existente, e portanto podia ser geometrizado, analisado e calculado, sem a preocupação com a curvatura do universo. Em Heidegger, encontramos ideia afim à Relatividade, no tocante à *Raumlichkeit*, que é sobretudo um espaço humano, próprio da ampliação do ponto de vista do *Dasein*, mas aplicável também à cosmologia. E assim observamos modos análogos de percepção do real na ciência, na filosofia, na arte – sem que a distinção entre esses três campos de atividade espiritual continue sendo inequívoca.

Para atingir o fim proposto, a arte deve organizar as “sensações do abstracto”, (EC, X, 171-172) e criar uma “realidade inteiramente diferente d’aquella que as sensações aparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos sugerem” (*ibid.*, 172). A realidade artística é, portanto, uma transmutação das condições da realidade vivida e, na medida em que opera sobre emoções e sensações, deve também “emocionar sem

⁴⁶ “A arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica.” (PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 25)

provocar á acção” (*ibid.*). A “ação” diz respeito à práxis (ética), que, conforme o sensacionismo, é essencialmente distinta da estética, que deve “emocionar” ou produzir catarse – para mantermos o paralelismo do comentário, seguindo a *Poética* de Aristóteles⁴⁷. Conforme a teoria aristotélica, a catarse resolve a situação trágica sob a forma estética, transformando as paixões, sem potencializá-las, pois isso conduziria a uma vitalização (esta é a teoria de Nietzsche). Em Schiller, a explicação acerca da origem do trágico envolve elementos humanos, psíquicos e uma esfera maior (transcendente): o trágico é concebido enquanto elemento estético que representa o supra-sensível através da sensibilidade, ou a liberdade do mundo moral. Isso ocorre através da força da emoção desagradável: “É fenómeno comum em nossa natureza que o que infunde tristeza, temor e mesmo horror, nos atraia a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror.”⁴⁸

A consequência última da tese pessoana, que quer separar a todo o custo a arte e a práxis (não arte e ética, pois esta é inerente ao discurso estético como um todo) é que não pode haver nenhuma concretização como resultado da construção/fruição da arte, salvo a “concretização abstracta” (EC, X, 172). Por isso, também neste ponto do discurso Pessoa nega mais uma vez o valor artístico da arquitetura, escultura e pintura, por serem concretizações reais de sentimentos “artísticos”. O caminho da reflexão estética pessoana é bem diverso do de outras vertentes do séc. XX, como o Surrealismo e a Escola de Frankfurt, que insistem sobremaneira na concretização real (e não abstrata) da arte.

Em uma Carta escrita a um editor inglês, para publicar uma antologia sensacionista na língua inglesa, Pessoa explica em que consiste o movimento por ele criado e com vários autores portugueses sob sua orientação. O terceiro princípio tem relação com a formatividade, conforme foi acima definida e comparada: “Art, fully defined, is the harmonic expression of our consciousness of sensations; that is to say, our sensations must be so expressed that *they create an object which will be a sensation to others*” (EC, X, 403).

⁴⁷ ARISTOTE. *La Poétique*, 49 b 28, cap. 6. Desde a redescoberta da *Poética* e sua tradução latina, na Renascença, a noção de catarse (*katharsis*; purificação) vem sendo interpretada em concordância com o paradigma do teatro. Por exemplo, no teatro moralizante, a catarse visa justamente a contribuir para que ocorra a purificação de sentimentos, para estimular um determinado padrão de comportamento. No texto de Aristóteles não encontramos uma explicação definitiva para a catarse, mas por certo a descrição aristotélica da tragédia não está atrelada à moral, como ocorre em Platão. Conforme o comentário da edição citada (Dupont-Roc e Lallot), “ce n’est pas le spectateur qui est ‘purifié’, mais bien les troubles” (p. 189), isto é, as paixões correspondentes, nomeadamente a pena (*eleos*) e o temor (*phobos*). Trata-se sobretudo de um fenómeno estético, na teoria aristotélica, visto que os sentimentos acima são representados, mimetizados ou transformados pelos recursos do poeta, para atingir um objetivo puramente emotivo, causando prazer (estético) através do desprazer (diante da representação do sentimento).

⁴⁸ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*, p. 83.

Assentada em sensações, a arte é um processo que “cria um objeto” e gera uma forma, simultaneamente; a sensação resultante, na leitura ou na fruição, é de recriação ou reconstituição de um presumido sentimento na imaginação do leitor ou apreciador da arte. A formatividade completa seu ciclo no destinatário justamente por produzir uma forma inédita, no processo criador.

A dimensão formativa da arte apresenta-se com o máximo de vigor em um poema de Reis, por demais fixado na imaginação dos falantes da língua portuguesa:

*Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive. (RR, 289)*

“Todo” (a luminosidade) implica uma inteireza formativa; é a maneira de Pessoa/Reis compreender que em quaisquer atos humanos há um determinado grau de formatividade. A ideia de perfeição formativa faz parte do significado de “inteiro”, “todo”, “toda”, e o círculo é a imagem dominante da perfeição, que não admite nem omissão nem exagero, tal como a lua, também um círculo, é perfeita naquilo que “pretende” ser, pois ela também é personificada, no contexto do poema. O aspecto formativo se torna tanto mais notório quando imaginamos que o heterônimo clássico, sob o risco de ser anacrônico, recuperou inúmeros aspectos da cultura grega, os quais, em consonância ou mesmo contraste com o restante da poesia pessoana⁴⁹, nos dão muito o que pensar sobre os próprios gregos e acerca das muitas maneiras como a cultura por eles engendrada continua sendo a raiz principal de toda a civilização ocidental, em que pesem as transformações constantes e pluridimensão de seus povos e condições econômicas.

A pessoalidade poética do poema de Reis também se torna inequívoca, para além da forma imperativa, que generaliza o ser humano: “Sê”. O uso da segunda pessoa produz vigor e tensão, como uma espécie de dissonância no leitor, pois é fácil imaginar um estado de perfeição em que o sujeito sente toda a sua personalidade, vontade, espírito ou toda a sua pessoa projetada em uma realização pessoal ou em um objeto qualquer que carregue, como os seixos em um rio, fragmentos de um sujeito que pode contemplar esse rio como todo o seu eu, toda a inteireza e perfeição espelhadas nas águas correntes.

⁴⁹ Versos do ortônimo, que julgo paralelos aos do heterônimo Reis: “Sê rente à terra, mas voando, / Como a gaivota é” (Poesia 1931-1935, 275). A forma verbal no imperativo; a imagem do voo da gaivota (é mais do que caminhar: é a perfeição do voo, porém sem alçar a altitudes idealizadoras ou fantásticas) é similar à da perfeição da lua cheia, do poema de Reis.

A razão da “tensão” mencionada é muito óbvia: desde a Modernidade, quer a concebamos desde a Renascença, quer em meados do séc. XIX, o sujeito passou a ser fragmentado, propositadamente, nas relações econômicas e na produção. Somente os artesãos têm, nos dias atuais, condições de controlar todo o processo de sua produção, de serem “todo naquilo que fazem”. Os leitores em geral podem sonhar, com o auxílio dos gregos □ e essa é uma das razões da importância do heterônimo Reis □ que vivem todo o seu ser, toda a completude imaginável, naquilo que fazem. Esse sentimento de perfeição ou de acabamento fazem-no identificar-se com o artista, que, em grande medida, também é um artesão, pois controla todo o processo criativo: é o agente ou ser-pessoa da formatividade que é, afinal de contas, uma atualização da *poiesis*, para os gregos antigos.

1.7 – O que é necessidade, em literatura?

Uma questão fundamental, de filosofia/estética que tange a literatura é a necessidade ou liberdade da arte. Essa problemática só tem lugar aqui, porque em muitos pontos da investigação tratamos da questão da liberdade, da autoria, entre outras, que supõem a relação entre a literatura e a explicação de fenômenos em geral, ou mesmo sobre o lugar da arte e da literatura em geral no que diz respeito ao determinismo da economia, da psicologia e da sociologia.

A liberdade inerente à literatura tem relação com a liberdade humana? Ou é apenas a expressão de um desejo, de uma ilusão? Com o auxílio de Pareyson, podemos elucidar não somente lacunas teóricas da ciência literária, como estabelecer uma base para o estudo da personalidade poética, eixo central de nossa pesquisa sobre Pessoa. Ao abordarmos o problema da liberdade, na poesia, é necessário, conforme a estética da Pareyson, considerar a sua outra extremidade, a questão da necessidade. Por conta dessa exigência estética de contrastar os dois extremos da abordagem teórica (liberdade e necessidade), inserimos neste ponto a discussão sobre a necessidade, aplicando-a à poesia.

Só passa a existir uma dimensão ética na pesquisa acadêmica quando a necessidade ou determinação das coisas é relativizada, em vista de um projeto humano ou utópico. Para exemplificar, uma teoria da história ou da política pode demonstrar à exaustão que nenhum governante concede direitos a uma classe social, salvo quando vê vantagens nítidas em dividir o poder e as riquezas (ou por receio de perdê-los). Caso contrário, as medidas políticas são, necessariamente, para abafar escândalos, por ou exigências de organismos internacionais, etc. Ora, sem conceber a **possibilidade** de cada uma dessas séries de eventos serem diferentes, ainda que governadas pela lei da

necessidade, não há como conceber a presença do ser humano controlando a pesquisa ou a obra de arte: não há projeto ético, conseqüentemente. Não é isso o que propõe Pareyson e tampouco Pessoa, ainda que este, em tom de provocação, proponha muitas vezes a existência da necessidade ou negação da liberdade. Como veremos mais adiante, essa contradição serve principalmente para reforçar o sentido da reflexão sobre a liberdade humana.

Primeiramente, é preciso considerar os rudimentos dos estudos literários modernos. Os problemas da Teoria da Literatura, enquanto disciplina, começaram a ser equacionados pelos formalistas russos, no início do séc. XX, em meio a uma névoa de positivismo e historicismo que ameaçava, de um lado, petrificar, e, de outro, diluir os estudos literários em um relativismo e em um contextualismo, respectivamente. Além disso, também o biografismo e o psicologismo do séc. XIX permitiram que muitos elementos extra-literários entulhassem o texto literário como tal. Por isso, os formalistas russos (tomo a teoria de forma geral, omitindo seus expoentes), enquanto pioneiros nesses estudos, começaram a investigar o objeto literário, abstraindo-o de seus elementos secundários, materiais, para analisar a sua forma.

Obviamente, a “cientificidade” que os formalistas queriam atribuir aos estudos literários, conquanto tivesse seu mérito incontestável, também era atrelada a uma determinada poética, assentando a base de suas teorias na “dinâmica da ruptura, de acordo com a estética modernista e vanguardista das obras que inspiravam os futuristas”⁵⁰.

Por outro lado, seguindo a orientação da hermenêutica de Pareyson, sabemos que a forma em si é uma idealidade que não pode ser identificada com a literatura ou o literário em si. Se a obra tem vida própria e autonomia em relação ao seu autor, a forma é ligada à ação, ao modo de fazer, à mundividência de um sujeito que a criou. A análise intrínseca das obras, através de suas unidades mínimas (um poema, um fragmento de prosa) deve remeter a compreensão a um significado mais amplo, que perpassa o ritmo, a construção, a sonoridade, o léxico ou a sintaxe, e deve envolver a obra do autor, bem como sua época e cultura.

Diante desses pontos nebulosos, a questão “o que é a literatura”, afinal, sempre precisa ser renovada, pois nenhum conceito é mais móvel e instável do que o de literatura. Há duas vias para defini-la, uma negativa, e a outra, positiva. A primeira distingue o literário do não literário: a literatura não é senso comum, nem filosofia, nem ciência; ou

⁵⁰ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, p. 208.

seja, não pertence a nenhuma das esferas de pensamento possível, desde a vida normal ou comum (que é a-crítica) à filosofia (que busca definições rigorosas e racionais) ou à ciência (pautada pelo experimento controlável), de acordo com alguns critérios paradigmáticos de perguntas que podem ser feitas ao objeto restrito. Cada uma das ciências lida com uma sorte de fenômenos, que podem alcançar uma amplitude maior, caso se conceba a interdisciplinaridade. Por exemplo, para tratar do fenômeno subatômico, ou do movimento dos corpos, de organismos vivos, ou da linguagem humana falada, ou de aspectos da vida em sociedade, requer-se a convergência de duas ou mais ciências particulares. A ciência é, por essa e outras razões, muito mais ampla e instável do que o espírito positivo inculcou na mentalidade popular, no último sesquicentenário: ela não é exata (como as fórmulas matemáticas⁵¹ o sugerem) e tampouco fixa conhecimentos definitivos. Na outra extremidade hipotética, **tudo** pode ser objeto científico, contanto que cada ramo do saber vise um objeto delimitado e com controle de dados aceitáveis.

Portanto, a própria literatura pode ser estudada cientificamente. Ora, para que isso ocorra, a meu ver, é necessário praticar a interdisciplinaridade, por exemplo, aplicando ao literário a linguística, a semiótica, a fonologia, a filologia, a paleografia, etc. Mas isso não dirime o problema de que a literatura não é apreensível em si mesma, por se tratar de uma arte, e, portanto, tem o potencial de ser recriada a cada momento em conformidade com a visão de mundo de cada artista. E isso, por sua vez, exige que a teoria literária busque novas abordagens e novas categorias.

“Visão de mundo” ou *Weltanschauung* nos remete outra vez para o campo filosófico e para uma definição positiva da literatura. Se o literário não é redutível ao filosófico, por não ser conceitual nem ter propósito teórico ou racional, ele pode ser estudado ou investigado a partir de uma perspectiva filosófica, e as filosofias do séc. XX, que combateram o historicismo e conservaram a historicidade humana, são as mais adequadas para os estudos literários, principalmente a fenomenologia e a hermenêutica. Com o auxílio da fenomenologia, podemos definir a literatura como um “tender a”, uma

⁵¹ Fernando Pessoa, desde sua juventude entendeu isso perfeitamente, em consonância com a fenomenologia que despontava, nos albores do século XX: “As ciências, ao aproximarem-se do estado matemático, tornam-se mais precisas: é porém duvidoso que, por isso, se tornem *mais certas*. Tanto os puros matemáticos como os leigos em matemática tendem a atribuir a esta ciência um carácter de ‘certeza’ que não é necessariamente exacto. A matemática é uma linguagem perfeita, mais nada.” (*Textos filosóficos*, I, 13, nota) Michel Foucault, comparando as ciências naturais e as ciências humanas, estabeleceu a questão com o máximo de rigor: “Ce n’est pas dans son rapport aux mathématiques que la biologie a pris son autonomie et a défini sa positivité. Il en a été de même pour les sciences humaines : c’est le retrait de la *mathesis*, et non l’avance des mathématiques qui a permis à l’homme de se constituer comme objet de savoir” (FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, p. 361).

orientação para um determinado estado de coisas ou intenção humana, qual seja, a linguisticidade com propósito artístico ou de renovação da linguagem, ou de recriação do mundo a partir de um conjunto de signos, organizados em estilos, gêneros e outras subdivisões próprias da realização literária.

O problema da **necessidade**, que faz parte da cosmovisão de Fernando Pessoa, pode ser investigado tanto nos escritos teóricos do Poeta, como em sua poesia, do ortônimo ou heterônimos. Dentro dessa perspectiva, surgem questões tais como: se ele vê o Destino ou a Necessidade governando o Universo, a literatura pode ser compreendida enquanto obra de criação de um artista?

Desde o século XIX, e até o entre-guerras do século XX, a tendência principal da filosofia e das ciências humanas, bem como de uma parte considerável de criadores de obras artísticas, era a orientação para o necessário, em detrimento da liberdade, e Fernando Pessoa também trilhou esse caminho. Levando em consideração o distanciamento temporal em relação ao período mencionado, podemos fazer uma restrição a essa visão de mundo, fortemente marcada nos realistas, naturalistas, decadentistas, futuristas, entre outros, a partir de um dado fenomenológico, da vida humana em sua concretude. A necessidade ou o Destino podem ser facilmente aceitos em teoria; mas, na prática social e política, nenhum – absolutamente nenhum – grupo social que foi vítima de uma situação facilmente explicada pela necessidade (ex: o Nazismo pode ser facilmente explicado pelo contexto de revanchismo político; da necessidade de ampliação do espaço vital de países que haviam perdido suas colônias na África, etc.) aceita a explicação de que “tinha que ser assim”, que era inevitável. Pergunte-se aos armênios, judeus e outras vítimas civis da Segunda Guerra Mundial.

Sem entrar no mérito das questões de política que foram tão caras a Fernando Pessoa, façamos apenas uma consideração estética geral.

A obra de arte é análoga à organização política e social; à moralidade; à qualidade científica de um estudo acadêmico: há sempre uma ATIVIDADE e uma FORMA interagindo; ora, nem toda proposta política de fato considera o interesse da sociedade; nem toda ação “boa” é moral (pode ser só algo “desejável” ou velar um “interesse”). Daí vem a questão: a partir de que ponto podemos identificar uma obra como “artística”? A partir de um poema? Ou de um livro de poemas? Ou a grande poesia implica uma generalidade da cultura presente em uma grande obra? Ou um simples epigrama, como o de Mandela, “conhece-se o nível de uma civilização pelo tratamento concedido aos

prisioneiros”, tem valor literário?

É preciso, pois, analisar o modo como a questão da necessidade é resolvida poeticamente, em Fernando Pessoa, restringindo os exemplos, pois voltaremos a essa questão, no capítulo 4 deste estudo.

O heterônimo Alberto Caeiro viveu a necessidade absoluta, em literatura: reduziu tudo ao olhar e ao passar, portanto sem espaço para a interiorização e arraigamento das vivências. Mas, como é sabido, ele deixa marcas linguísticas de rompimento com a necessidade e mesmo de deslize em direção da personalidade, em quase todos os seus poemas. A necessidade absoluta é apenas o texto superficial de Caeiro: o leitor e intérprete vive, constrói e reconstrói um outro texto, dentro do qual tudo é possível, exceto a necessidade absoluta. A dialética, que sintetiza a liberdade mesmo quando afirma categoricamente a necessidade, é por vezes transparente em Caeiro (no caso do “Pastor amoroso”: “*Quando desejo encontrá-la, / Quase que prefiro não a encontrar*” [AC, 230]) ou enviesada, necessitando da interpretação ou hermenêutica, como veremos, na aplicação que fazemos à poética caeiriana, no capítulo 4. O que importa é afirmar que, quando há uma angústia latente ou conflito de sentimentos (“desejo” x “prefiro”), o espírito grego da necessidade é colocado em xeque, e encontramos a modernidade, que coloca, no mínimo, em questão a possibilidade da ação livre.

Reis expressa a necessidade, nos poemas em que deixa claro que o Destino governa o mundo, e que nem os deuses escapam à necessidade. Em meio à contensão e à medida clássica, encontramos sua personalidade e sua angústia. “*Sofro, Lídia, do medo do destino*” (RR, 273), confessa o heterônimo clássico: o destino é inexorável e cabe ao homem aceitá-lo sem contestação nem inquietação, afluindo um paradoxo entre a expressão e o sentimento. Se Pessoa/Reis estivesse convicto da necessidade, ele não sofreria, e não deixaria transparecer isso em seus poemas.

Campos tenta seguir Caeiro, mas é um fracasso estrondoso, em contraste ao sereno mestre inúmeras vezes invocado, incluindo a “Ode mortal” e outros excertos, que citamos no capítulo seguinte.

Em Bernardo Soares, a expressão da necessidade está em toda a parte. Não há como fugir ao Destino ou fatalidade da condição humana, por mais que procuremos novos caminhos para trilhar ou para agir⁵². Tudo o que se pode fazer é encontrar soluções

⁵² “Ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n’est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d’une activité dont le champ véritable m’est

razoáveis ou em conformidade com o espírito humano, consciente de seu drama e incapaz de apelar para Deus ou resolvê-lo por conta própria. Por isso, a resignação e a inatividade são a sua bandeira (que é bandeira nenhuma). Se na vida “real” ele faz face ao patrão Vásques – assevera Bernardo – todos temos padrões diversos, de tal forma que, se fugimos de um, caímos em outro: são os “padrões abstratos” (LD, 51). Essa dimensão imperiosa da vida, real ou imaginária, torna sempre o homem servil, de um modo ou de outro. E isso se manifesta na própria palavra literária, que, a um tempo, liberta, pois é consciência da necessidade, e, em outro, revela um padrão abstrato, ou seja, o domínio da necessidade. Se o mundo como um todo é indiferente ao destino da vida humana, individual ou coletiva, cabe também ao homem aprender a lição da indiferença:

Para mim, se considero, pestes, tormentas, guerras, são produtos da mesma força cega, operando uma vez através de micróbios inconscientes, outra vez através de raios e águas inconscientes, outra vez através de homens inconscientes. Um terramoto e um massacre não têm para mim diferença senão a que há entre assassinar com uma faca e assassinar com um punhal. (LD, 152)

A recorrência do adjetivo “inconsciente” coloca o excerto acima dentro do fatalismo como uma visão de mundo exigida contra a inexorabilidade dos fatos, da necessidade. Nesta reflexão, bem como em muitas outras, é nítido que, para Soares, parece haver mais espírito nas coisas inorgânicas do que no próprio homem. Sendo assim, pouco lhe importa (“pouco me importa”, conforme Caeiro [AC, 242]) um massacre ou quaisquer outras ações que causam indignação. Mas é preciso atentar que uma medida considerável daquilo que está expresso em Soares é resultante do tédio e da insatisfação com a existência, e como uma procura de solução para a inquietação humana. Como ele é incapaz de chegar a um termo sobre a questão, todo o seu discurso tem por alvo a busca da indiferença. Isso significa que a real opinião (a personalidade pessoana) não coincide com as palavras expressas pelo semi-heterônimo Bernardo Soares. A indiferença é um ideal poético, diante da inexorabilidade das coisas (*o mundo são as coisas*, diz Drummond). O outro caminho seria a revolta, como Drummond ou Camus expressam poeticamente. Ora, Fernando Pessoa não absorveu essa lição poética, por razões que não cabem ao intérprete julgar moralmente, mas apenas comentar, contextualizar, analisar ou interpretar.

Iluminados pela poética pessoana, podemos conduzir a discussão para seu aspecto final, através da primeira posição do problema, na *Poética* de Aristóteles, e, por

tout à fait inconnu.” (BRETON, André. *Nadja*, p. 645)

fim, na síntese de Pareyson.

A relação entre o problema da criação ou mimese literária e a necessidade dos eventos foi estabelecida primordialmente por Aristóteles, no cap. 9 de sua *Poética*, na célebre distinção entre poesia e história:

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'oeuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose) ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier.⁵³

O conceito de “poesia”, vale lembrar, é o mais amplo possível, em Aristóteles: inclui todos os gêneros literários. O poético apresenta liberdade de criação, de configuração de eventos, formando um tecido, uma unidade linguística, ao contrário dos eventos narrados pelo historiador, cuja conexão não apresenta um caráter universal (*katholou*). Isso é atualmente discutível, pela teoria da história; ora, a ênfase de nossa análise recai sobre o poético, que é marcado pelo caráter filosófico e verossímil, para Aristóteles.

Em nossa concepção, o que está em jogo é, sobretudo, a oposição filosófica entre possibilidade e necessidade, no fragmento citado. A narrativa histórica é, de acordo com Aristóteles, um relato objetivo ou que tende à objetividade, aos fatos que realmente ocorreram. Por outro lado, o poético, narrado ou não, abre seu horizonte ao máximo de possibilidades, à liberdade imaginativa do criador: a criação de uma história (*mythos*), a descoberta de uma lógica interna ou de uma organização necessária, dentro da economia poética, de tal forma que ela funcione como se tudo tivesse acontecido dessa maneira e nenhuma outra seria possível. A liberdade consiste no ato criador e demiúrgico do poeta, isto é, na sua pessoalidade, conforme a nomenclatura de Pareyson.

Paul Ricoeur, em sua interpretação sobre a mimese, argumenta que “o possível, o geral, não devem ser buscados alhures, senão na disposição dos fatos, posto que é esse encadeamento que deve ser necessário ou verossímil”⁵⁴. Os fatos, na vida empírica, são desconexos e, ao menos aparentemente, não obedecem a uma lógica, de tal forma que uma ação seria decorrente da outra, até constituir um todo unitário de eventos. Isso é o que se

⁵³ ARISTOTE. *La poétique*, p. 65.

⁵⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, I, p. 69.

chama de “ação”, ou “intriga”, a qual só passa a existir sob a pena de um autor ou pessoa que projeta seu ser e seu sentir na trama toda, seja lírica, dramática ou narrativa.

Pareyson, por seu turno, deixando nítido o timbre de seu pensamento fundado no idealismo alemão, delineia o problema acima estabelecido por Aristóteles através de uma **antinomia**, à maneira das célebres antinomias kantianas, que eram, entretanto, de cunho teórico, salvo a antinomia do “juízo de gosto”:

De uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve portanto haver uma lei que, peremptória e iniludível, presida ao êxito e à qual o artista não possa subtrair-se impunemente.⁵⁵

Um esclarecimento prévio se faz necessário. “Legalidade”, no contexto teórico da reflexão de Pareyson, vem do alemão *Gesetzmäßigkeit*, que significa conformidade à lei, mas não no sentido de legalismo, de necessidade de se conformar a uma determinada lei, e sim que um tipo de evento ou situação é conforme a uma legislação que, mesmo não sendo perceptível à primeira vista, obedece a regras imanentes à própria atividade. Assim, a moral tem sua própria lei e regra, diferente da lei da natureza, e o estético também deve apresentar alguma lei, para que seja passível de discussão ou de conhecimento, de alguma ordem. Não fosse assim, teríamos uma anomia do estético, em oposição à legalidade que ele deve seguir.

No texto de Pareyson, apresentam-se os dois limites ou extremos dentro dos quais a reflexão estética deve ser situada. Por hipótese, deve-se reconhecer que nem a liberdade nem a necessidade, enquanto extremos, devem ser admitidas, mas, por ser uma questão dialética, ambas estão imbricadas, e a resolução da antinomia cabe ao teórico, que deve buscar um modo de conciliação entre os extremos antinômicos sem cair, é claro, na superficialidade ou no ecletismo.

Por isso, Pareyson reconhece de imediato que nada pode apresentar um grau maior de liberdade do que a arte; mas, por outro lado, a coerência que a obra apresenta ou deve apresentar exige a existência de uma lei. De outra sorte, a obra se desintegraria, diríamos, comparando-a à força física nuclear que mantém os átomos e as substâncias coesas. Do mesmo modo que há uma lei que explica a necessária aglutinação dos corpos, também deve haver uma lei que explique a existência da obra, enquanto unidade, coesão e

⁵⁵ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 183.

produção per-feita. Observação: “deve haver”, na citação mais acima, é equivalente a um postulado; noção de prático, em Kant.

“Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita” (ibid., p. 184).

Geral e individual estão presentes na obra: ou seja, o geral equivale ao necessário, à lei; o individual corresponde ao livre, ao singular. Dentro da obra de arte ambos estão presentes, pois tanto a regularidade quanto a liberdade de criar sempre uma nova regra para cada nova obra são traços característicos do processo inventivo. Isso é o ato formativo, com o qual a presente discussão está em consonância. O artista é legislador, uma espécie de Sólon de cada Cidade-Estado, que é criação sua.

Observamos, de passagem, que a lei da arte, para Pareyson, é o equivalente da lei moral kantiana: somente sou obrigado a obedecer às regras que eu mesmo crio; só sou livre se me conformo à lei. Em suma, só é livre o artista capaz de reconhecer e obedecer à norma que ele mesmo criou. Por isso, diz Pareyson, *“a única lei da arte é o critério do êxito”*⁵⁶, que só é possível graças à existência da legalidade artística. O autor governa e se deixa governar; vive a liberdade e a necessidade, ao mesmo tempo. É inimaginável uma obra em que o autor, por se acreditar livre, deseje quebrar o nexos necessário que a própria obra adquiriu. Salvo, é claro, aquelas criações, geralmente paródicas ou mesmo grotescas, que visam justamente a quebrar a lógica artística com um fim artístico, por outro viés. Mas isso é também obedecer a uma lei: fazer parecer anômalo.

É pertinente esclarecer que essa faceta da liberdade é a que mais condiz com a personalidade poética, pois o autor é sempre um legislador, ainda que obediente à regra por ele criada. Ao buscar o êxito da obra, ele afirma sua personalidade, por projetar seu ser-pessoa naquilo que criou. Ou, conforme Ricardo Reis, ele é “todo” em cada obra criada que, no entanto, se põe a brilhar no alto céu, como a lua, que perfaz seu caminho autonomamente. Por isso a conclusão do tópico remonta ao Primeiro Motor Imóvel, de Aristóteles, o desencadeador de todo o movimento do mundo, que não é movido por nenhum outro motor, mas pelo amor por si mesmo, como sugere o texto de Pareyson: a obra é “contingente na sua existência mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma” (*ibid.*, p. 185).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 184. O êxito é um critério pragmático? No sentido filosófico, não: pois isso implicaria a submissão da literatura a uma de suas funções possíveis (religiosa, ética, sociológica...); por outro lado, o êxito da obra é algo possível de ser apreciado pelo crítico através da impressão do todo da obra – bem-sucedida ou não.

2 - A “ODE MORTAL”: POEMA ESSENCIAL DA PESSOALIDADE

É paradoxal que tomemos como poema essencial (por conter todos os aspectos principais) de uma tese sobre a pessoalidade em Fernando Pessoa justamente uma ode que versa sobre a morte. Mas, como veremos, o poema escolhido encerra muitos aspectos da obra pessoana, desde a fundamentação da heteronímia até a presença de versos sintéticos acerca da visão de mundo de Álvaro de Campos em diálogo com Fernando Pessoa.

Ademais, do ponto de vista da autenticidade existencial, conforme Heidegger, só existe uma perspectiva para o homem (*Dasein*), a compreensão de sua finitude, pois a recusa em reconhecer a finitude da existência produz um modo de ser “decaído” que, aliás, é expresso por Pessoa e seus heterônimos sem parcimônia (preso à cotidianidade, vida burguesa, família, etc.⁵⁷). Mas, assim como a “Ode marítima” versa sobre a origem, sobre a questão metafísica “de onde vim” (a partida de um outro cais, antes de existir), a “Ode mortal” versa, paralelamente, sobre o outro extremo metafísico, a questão “para onde vou”.

Ora, o desafio se torna tanto mais interessante, quanto mais o objeto estudado parece distante do ponto de chegada pretendido, e por esse viés esclarecemos os horizontes vislumbrados pelo Poeta e o olhar norteador desta investigação. A morte é vista sob diferentes ângulos, pelo sujeito poético, de dentro e de fora, com um olhar poliédrico do aquém e do além, fazendo sobressair a consciência no sentido fenomenológico, como consciência de algo, que é pessoal. Sob essa perspectiva, desenvolvemos a análise linguística, a fundamentação estética e a discussão sobre os elementos metafísicos presentes na “Ode”, bem como sua relação com outros textos pessoanos, em prosa ou verso.

2.1 – Análise

Eis o poema, em sua íntegra, de acordo com a edição de Teresa Rita Lopes (230-232), seguindo o manuscrito, datado de 12 de janeiro de 1927, com as variantes indicadas ao lado do texto:

⁵⁷ Por exemplo, “Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertencço.” (PC, Lopes, 210); “A doçura de não ter família...” (LD, 205).

ODE MORTAL

- [4b] *Tu, Caeiro meu mestre, qualquer que seja o corpo** var.: traje
 2 *Com que vestes agora, distante ou proximo, a essencia*
Da tua alma universal localizada,
 4 *Do teu corpo divino intellectual ...*
- Viste com a tua cegueira perfeita, sabes o não ver ...*
 6 *Porque o que viste com os teus dedos materiais e admiraveis*
Foi a face sensivel e não a face physiognomica das coisas,
 8 *Foi a realidade, e não o real.*
É á luz que ela é visivel,
 10 *E ella só é visivel porque ha luz,*
Porque a verdade que é tudo é só a verdade que ha em tudo
 12 *E a verdade que ha em tudo é a verdade que o excede*!* var.: mostra
- Ah, sem receio!*
 14 *Ah, sem angustia!*
Ah, sem cansaço antecipado da marcha
 16 *Nem cadaver velado pelo proprio cadaver na alma** var.: idéa
Nas noites em que o vento assobia no mundo deserto
 18 *E a casa onde durmo é um tumulto de tudo,*
Nem o sentir-se muito importante sentindo-se cadaver,
 20 *Nem a consciencia de não ter consciencia dentro de taboas e chumbo,*
Nem nada ...
 22 *Olho o ceu do dia, espelha o ceu da noite*
E este universo spherico e concavo
 24 *Vejo-o como um espelho dentro do qual vivemos,*
Limitado porque é a parte de dentro
 26 *Mas com estrellas e o sol rasgando o visivel*
Por fora, para o convexo que é infinito...
- [4a] 28 *E ahi, no Verdadeiro,*
Tirarei os astros e a vida da algibeira como um presente ao Certo,
 30 *Lerei a Vida de novo, como numa carta guardada*
E então, com luz melhor, perceberei a lettra e saberei.* var.: verei bem
- 32 *O caes está cheio de gente a ver-me partir.*
Mas o caes é á minha volta e eu encho o navio –
 34 *E o navio é cama, caixão, sepultura –*
E eu não sei o que sou pois já não estou alli ...
- 36 *E eu, que cantei*
A civilização moderna, aliás igual á antiga,
 38 *As coisas do meu tempo só porque esse tempo foi meu,*
As machinas, os motores,
 40 □
Vou em diagonal a tudo para cima.
 42 *Passo pelos intersticios de tudo,*
E como um pó sem ser rompo o involucro
 44 *E partirei, globe-trotter do Divino,*
Quantas vezes, quem sabe?, regressando ao mesmo ponto
 46 *(Quem anda de noite que sabe do andar e da noite?),*
Levarei na saccola o conjunto do visto –
 48 *O céu e de estrellas, e o sol em todos os modos,*
E todas as estações e as suas maneiras de cores,
 50 *E os campos, e as serras, e as terras que cessam em praias*
E o mar para além, e o para além do mar que ha além.
- 52 *E de repente se abrirá a Ultima Porta das coisas,*

E Deus, como um Homem, me apparecerá por fim.
 54 *E será o Inesperado que eu esperava –*
O Desconhecido que eu conheci sempre –
 56 O único que eu sempre conheci,
E □

[4c] 58 *Gritae de alegria, gritae commigo, gritae,*
Coisas cheias, sobre-cheias,
 60 *Que sois minha vida turbilhonante ...*
Eu vou sahir da esphera ôca
 62 *Não por uma estrella, mas pela luz de uma estrella –*
Vou para o espaço real ...
 64 *Que o espaço cá dentro é espaço que está fechado*
E só parece infinito por estar fechado muito longe –
 66 *Muito longe em pensal-o.*

A minha mão está já no puxador-luz.
 68 *Vou abrir com um gesto largo,*
Com um gesto authenticico e magico
 70 *A porta para o Convexo,*
A janela para o Informe,
 72 *A razão para o maravilhoso definitivo.*

Vou poder circumnavegar por fora este dentro
 74 *Que tem as estrellas no fim, vou ter o ceu*
Por baixo do sobrado curvo –
 76 *Tecto da cave das coisas reaes,*
Da abobada nocturna da morte e da vida...

78 *Vou partir para FORA,*
Para o Arredor Infinito,
 80 *Para a circumferencia exterior, metaphysica,*
Para a luz por fóra da noite,
 82 *Para a Vida-morte por fóra da morte-Vida.*

a) Considerações gerais

Uma breve crítica genética faz-se necessária, para apreendermos os componentes materiais do poema de Campos, cujos originais do Espólio de Pessoa apresentam as cotas [60-4 a 4c], datado de 12 de janeiro de 1927, texto manuscrito e sem atribuição de autor/heterônimo. As variantes, sobrepostas ao texto, foram indicadas, na citação completa do poema, acima, nos versos 1, 12, 16 e 31. Os fragmentos do poema foram divididos em 1[4b]; [4a]; [4]; [4c], conforme essa ordem, na edição de Teresa Rita Lopes; na de Berardinelli, [4a] e [4] foram considerados como o fecho do poema.

As distinções mais significativas, exceptuadas as variantes acima consideradas, na identificação dos manuscritos pessoanos, entre as edições de Berardinelli e Lopes são as seguintes: v. 5: ed. Berard.: “sobre o não ver”; Lopes: “sabes o não ver”; v. 19: Berard.: “Nem o sentir-se morto”; Lopes: “Nem o sentir-se muito importante”; v. 20: Berard.: “até de tábuas e chumbo”; Lopes: “dentro de taboas e chumbo”; v. 22: Berard.: “céu de dia e olho o céu de noite”; Lopes: “ceu do dia, espelha o ceu da noite”; v. 24: Berard.: “Vejo-o

eu na esfera deste de que vivemos”; Lopes: “Vejo-o como um espelho dentro do qual vivemos” – leituras bem divergentes; v. 30: Berard.: “como uma carta”; Lopes: “como numa carta”; v. 31: Berard.: “em luz melhor”; Lopes: “com luz melhor”; v. 72: Berard.: “maravilhar”; Lopes: “maravilhoso”. Os versos dubitados são o 9, 10, 13 e 14.

As dificuldades de interpretação da grafia do Poeta não são pequenas. Para agravar o problema, Pessoa pertence ao grupo dos escritores que variam o tipo de letra conforme a circunstância o manda, ou, nas palavras de Louis Hay, “escritores que jogam com a mudança de escritura, quando adotam um pseudônimo, como Pessoa ou Éluard”⁵⁸.

À questão de crítica genética, onde começa a literatura, na leitura ou no texto? Pareyson e os hermeneutas se posicionam do lado da leitura, pois só há verdadeira interpretação, se admitimos um texto fixado, ainda que artificialmente. Estritamente, para a crítica genética, só existe o texto, que pode ser modificado inúmeras vezes, antes ou após a publicação. Consideramos essa posição relativista, e por isso fizemos uma escolha de fixação do texto (Teresa Rita Lopes), sem, no entanto, desconsiderar as variantes ou outros elementos que alteram o sentido do texto. O texto fixado por Lopes, além de denotar uma leitura mais fidedigna aos manuscritos, como observamos em alguns pontos duvidosos, também organiza os fragmentos e os concatena mais “poeticamente”, isto é, na ordem que supomos oferecer uma carga semântica mais densa.

Uma outra questão, também ligada à genética do poema: podemos confiar na fixação de um sentido suficientemente definido, de modo que possamos analisar o problema proposto nesta tese, com um grau de precisão e de atribuição a Campos?

É evidente que o poema está incompleto, nos manuscritos pessoanos, mas podemos supor que o seu sentido já havia sido estabelecido pelo Poeta, pelas seguintes razões:

- a) a forma foi estabelecida neste, como em outros poemas, em um impulso poético que o levou a engendrar a base do poema;
- b) foi fixada uma sequência de eventos que levaram o sujeito poético a Deus, e a Revelação ali presente ilumina todo o restante do poema;
- c) é possível que esse poema pudesse ser trabalhado à exaustão, por Pessoa/Campos, aproximando-se das grandes odes de juventude, mas a continuidade das imagens e movimentos conduziria a voz poética por novos caminhos, cuja unidade necessitaria de um *leitmotiv* (como o “volante”, na “Ode marítima”);

⁵⁸ HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, p. 188.

d) pelo princípio da formatividade, podemos depreender que, a partir de um certo conjunto de traços linguísticos, a form-ação (com a licença do neologismo) de um poema pode ser considerada, se não definitiva, ao menos como tendo produzido um determinado sentido, passível de ser interpretado pelo leitor ou pelo crítico.

De mais a mais, como é sabido, é muito comum um poeta fazer acréscimos ou supressões, que desfiguram um poema escrito em outra época de sua vida. Cada uma das formas atingidas é uma performance diferente, mas nenhuma é menos válida que a outra. Pareyson (nossa base estética) também confirma esse posicionamento teórico, ao sustentar a “*contemporaneidade de invenção e execução*” da obra:

Mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar-se como definitivo.⁵⁹

Se é certo que a “Ode Mortal” não está acabada, é igualmente certo que, ao passo que ela foi fixada em trechos, ainda que lacunares, há nela uma forma presente, que não sabemos se seria definitiva ou não; provavelmente, a hipótese negativa é a mais vigorosa; no entanto, podemos reconhecer – e analisamos e estabelecemos relações intertextuais sobre isso – a presença viva da personalidade poética pessoana, que ficava a jogar com heterônimos e com posições dialéticas sobre problemas da criação artística ou da própria existência e morte, como sobressai na referida Ode.

E assim, conforme nos esclarece Pareyson, no decurso da obra vão sendo acrescidos ou suprimidos muitos elementos formativos, que coincidem com a própria estrutura da obra em vias de fixação de uma forma. Quem mais além do artista pode saber, dizer e materializar um texto definitivo, e reconhecer que sua obra é acabada (*riuscita / réussie*)? É um caso extraordinário, a meu ver, o grau de interferência de Pound sobre a *Waste Land* de Eliot, que me faz imaginar uma obra a quatro mãos. Por outro lado, para muitos poetas, a forma jamais será definitiva, de tal maneira que eles trabalham um mesmo texto ao longo de toda a sua existência; cabe então ao crítico e ao editor “esperar” a morte do poeta para fixar o texto definitivo.

⁵⁹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 187. Mais adiante, Pareyson discute a diferença entre “crítica genética” e “consideração dinâmica” da obra, ressaltando a importância maior desta última, porque ela é sempre necessária para a melhor compreensão do processo artístico como um todo, e não somente da obra acabada: “É preciso distinguir entre uma *consideração genética* e uma *consideração dinâmica* da obra de arte, aquela dirigida a reconstruir os antecedentes históricos da obra, esta dirigida a discernir a obra no ato de aprovar-se; e é preciso recordar que, enquanto a consideração dinâmica é *necessária e indispensável* para a avaliação do valor artístico, a consideração genética não é senão *um* dos tantos modos de ter acesso a uma obra de arte”. (*Ibid.*, p. 197)

Um argumento adicional sobre a questão: os poemas incompletos e julgados de menor valor formal pelos editores foram suprimidos na primeira edição de Fernando Pessoa, organizada por João Gaspar Simões e Luís de Montalvor; algum tempo depois, ficou muito claro, para os críticos de Pessoa, que a escolha dos primeiros editores era equivocada, de tal sorte que as edições posteriores à da Ática passaram a recolher o máximo possível de fragmentos, segundo uma certa ordem ou critério: os diferentes heterônimos ou “ficções do interlúdio”; poemas dramáticos; *Livro do Desassossego*, etc.

Fecho propositadamente um caminho interpretativo possível da temática associada à “Ode”, o que vai do ocultismo ao esoterismo, passando pelas experiências espíritas, teosóficas e outras, de Pessoa. Não por considerar inferior essa via, mas porque isso alargaria demais o alcance de nossa pesquisa e, de certo modo, acabaria por nos desviar do tema da personalidade, ao invés de esclarecê-lo. De qualquer forma, algumas referências ao assunto serão feitas, sem aprofundá-lo.

Façamos uma consideração de ordem geral sobre a forma poética da “ode”.

A ode, conforme a caracterização de Boileau, apresenta algumas características que encontramos no poema de Campos:

*L'Ode avec plus d'éclat, et non moins d'énergie,
Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
Entretient dans ses vers commerce avec les dieux.*⁶⁰

A “elevação”, como uma das características da ode, é súbita e atravessa todas as esferas possíveis de transcendência, no poema de Campos. E acresce também o sentido clássico-moderno de elevação cristã, ou transporte de alma.

A origem da ode é grega, concebida como uma forma de poesia lírica em que um “tu” (Caeiro ou a Morte, no poema de Pessoa) e perpassado de “emoção funda e solene”, além de ser “mais próximo de quem fala, torna-se acessível à contemplação, desenvolve-se no encontro”⁶¹. Não se trata de um louvor solene e distanciado, como ocorre no hino. A ode, em suas múltiplas manifestações, apresenta uma voz poética (um “eu”) que, consequentemente, é mais próximo do auditor/leitor: sua orientação é mais humana.

Em Paul Veyne, encontramos uma explicação da poética de Píndaro (poeta que re-criava um mito, em homenagem aos atletas vencedores dos jogos), que releva a figura do Poeta em face da realidade tratada, ou mesmo dos mitos narrados: “Pindare, comme poète, est familier du monde des dieux et des héros et il élève le vainqueur, ce roturier

⁶⁰ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'art poétique*, Chant 2, v. 58-60, p. 26.

⁶¹ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, p. 379.

méritant, jusqu'à son monde, en le traitant en égal et en lui parlant de ce monde mythique, qui sera le sien, grâce à Pindare, qui l'y introduit".⁶²

b) Estrutura do poema e análise fônico-rítmica

Consideremos, primeiramente, a estrutura do poema. Nas duas primeiras estrofes, Campos dialoga, *in absentia*, com Caeiro; a seguir, há um solilóquio e rememoração dos grandes poemas de Campos; depois, ocorre a partida, tantas vezes adiada pelo Campos que sempre esteve à véspera do não partir nunca, cronotopo⁶³ que o paralisava no espaço e no tempo.

Do verso 40 ao final do poema, temos verbos e locuções verbais de movimento, de partida, de viagem. Se em outros momentos Campos sempre pensa na “véspera de não partir nunca”, aqui ele parte; ele tem que fatalmente partir; seu momento de maturidade chegou, e não há mais como fugir dele. Pode ser a consciência de ser “sein-zum-Tode” ou “ser-à-morte”; pode ser simplesmente um momento de intersecção entre todos os heterônimos, para confluir totalmente na personalidade pessoana; pode ser o Poeta Álvaro de Campos fazendo um balanço e uma projeção de seu passado e de seu futuro. Qualquer que seja a hipótese mais verossímil, a viagem pessoana tem o mesmo teor em uma Carta de 1915 a Côrtes-Rodrigues, e na de janeiro de 1935, a Casais Monteiro. Na primeira, ele diz: “Viagem essa, meu querido Amigo, que é entre almas e estrelas, pela Floresta dos Pavores... e Deus, fim da estrada infinita, á espera no silencio da Sua grandeza...” (EC, X, 357). Exceto pelo elemento dos “pavores” (“*selva selvaggia, che rinnova la paura*”, em Dante), a viagem ascensional é similar à da “Ode mortal”, até mesmo pelo último estágio, a existência de um Deus acima de todos os deuses, do logos e do Destino, porém permeada pelo sobressalto e pela inquietação da modernidade.

Nos v. 36-37, há uma referência saudosa ao passado, a outra fase do heterônimo: “*cantei / a civilização moderna, aliás igual á antiga*”: referência direta aos grandes poemas do próprio Álvaro de Campos, as odes “Triunfal” e “Marítima”⁶⁴. Nessas grandes odes, a civilização moderna abre o seu coração e estampa a sua nudez, na forma de máquinas, consciências destroçadas e de um mundo dominado pela ciência positiva. No entanto, é essencialmente “igual á antiga”, ideia corrente de António Mora e do ortônimo, pois o homem é invariável, em qualquer época da humanidade. A única diferença são os

⁶² VEYNE, Paul. *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, p. 30.

⁶³ Conforme a teoria de Bakhtin, cronotopo é a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas pela literatura.

⁶⁴ “*Eu, que amo a civilização moderna*”, “Ode marítima” (PC, 319)

períodos de decadência, nos quais a dimensão espiritual e o sentido da existência são praticamente apagados da alma. Quem “cantou” foi Álvaro de Campos, conforme o sujeito do poema, mas a civilização antiga, greco-romana, é cantada propriamente por outro heterônimo, cuja forma poética usada em todos os seus poemas é a ode. Há, portanto, uma remissão a Ricardo Reis, que cantou a civilização antiga, em paralelo à ode moderna, de Campos. O “moderno” e o “antigo” são antitéticos e harmônicos, nesses versos, justamente pela continuidade da essência humana ao longo da história da civilização, perenizando a *querelle des anciens et des modernes*.

Outro elemento significativo é o movimento descendente contido nas imagens dos versos 48 a 51. Do céu, com estrelas e o sol, ele desce para o movimento do Planeta, com suas diferentes estações ao longo dos anos, bem como sua diversidade ecológica expressa através das “cores”; a seguir, toca a superfície sólida do Planeta, em seus “campos” e “serras”; daí segue para as “praias”, como o limite entre terra e mar, para finalmente encontrar o “mar”, que outra vez o lança para o infinito do espaço, conforme analisamos pouco mais acima.

A “Ode mortal” como um todo é marcada pelo recurso estilístico de antíteses e paradoxos, bem como imagens metafísicas, num misto de terra e ar, que dão ensejo à viagem ascensional em torvelinho, de Pessoa/Campos.

Na duas primeiras estrofes, o ver/olhar é o núcleo verbal, que remete ao mestre da arte de ver, Caeiro, cuja morte ficcional, dentro da ficção de Campos, é rememorada. E o hipotético lugar em que Caeiro se encontraria, “distante ou próximo” (v. 2), remete não a uma mera dúvida da voz poética: trata-se, antes, de uma marca mais abrangente da conquista metafísico-poética do território supra-sensível, que Campos tenta divisar, com o pretexto da imagem caeiriana. Por isso, a “alma universal” de Caeiro recebe, como predicativo, a atribuição de “localizada”. É uma localização abstrata, um *locus spiritualis*, típico da imagética de Campos, em sua ambiguidade sensorial, sexual, metafísica. O “corpo/traje” de Caeiro consiste, pois, na materialização do espírito ou concretização imagética daquele que é um ente em terceiro grau: Pessoa → Campos → Caeiro ou uma *mise-en-abîme* aplicada aos versos heteronímicos. Campos, que é fantasma, imagina um outro fantasma.

No v. 5, encontramos uma ironia: “sabes o não ver”. Caeiro dizia, diversamente, que “sabia ver”, e que sua vida consistia nisso. Na personalidade poética pessoana, deparamo-nos com essa expressão de diferentes maneiras, até o ponto de

encontramos textos atribuídos a Mora, Bernardo Soares ou ao Fausto, manifestando o desejo de permanecer consciente, após a morte, ou simplesmente conservar em inação o olhar fixo para nada, mas com a consciência de que existe. Até mesmo em Caeiro divisamos essa imagem sonolenta, no último poema do Guardador de Rebanhos, no qual o cair da noite simboliza o fim da vida: “*Sem ler nada, sem pensar em nada, nem dormir, / Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito*” (AC, 228). Sob essa perspectiva, que deseja abrir a via metafísica, grega e cristã, a meu ver, até mesmo os textos paradigmáticos, como o da Ceifeira, devem ter seu zênite não na “alegre consciência”, mas na “consciência disso”. E o mesmo se pode dizer do olhar caeiriano que não necessita de comentário neste ponto.

A segunda estrofe nos apresenta qual é a verdadeira ciência caeiriana do “saber ver”: é **não** procurar e achar. Em Campos, é o olhar permeado pelo modo de ser caeiriano, inatingível, idealizado. Caeiro dizia que via com as mãos e os pés, e Campos coloca isso na sinestesia “viste com os teus dedos”. Em Pascal, a proposição é similar: “Tu ne me chercherais pas si tu ne m’avais pas trouvé”, que já citei e comentei no capítulo 1.

A terceira estrofe afrouxa as rédeas de sua consciência de ser “Campos”: o v. 22 e seguintes assumem uma dimensão cósmica. O “céu do dia”, luminoso, confere forma às coisas, é o céu de Caeiro. Mas, se dermos a devida atenção ao verbo “espelha”, isto é, o “dia” é um espelho da noite, então a essência de tudo está no mistério, no “céu da noite”, na morte e em toda a simbologia que este poema atualiza. Símbolo vem do grego σύμ-βολω, que significa reunir, juntar, trocar (palavras), conversar, comparar, interpretar, explicar, avaliar, reunir, mesclar.

A partir desse simulacro, Campos constrói a ideia da totalidade do Universo, uma esfera: não o interior dessa esfera, que é o nosso mundo visível, espelhado, mas a totalidade está no infinito, no espelho convexo, formado pela calota (simbólica) de nosso mundo. E isso é o “verdadeiro”, a a-lethea, onde tudo será revelado. Note-se que o “espelho” é empregado nesse ponto (v. 24) como substantivo, expressando a condição cristalizada e infinitamente ampla do espelho convexo, que representa o próprio universo, que é infinito ao menos para os olhos humanos. No v. 22, o verbo “espelhar” expressa a condição dinâmica do nosso olhar interno para este mundo visível, natural, luminoso, que é tudo para Caeiro, mas é um reflexo do céu noturno, do tempo e do espaço infinitos do além – ou da morte, que, para Rilke, representa a outra metade invisível da lua que é nossa vida. A imagem celeste retirada da “algibeira” é encontrada em um texto do ortônimo: “E meto na algibeira o céu / No próprio lugar em que estou” (Poesia 1918-1930, 426). Aquilo que

ocorre pela simples imaginação ou intersecção entre os planos das imagens reais e as sonhadas é vislumbrado por Campos como um espaço cósmico.

As estrofes quatro e cinco dialogam com as próprias odes whitmanianas de Campos (Marítima e Triunfal): Pessoa/Campos transporta consigo o que produziu ou o conjunto do visto (a “saccola”, v. 47); seus versos são “gente”, bem como os heterônimos (eles têm alma) – ideia muitas vezes asseverada por Pessoa.

Na quinta estrofe, às cegas, mas com consciência, o sujeito lírico inicia a grande viagem. Conservando o plano do olhar caeiriano, ele sobe a um patamar superior: ao invés de ser um corpo com a erva crescendo por cima (AC, 238), ele leva consigo as imagens, sobretudo as poéticas – revelando a personalidade poética pessoana a pairar sobre os dois heterônimos e também as *Leaves of Grass*, de Whitman.

Na sexta estrofe, encontramos a hipótese aristotélica que evita o regresso infinito: Deus se revela como homem. A sétima estrofe parece se antepor à sexta, do ponto de vista lógico: a luz de uma estrela é a passagem para o universo infinito, convexo. No entanto, é preciso convir que Deus não é o fim de tudo: há um além-Deus, e Campos o encontra nesta “Ode”, colocando a imaginação poética acima da metafísica. Ou, filosoficamente, identifica a poesia com a verdadeira metafísica. Nesse aspecto, Pessoa se afilia ao Idealismo Alemão e ao Romantismo, ao menos em uma das faces de seu prisma de significações.

As três últimas estrofes reescrevem a “Ode marítima”, não sobre o horizonte cultural, mas repousando sobre os mistérios maiores que nunca deixarão de acompanhar o ser humano. A astronomia pode nos levar mais longe, aos confins do universo, mas esse espaço continua sendo maravilhoso e impalpável: poético, pois. Para além da noite do universo, há uma luz que só luz para a imaginação e para a viagem na morte.

Em suma, este tema / leitmotiv pessoano configura o poema como um todo: tensão entre a crença pessoana e a visão camposiana do nada pós-morte. O diálogo entre heterônimos e ortônimo (projeções subjetivas do autor) remete-nos à personalidade do Poeta.

Se seguirmos a orientação de Eduardo Lourenço acerca das “grandes odes” pessoanas, a Triunfal, a Marítima e a Whitman, que seriam um “descant[a]r” e “pseudo-ode”⁶⁵, também podemos observar o caráter elegíaco e melancólico de um Campos/Pessoa

⁶⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*, p. 87.

que almeja o encontro pleno com a natureza em sua plenitude, portanto com a própria morte, como Caeiro e Reis intentaram e “conseguiram”, plena e parcialmente. Os elementos estruturais e linguísticos nos convidam a acompanhar seu sentimento ambíguo em relação ao desconhecido, mas, ao mesmo tempo, é preciso abraçá-lo, e com volúpia, à Whitman.

A “Ode mortal” atualiza, com impressionante coincidência de elementos metafísicos, porém com expressão poética, um ponto essencial da estética de Schelling:

A Noite, que é a mãe dos deuses, e o Fado, que está *acima* deles, são o fundo obscuro, a misteriosa identidade oculta, da qual todos eles surgiram. Os dois permanecem sempre pairando *acima* deles, são o fundo obscuro, a misteriosa identidade oculta, da qual todos eles surgiram.⁶⁶

Esse é o fundamento ontológico-filosófico do Poema: a obscuridade ou o mistério, tão presentes na Mitologia grega e na filosofia, constituem o pano de fundo da intuição do Poeta, cuja pessoalidade transcende a dúvida de Campos, o imediatismo de Caeiro ou a simples presença cotidiana dos deuses (em Reis ou em Mora). Antes, porém, de discutirmos essas questões sob o ponto de vista teórico, passemos à análise do poema em questão.

A forma livre da “Ode mortal” é tensionada ritmicamente através de palavras, versos e estrofes que acumulam sons e sentidos que analisaremos mais abaixo; a emotividade e a contenção são marcadas pelos elementos gráficos, pontos de exclamação e de suspensão.

Seguindo a teoria do ritmo de Henri Meschonnic, o esquema rítmico dos versos iniciais da “Ode mortal” podem ser esquematizado da seguinte forma, em signos fonéticos:

⁶⁶ SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*, p. 63.

Explicitemos o significado do esquema acima. Os signos retos [|] marcam a divisão de unidades fônicas-rítmicas, aproximadamente o que indicaria a quebra de versos tradicionais. A numeração colocada acima dos versos indica a sequência de elementos rítmicos que ligam as sílabas fonéticas, estabelecendo uma *charpente phonique* (Jakobson). A ligação numerada indica a sequência de elementos rítmicos, que unem as sílabas poéticas (aliterações, repetições de consoantes na mesma unidade rítmica, acento de grupo, ataque consonântico). Nota-se que são poucas as sílabas (indicadas por ~) que não contêm nenhum elemento marcador do ritmo, que aglutina o discurso e lhe confere uma forma significativa. Foram marcados no esquema acima os acentos de grupo e os acentos prosódicos (repetição de fonemas ou grupos de fonemas), bem como os acentos métricos (final dos “versos”, no esquema).

A camada **fônica** do poema apresenta uma riqueza de ritmo e de sons sugestivos e aliterações. O v. 17 apresenta, em especial, uma complexidade sonora e uma significação perfeitamente sincronizados:

Nas noites em que o vento assobia no mundo deserto

O ritmo deste verso é ondulatório, sem marcar demasiadamente os picos do ritmo, e sugere, assim, o movimento do ar, do vento que sopra gélido à noite. As consoantes vozeadas marcam esse ritmo do vento: /v/, /b/, /d/, /n/, /m/, /z/. A sonoridade é

musical, no sentido pitagórico, da música como expressão de uma ordem universal, cósmica, que, no caso do poema de Campos, é marcada pelo elemento ar, sob o regime noturno⁶⁷. Pela densidade e síntese contidas neste verso, consideramo-lo capital no todo da poesia pessoana, ao lado de alguns versos de *Mensagem*, por exemplo, “*Deus ao mar o perigo e o abysmo deu, / Mas nelle é que espelhou o céu*”, de “Mar Portuguesez”, também de cunho barroco, com a tensão e distensão entre céu e mar, terra e céu – imagens dos elementos (ar, água, terra), na poética de Bachelard. O “mundo deserto” é também uma imagem associada à solidão, e a morte é vista como ausência de consciência.

A musicalidade acompanha as imagens harmônicas, a tal ponto que o ritmo atinge uma espécie de clímax na quarta estrofe, similar a acordes intensos de um instrumento de cordas.

Um verso completamente musical da “Ode”:

E os campos, e as serras, e as terras que cessam em praias

O som predominante é o “e” aberto (e), que aproxima a semântica de “s[e]rras” e “t[e]rras”, e liga a geografia terrestre à marítima, com o verbo “c[ess]am”; além disso, o “e” repetido três vezes neste verso (polissíndeto), somado ao ritmo que tem ao menos cinco marcações, confere toda a musicalidade e expressividade cantante ao verso. A única consoante sonora é /r/ ou /ʀ/. Os /s/ repetidos nove vezes suavizam a sonoridade, emitindo sons em surdina. A oclusiva /k/, na segunda sílaba poética, confere a tônica ao verso inteiro, como a batida mais forte e ressonante do verso inteiro, que, acrescido à nasalidade (é um som único, obviamente por se tratar de uma sílaba) a que está ligado, continua ressoando ao longo do verso, na mente do leitor, analogamente ao que ocorre com um som grave da primeira nota de um compasso, de uma execução em violão, ou mesmo do som grave, ao piano, sustentado pelo pedal.

c) Aspectos morfológicos

A **morfologia** da “Ode” apresenta substantivos recorrentes na poética pessoana, além de imagens inusitadas ou condizentes com o passado do Poeta e do heterônimo. Comentemos algumas delas.

A imagem da casa, associada a “túmulo”, no v. 18, sugere que o sujeito lírico

⁶⁷ Conforme Durand, no séc. XX, ocorre o predomínio do regime mais “noturno do imaginário: a intimidade da libido, o regresso das infâncias, a ligação à terra (sede do grande regresso ao equilíbrio, repouso; antídoto vital da nossa civilização trepidante)”. (DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*, p. 51)

consegue sentir a morte, como sente a vida; sentir a vida é, originariamente, sentir a morte. Este é mais um aspecto do *sein-zum-Tode*, presente na poética existencial de Campos/Pessoa. A verdadeira casa do ser humano é também o seu túmulo.

De acordo com a filosofia de Heidegger, o ser inautêntico vê a morte como um evento corriqueiro e indeterminado, entre outros, no interior do mundo. Um conjunto de fatores que convergem para “a formação de uma tal indiferença ‘superior’ [diante da morte] *aliena* o Dasein de seu poder-ser mais próprio absoluto”⁶⁸. Para a hermenêutica da poesia, esse modo de ser inautêntico tem menor importância; um poema como a “Ode mortal” não se esquivava da “possibilidade absoluta”, e, desse modo, “a antecipação na possibilidade-limite abre ao mesmo tempo todas as possibilidades anteriores a ela e inclui a possibilidade de existir como poder-ser-total” (*ibid.*, § 53). A angústia é o modo como o Dasein se coloca diante do Nada, e a Ode de Campos constitui essa antecipação, e também a ultrapassa: de um lado, põe entre parênteses quaisquer perspectivas religiosas específicas, para, a seguir, vislumbrar todas elas, pagãs ou cristãs. Isso é o que Heidegger denomina de “LIBERDADE PARA A MORTE” (*ibid.*), que é a vida sem as ilusões do cotidiano.

Na sequência, a imagem do “cais”, dos v. 32 e 33, está relacionada com a “Ode marítima”, do mesmo Campos. Uns versos mais adiante, a partir do 36, lembram a outra grande “Ode”, a Triunfal, com o aspecto histórico, científico e cultural que vai-se abrir ao olhar do sujeito poético, com uma lacuna textual. No original, há uma indicação de que ele seria completado posteriormente. Também do mesmo grupo semântico do cais, a imagem do “mar” (v. 51), em outro verso esplendidamente engendrado, nos remete ao Primeiro Campos, o poeta decadente, que foi artificialmente criado por Pessoa, na época em que aquele já era sensacionista. “Opiário” é o seu grande poema dessa época imaginária, em que ele fumou a vida. Mas o “mar para além, e o para além do mar que há além” joga com o verso do “Opiário”: “*Um Oriente ao oriente do Oriente*” (PC, ed. Lopes, 76), buscado através do ópio. A transformação sintática, através da figura polípton, apresenta nuances da imagem do oriente, que de per se significa algo exótico, e é concebido como sintagma preposicionado (a oriente: *situ*) e genitivo (do oriente), porém sem mudar a flexão da palavra (como ocorreria em alemão ou em latim). O “ópio” do Campos da “Ode” não é mais aquele buscado no Oriente, e seu além ou metafísica existencial não se encontra ao oriente do Oriente⁶⁹. O mar, no contexto da “Ode”, é símbolo do infinito, que são os mares

⁶⁸ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, § 51.

⁶⁹ É impossível seguir a imagem *ipsis litteris*, considerando a curvatura do Planeta, pois, nesse caso, o Ocidente seria o oriente do Oriente! Por isso, o Oriente é um além, um passar-além ou transcendência

do céu, e o sujeito lírico partirá para o além de além-mar.

Os “interstícios” (v. 42) por onde o sujeito passa sugerem, além dos elementos contextuais do poema, a poética interseccionista do ortônimo. Entre mim e mim; entre o olhar e o arvoredo; “atravessa a paisagem o meu sonho dum porto infinito”; as ruínas do Egito que passam pela pena, tinta e papel. São signos da permanência do interseccionismo no sensacionismo e no fazer poético que não se liga a nenhuma poética, no Fernando Pessoa da maturidade.

A expressão “globe-trotter” (v. 44), ou trota-mundos, na narrativa de Lídia Jorge, nos remete à ideia de “eterno retorno do mesmo”, postulada por Nietzsche. Ainda que seu movimento ascensional em “diagonal” sugira a viagem infinita pelos mundos possíveis, a seguir ele coloca em dúvida a progressão desse movimento: “*Quantas vezes, quem sabe?, regressando ao mesmo ponto*” (v. 45). Na prosa de Bernardo Soares, encontramos um sentimento semelhante: “Um dia, no fim do conhecimento das coisas, abrir-se-á a porta do fundo e tudo o que fomos – lixo de estrelas e de almas – será varrido para fora da casa, para que o que há recomece” (LD, 208). O tempo circular ou o eterno retorno é uma das obsessões pessoanas, como uma possibilidade extrema do movimento ser infinitamente infinito, na ordem cosmológica. Esse é mais um aspecto nietzschiano presente na obra pessoana, e neste poema em específico.

O “puxador-luz”⁷⁰ (v. 67) – a “maçaneta”, no Brasil – é o ponto de contato entre duas realidades, interna e externa. Serve de ponte entre duas realidades, duas perspectivas metafísicas e um só sentimento. É um símbolo da transição ou passagem entre dois mundos ou dois estados de espírito.

d) Sintaxe

A análise **sintática** do poema revela o predomínio do processo de coordenação perpassando toda a sua tessitura, principalmente por causa de anáforas, bem como a progressão de imagens e de movimento ascensional.

Cito o v. 46, esquematizando-o: Quem anda de noite

que sabe do andar e da noite? O verbo “anda” da primeira oração

revestido em imagens poéticas. É um oriental espiritual, em qualquer sentido que se entenda isso. Tal como a “Terceira margem do rio”, em Guimarães Rosa.

⁷⁰ Conforme o seguinte texto teórico, Pessoa diz que o gênio é alguém que vê as coisas em sua simplicidade: “Onde outra gente veria um puxador, ele vê um misterio. Porque é realmente estranho que existam puxadores, porque é estranho que existam cousas, que exista o universo com cousas todas. O puxador de uma porta é uma cousa pavorosa quando reparamos bem para ela, quando o fitamos com toda a simplicidade, com toda a ingenuidade de alma” (EC, VII, t. 1, 70).

transforma-se no substantivo “andar”, na segunda; e o adjunto adnominal “de noite” transforma-se no genitivo ou adjunto adnominal restritivo “da noite”, cuja referência é “sabe... da noite”.

e) Figuras e significação

As **figuras** mais marcantes são de oposição sintática: antíteses e paradoxos. As oposições constituem, na verdade, a soma de possibilidades, que, para além da tragicidade da existência humana, marcam a positividade (ou, ao menos, ausência de negatividade) nas piores hipóteses imaginadas sobre o aquém e o além.

No v. 5, “viste” e “não-ver”: antítese entre o olhar puro (de Caeiro) e o “não-ver” intelectual. Campos afirma seu ponto de vista, de que o verdadeiro olhar tem a completude da sensação e do intelecto. Por isso o ver caeiriano é, também, um paradoxo, uma “cegueira perfeita”. Essa imagem revela, além disso, outra ideia de Campos/Pessoa, que se encontra em inúmeros poemas pessoanos: a cegueira intelectual ou a ausência de metafísica são um “pensar sem razão”, como o da Ceifeira, no ortônimo. E esse ideal, perseguido por Pessoa com obsessão, revela a pessoalidade poética. Campos jamais recusou a quase divindade do mestre Caeiro, mas sempre o apresenta como um iluminado, sem necessidade de elucidar discursiva e logicamente seu “pensamento”: *“Tu, tu mestre Caeiro, tu é que tinhas razão! / Mas ainda não viste tudo; tudo é mais ainda!”* (PC, Lopes, 186).

O v. 6, marcadamente sinestésico, afirma outras características caeirianas, cujas imagens principais encontram-se em poemas como “Se eu pudesse trincar a terra inteira”, em que o olhar são os cinco sentidos condensados, mas magnificados pelo esplendor característico da visão, como é próprio, sem dúvida alguma, da cultura grega antiga. Não é por outra razão que Caeiro é entendido como o paradigma do ressurgimento do paganismo antigo, ainda que não tenha a pretensão de ser coisa nenhuma, nem de afirmar nenhum deus. Os “dedos materiais e admiráveis” de Caeiro são, pois, o sentido impróprio de tocar a realidade em sua plena concretude, sentir a vida em sua materialidade, o que, no contexto camposiano, significa a ausência de inquietação com aquilo que é invisível.

A face “sensível” é antagônica à face “fisionômica”, no v. 7. A primeira tem um sentido pleno ou denotativo: ver, tocar, sentir; é o que se dá à luz. A segunda é interpretativa ou passível de conotações diversas. É um ver-além, como fazia Pessoa em sua juventude, quando estudava a fisionomia, um ramo da psicologia, para decifrar os

diferentes tipos de rostos ou expressões apresentadas pela face das pessoas. As máscaras das pessoas são também reveladoras, para ele – para falar com propriedade, as máscaras revelam mais do que dissimulam. Talvez por essa razão ele tenha concebido uma imagem para cada um de seus heterônimos, para representar o caráter de cada um deles, diferente do seu, como autor. A “face fisionômica” é indireta: não apreende a pessoa mesma. Por isso, realidade e real são também distintos (v. 8), estando a realidade para o sensível ou aquilo que Caeiro viu, e o real para o fisionômico. Trata-se de uma analogia.

O quiasmo dos v. 11 e 12 é esquematizado abaixo:

A verdade que é tudo é SÓ a verdade que há em tudo

E a verdade que há em tudo é a verdade que o excede[var.:mostra]

Essa figura é típica do barroco, e expressa um jogo de linguagem ou cultismo do autor. A “verdade que o mostra” (o = isso, pronome demonstrativo): a ênfase recai sobre o substantivo. É a verdade (e não outra coisa) que mostra isso: a realidade, cujo acesso direto e imediato é distinto do real, que é elaborado pela mente (é metafísico: ver nos Textos Filosóficos de Fernando Pessoa). Campos distorce a visão poética do “mestre”, para permitir que as condições mínimas de diálogo sejam mantidas, pelas razões aduzidas no cap. 1, na questão do infinito.

A palavra metafísica fundamental do excerto acima é: “verdade”; ora, discutindo a mesma questão presente na “Ode mortal”, Bernardo Soares traz para o debate poético-metafísico a filosofia de Leibniz, principalmente no que se refere aos princípios da razão suficiente e da necessidade de um “relojoeiro” para ordenar o cosmo. Ao invés da “verdade”, a núcleo do sintagma é a “razão”: “Vemos claramente um plano em tudo; vemos certas coisas que nos parecem sem razão, mas é de ponderar que, se há em tudo uma razão, haverá nisso também a mesma razão que há em tudo.” (LD, 250) Ao invés de “verdade que há em tudo”, temos a “razão que há em tudo”, pois o discurso interpreta a imperfeição do mundo gerado por um ser perfeito e busca (literariamente) uma razão na irrazão ou uma justificativa para a imperfeição.

As anáforas dos v. 13-15 – “ah” – retomam o frescor da visão caeiriana, de que Álvaro de Campos compartilha, neste momento. Há também gradação e intensificação do sentimento de alívio ou comoção, durante a escalada no infinito: a morte assume um caráter paradoxal, pois traz mais vida ou vivacidade de sentimento e compreensão do sentido das coisas. E isso está no espírito caeiriano. Mas o horizonte caeiriano que serve de gabarito para o pensar e sentir de Campos logo é abandonado, de modo que este segue seu próprio caminho, na grande viagem que ele realiza.

A dupla menção a “**cadáver**”⁷¹ (v. 16) remete o verso da “Ode” a outro aspecto poético recorrente em sua obra: o “cadáver adiado que procria”, presente no ortônimo e em Reis, fragmentos respectivamente citados abaixo:

*Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadaver addiado que procria?* (ME, 76)

*Se penso mais que um momento
Na vida que eis a passar,
Sou para o meu pensamento
Um cadaver a esperar.* (EC, I, t. IV, 54 – ortografia original)

Viver é ser outro. [...] ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida. (LD, 124)

*Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da humilde terra imposta.
Cadáveres adiados que procriam.* (RR, 289)

Essa imagem recorrente em Pessoa (considero um *leitmotiv* na obra do Poeta), conservando as peculiaridades heteronímicas, ressalta um aspecto da personalidade pessoana, que perpassa sua obra: a gravidade da vida e a gravidade da consciência de sua missão, que é expressada poeticamente (personalidade presente na obra) através da relação com a loucura, no primeiro poema, visto que o comum da vida humana é a prisão à imediatidade (“cela infinita”, conforme Bernardo Soares, LD, 78 e 345), enquanto a loucura faz o sujeito projetar-se para além do humano. Através do heterônimo Ricardo Reis, a ênfase recai sobre a existencialidade: a compreensão da fugacidade da vida, que, aos olhos estoicos do heterônimo, é como se fosse um único dia.

No v. 20, encontramos um paradoxo comum a toda a obra pessoana: a “consciência de não ter consciência”, cujo paradigma é o poema da Ceifeira, imagem que pode ser percebida como uma personagem e um *alter ego* do Poeta. A figura feminina do poema do ortônimo apresenta traços psíquicos que perfazem o estilo humilde: pobre, viúva, simples, e, mergulhada em sua ignorância (inconsciência), ela canta e se julga, talvez, feliz. Essa face da personagem é condizente com o mito da infância, tantas vezes evocado por Pessoa, porém entrecruzado (interseccionado) com a consciência e a razão. Na “Ode mortal”, nem esse aspecto lírico, que comunica ao menos uma esperança ou o simples viver para contemplar (Caeiro) ou para sentir que vive, que não está morto

⁷¹ Ver poema de Antônio Nobre “Caro data vermibus”.

(Bernardo Soares), nada disso tem lugar no “túmulo”, real ou imaginário, do eu poético. Talvez esse paroxismo sirva para o sujeito sentir o absurdo da ideia de inexistência da vida, sob qualquer forma que seja, em concordância ou não com os credos já imaginados pelas diferentes culturas. E assim o poema pode seguir seu ritmo, centrífugo em relação à centralidade subjetiva (racional).

Os v. 53-55 são todos eles paradoxais: Deus é Homem; o Inesperado era esperado; o Desconhecido era previamente conhecido. A lacuna no final dessa estrofe sugere, mais do que a incompletude do poema, a inexistência de uma resposta última a esses paradoxos, que são a marca metafísica da alma humana e orientadores das questões de teodiceia medievais. Como Deus pode ter se feito homem? Qual a razão da esperança humana? Que relação há entre o conhecimento imperfeito humano e uma ciência divina?

Em meio a imagens, sons e sentidos, os temas da verdade e também da morte tornam-se centrais, paradoxais e, simultaneamente, poéticos. As oposições/antíteses constituem, na verdade, a soma de possibilidades que, para além da tragédia da existência humana, marcam a positividade poética (ou, ao menos, de negatividade dialética) nas piores hipóteses imaginadas sobre o aquém e o além. Por isso, é fundamental a presença serena de Caeiro e o simulacro poético de Reis (ode) no âmago do poema.

A imagem do côncavo/convexo coloca Pessoa – e principalmente o heterônimo engenheiro – no seio da Modernidade, que se distende entre dois extremos divergentes: o subjetivo, que mergulha no tédio e na sensação de insegurança da existência; o cósmico, pois as descobertas da Astrofísica nas primeiras décadas do séc. XX revolucionaram não a posição do homem no universo (pois isso é característico do séc. XVII), mas a posição do(s) universo(s) no hipotético Universo. Nos v. 25 e 26, há uma descrição dos limites do Universo que expressam a antecipação do Poeta, como é frequente, em relação aos esquemas científicos posteriormente delineados pela Ciência. Para a Cosmologia atual, a possibilidade de outros universos é uma hipótese totalmente plausível, mas ao mesmo tempo ela reconhece a impossibilidade de o homem chegar a conhecê-los, do modo similar ao retorno no passado, graças às imagens captadas pelos telescópios, que viajaram à velocidade da luz por milhões de anos. Ora, é sabido que o cone de luz que chega à Terra ou à Estação Orbital é apenas um fragmento dos eventos que já ocorreram na História do Universo, de modo que a maior parte do que poderia ser conhecido pelos instrumentos está irremediavelmente perdida, pois a luz desses outros mundos seguiu em outra direção.

Ao adentrar nas imagens que o remetem poeticamente à vastidão cósmica,

Campos perde o tédio e o medo do Nada. O Convexo, neste poema, é inimaginável, enquanto forma geométrica ou como cálculo matemático, pois a cada ponto do côncavo desenha-se uma calota infinita, impossível de ser representada em sua totalidade. A imagem devém, então, puramente poética, inalcançável pela ciência ou pela teologia. Essa curvatura ideativa acaba por se expressar no ritmo crescente que, como os acordes de um instrumento de cordas, confere uma espécie de clímax nos versos 58-66.

Enfim, a relação heteronímica se faz presente desde o primeiro verso, no poema que analisamos: “*Tu, Caeiro...*”. Ele nos remete imediatamente para outros dois poemas de Campos: “A passagem das horas” e “A partida”, pelas temáticas e expressividade poética. Neste último, há uma consonância perfeita entre o verso “*Todo o Definitivo deve estar em Ti ou em parte nenhuma*” (PC, Lopes, 180), com referência à morte ou ao “convexo” do poema acima analisado. A seguir, o primeiro trecho do *Livro do Desassossego* nos coloca dentro da historicidade de onde Fernando Pessoa colheu a verdade poética.

Em um texto teórico atribuído a Campos, temos a simbologia do côncavo e do convexo aplicada à heteronímia, depois de terem sido caracterizadas as odes de Reis:

Tal é a philosophia de Ricardo Reis. É a de Caeiro endurecida, falsificada pela estylização. Mas é absolutamente a de Caeiro, de outro modo: o aspecto concavo d’aquelle mesmo arco de que a de Caeiro é o aspecto convexo, o fechar-se sobre si mesmo d’aquillo que em Caeiro está virado para o Infinito – sim, para o mesmo infinito que nega. (EC, VI, 130)

Na mesma curvatura, por assim dizer, de uma calota simbólica, temos os dois heterônimos, um que se fecha sobre si mesmo, pois não pode suportar a exterioridade e o desafio da existência (Reis), e outro que é pura abertura (Caeiro) – é uma idealidade, pois não é possível que uma pessoa apenas contemple o mundo sem interiorizar absolutamente nada. Tampouco é possível que alguém interiorize tudo. Por isso, há tantas provocações pessoais na poesia de Reis. Em medida mínima que seja, há sempre uma reação pessoal ao mundo exterior.

De ritmo semelhante à “Ode mortal”, o poema “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”, também de Campos, apresenta muitos elementos comparáveis àquele. Vejamos um excerto, e façamos a comparação, dos versos pospostos às anáforas “quanto mais” eu sinta, etc.:

Mais possuirei a existencia total do universo,

*Mais completo serei pelo espaço inteiro fôra.
Mais analogo serei a Deus, seja ele quem fôr,
Porque, seja elle quem fôr, com certeza que é Tudo,
E fora d'Elle há só Elle, e tudo para Elle é pouco.*

*Cada alma é uma escada para Deus,
Cada alma é um corredor-Universo para Deus,
Cada alma é um rio correndo por margens de Externo
Para Deus e em Deus com um sussurro soturno.* (PC, ed. Lopes, 200)

A dimensão cosmológica é ressaltada, com a suposta antítese “dentro – fora”, ainda que a parte convexa (para seguir a expressão da “Ode mortal”) seja a tônica deste fragmento. O processo analógico entre a onisciência divina e o sentimento vivido em sua multiplicidade é claramente percebido e expresso (“mais análogo...”) por Campos. Mas o traço caeiriano do sentir puro é acrescido à noção de alma, que, a meu ver, deve ser entendida como uma espécie de receptáculo de todas as experiências e sentimentos acumulados. Seria a memória, mas, mais do que isso, uma memória associada a um sentimento e a um modo de ser que é, sobretudo, metafísico. Este é decorrente do modo ontológico (o sentir tudo de todas as maneiras; a espacialização do sujeito, etc.) de ser, mas não se contenta com ele. Campos/Pessoa sabe, intimamente, que o total arraigamento de Caeiro à imediatez das coisas é impossível, para a alma complexa do homem, principalmente daquele que atravessou tantos séculos de combates pela fé cristã, e que agora não sabe mais o que fazer com toda a bagagem que reuniu. Campos joga-a fora, ou senta-se sobre sua mala⁷², mas não parte nunca com ela, pois sabe que esse movimento implica o abandono total ao movimento ascensional, presente em ambos os poemas que entrecruzamos neste momento.

A “analogia” entre o eu-lírico, múltiplo e plural em suas distintas maneiras de sentir, é equiparável à onisciência de Deus, conforme a teologia tradicional. Entretanto, a anáfora “cada alma” serve para ressaltar a individualidade do sujeito e sua pessoalidade; isto é, admitindo-se a individualidade da experiência, cada uma das almas reagirá de um modo inédito, e formará um modo de ser pessoalíssimo, artístico ou não, à maneira paradoxal – e isso é o mais importante – de possuir múltiplas personalidades. Mais uma vez, é preciso insistir na diferença entre “personalidade” e “pessoalidade”. É possível o indivíduo ter “personalidades”, mas a pessoalidade é uma só, que, neste caso, seria uma

⁷² O ortônimo não utiliza a imagem da mala, mas esclarece a situação existencial e poética do “não partir nunca”: “Depois de parar e andar / Depois de ficar e ir, / Hei de ser quem vae chegar / Para ser quem quer partir... // Viver é não conseguir.” (EC, I, t. IV, 84; IN, 554). A chegada implica uma nova partida, isto é, não se chega a lugar nenhum na vida. E essa situação terrena, curiosamente, é estendida para o além, pois o eu poético da “Ode mortal” não sabe quantos círculos ou esferas de cristal terá que atravessar até chegar a algum lugar, com a roupa da eternidade.

pessoalidade cujo modo seria a pluralidade. Não é o mesmo caso, por exemplo, de um sujeito criminoso de manhã e santo à noite: neste caso, ou teríamos um caso patológico de confusão mental, ou de um psicopata. E este, sem exceção, capta a moralidade média da sociedade em que vive; sendo um criminoso de manhã, ele apenas *parecerá* um santo à noite, pelo seu tom de voz, simpatia, caridade e outros artifícios considerados positivos na sociedade em que ele vive. Isso é patológico e, ao mesmo tempo, estratégico, pois o psicopata sempre segue um impulso orientado por um interesse. Mais uma vez, a estética de Pareyson serve diretamente para esclarecer qual é o caso pessoano, a partir da busca de sua personalidade, arraigada na historicidade. E, com isso, o “histero-neurastênico” é uma expressão vazia, tendo em conta a personalidade.

A “alma-escada”, metáfora complexa, pois alma já seria uma metáfora (da projeção do sentir cada coisa individualmente, se seguirmos a lógica caeiriana), indica a ascendência do espírito que se abandona à metafísica, por conta do sentir-se múltiplo. A semântica dos substantivos que indicam o movimento (escada, corredor, rio) supõe a ascensão ou elevação, ainda que o rio corra para baixo; por isso o rio corre “por margens de Externo”, criando uma tensão com o movimento de alma, que é sempre ascensional, contragravitacional.

As cores do movimento sinestésico da alma, na expressão “sussurro soturno”, que também aliteram os sons de sussurro, são sombrias e revelam a angústia inerente ao tom do poema, apesar de sua insistência no clamor de “*sursum corda!*” (evocando um elemento litúrgico cristão), em três versos do poema. Os sons em /s/ e /ʃ/, dominantes no último verso citado acima, confirmam o sentido do extrato que analisamos: a suavidade é ascensional e coleante, como uma fumaça que se eleva, um incenso.

2.2 – Fundamentação estética

No capítulo 1, realizamos uma estudo transversal da estética de Pareyson, e agora iremos aplicá-lo à análise da “Ode mortal”. Esse é um trabalho de poética, aqui encetado. A fundamentação em Pareyson encontra-se configurada na seguinte citação: “Também a interpretação da verdade é a posse de um infinito”⁷³. Pareyson entende a interpretação como um veio de onde o artista ou o filósofo extraem inúmeras vezes suas respectivas iluminações da existência ou de um problema. E a posse do “infinito” nos aproxima da “Ode” de Campos, cujo motivo está presente em muitos poemas do ortônimo

⁷³ PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*, p. 43.

e dos demais heterônimos. Tudo em Álvaro de Campos nos remete à metafísica e à inteligibilidade enviesada da existência, por isso causa náusea e tédio, mas ao mesmo tempo, sendo um modo originário de ver e sentir, ele contém uma elevação intrínseca, um vislumbre de outra realidade que é suposta, mas que não pode ser provada e tampouco pode haver o salto mortal da fé, exigência necessária da dialética de Kierkegaard.

Há diversas razões para isso: o “medium” Fernando Pessoa, ao invés de perseverar na prática mediúnica⁷⁴ (ele demonstrou entusiasmo pela mediunidade, em carta enviada à sua tia Anica, em 1916) como um meio de fortalecimento da crença na vida humana em outros planos ou dimensões, retirou-a do primeiro plano de seu aperfeiçoamento espiritual, como auxiliar à sua atividade de escritor – a menos que ele realizasse uma psicografia poética, uma “autopsicografia”, em sentido estrito. Do mesmo modo, em relação à teosofia⁷⁵ e outras experiências espirituais, Pessoa acabou se distanciando de suas respectivas compreensões literais; além disso, a metafísica cristã também lhe parece apenas um simulacro dogmático da crença judaica (por ser, basicamente, dualista – OP, 554), e, portanto, não merece crédito como religião superior às outras. Enfim, por inúmeras razões, prevalece o espírito criador e artístico sobre o religioso, no Poeta, e por isso as situações-limite tematizadas na “Ode mortal” acabam por amalgamar todas as crenças que um dia ocuparam o espírito de Pessoa. “Todas”⁷⁶ não significa “cada uma” ou a totalidade das inúmeras crenças apresentadas nos escritos teóricos e nos poemas pessoanos, mas a síntese operada pelo processo poético, que acaba por condensar a multiplicidade de modos de crer e os converte em uns poucos aspectos básicos que, na contemporaneidade, são lidos poeticamente, ainda que o pano de fundo continue sendo metafísico ou religioso.

Assim, somos remetidos à realidade poética que trata de um tema metafísico com as faculdades puramente humanas, imanentes. O conceito deleuziano de “plano de

74 Ver em LIND, Teoria poética de Fernando Pessoa, p. 260, uma transcrição mediúnica do poeta, texto de qualidade inferior em relação à sua produção poética em geral. Esse texto apresenta a assinatura de um rosacruziano, além de fazer referências à astrologia, também praticada por Fernando Pessoa. Bréchon comenta, acerca de sua mediunidade: “Ser médium, para él, consiste en practicar la «escritura automática», no como los surrealistas sino más bien como Victor Hugo, que escribía al dictado del «espíritu» de un muerto más o menos claramente identificado” (BRÉCHON, Robert. Extraño extranjero, p. 216). Na obra pessoana: “Não me digas que sou medium de espiritos extranhos á terra. Com a terra me quero, e com o seu ambito azul. O horizonte incluye quanto eu incluo; o resto são os maus sonhos que cada um tem a sós comsigo” (EC, VI, 111), diz o texto que lembra a famosa passagem do “to be or not to be” do Hamlet.

75 O filósofo Schelling, desde a década de 1810, passou a se interessar pela teosofia (Franz Baader), pelo místico francês Saint-Martin, por Jakob Böhme, etc. Sua estética já continha elementos mitológicos, e o Absoluto já ganhara contornos de primazia estética.

76 “Sim, amigos: É num poema que, em último recurso, se condensa a história de cada homem, e, por alargamento, a história de todos os homens.” (TORGA, Miguel. *Diário*, vol. VI, p. 39)

imanência”, que significa uma espécie de recorte do real ou do caos⁷⁷, sobre o qual o filósofo reconstitui toda a massa informe de dados do mundo, serve de contraponto à tese que desenvolvemos. O plano de imanência não é um conceito, mas a imagem do pensamento, ao passo em que ele se pensa ou se orienta em uma questão fundamental. Por isso, a nossa interpretação da “Ode mortal” diverge da de José Gil, apresentada em *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, pois o ponto de vista deleuziano assumido por Gil exige, necessariamente, a imanência como base do pensar e do fazer poético pessoano. Resumamos a interpretação de Gil, sobre o imanentismo buscado por Pessoa, através do mestre.

Em Caeiro, haveria a confluência de modos de pensar e sentir, ao longo da História, olhares infundidos de esquecimento/desaprendizagem: por isso, ele é “capaz de escutar e compreender as mais finas sutilezas do pensamento especulativo”⁷⁸. Gil tem o mérito de explicar a lógica (ou ilógica) de Caeiro, o que nenhum crítico conseguiu até hoje, sem se colocar externamente à sua poesia. A situação de Caeiro é paradoxal: sua busca do “objetivismo absoluto” só é possível, se atingir simultaneamente uma “subjetividade pura”, de um eu “despojado de qualquer determinação empírica, sentimental ou emocional” (*ibid.*). O ponto de apoio da explicação segue a lógica clássica: apreender um objeto absolutamente singular e atemporal, sem no entanto idealizá-lo. Essa é a situação do olhar caeiriano. Bernardo Soares – Gil dá um exemplo – tenta olhar o mundo em sua pureza, mas não o consegue, pois “vê como quem pensa”; é um olhar mediado pela visão banal, pelo senso comum.

Nosso ponto de vista admite a metafísica em Fernando Pessoa, como um elemento poético originário e mesmo fundamental em toda a produção poética pessoana. Por metafísica podemos entender um modo de pensar ou sentir/expressar um estado de coisas que, devido à própria condição da racionalidade e sensibilidade humana, exige uma sistematização ou reordenamento da multiplicidade de elementos apreensíveis no real⁷⁹. Isso é justamente aquilo que Pareyson concebe como a verdade enquanto interpretação. Em outras palavras, a poesia metafísica não é a metafísica, tal como foi concebida pelos

⁷⁷ “O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, p. 59). Para José Gil, “Fernando Pessoa leu Deleuze” (*Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, p. 71, nota). A pretensão de José Gil é explicativa, enquanto que nosso propósito é compreensivo ou hermenêutico.

⁷⁸ GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, p. 18.

⁷⁹ Ver também texto teórico de Pessoa, que considera a metafísica tradicional como uma poética, em EC, X, p. 116: “Artes, há só a música, a poesia, e a metaphysica”.

filósofos gregos e estendida pela Escolástica até a Modernidade se impor. Esclareçamos brevemente este ponto.

A metafísica grega e medieval tinha por pressuposto a existência de uma harmonia universal, de um cosmo fechado e de uma finalidade intrínseca à vida humana. Os papéis das instâncias cósmicas e terrenas estavam pré-definidos. Dentro dessa ordem (cosmo), cabia ao homem reconhecer que, vivendo no centro do mundo, sublunar, o centro do Universo era Deus. Dentro dessa ordem, que excluía o caos (como o titã da mitologia grega, eternamente condenado ao Hades), o homem tinha seu lugar assegurado. A guinada moderna começa justamente no momento em que essa mundividência passa a ser questionada, em suas diversas facetas. Agora, a Terra não é mais o centro do Universo, mas a dignidade humana é o centro do pensamento filosófico e artístico. É o Humanismo. O esfacelamento da tradição prosseguiu incessantemente até o início do século XX, principalmente no período dos grandes “mestres da suspeita” (expressão de Foucault). O esforço re-criador ou remodelador da metafísica ocorre a partir do assentamento da base da Fenomenologia de Husserl e da ontologia do Dasein, de Heidegger. A fenomenologia coloca como ponto de partida a consciência, que é sempre intencional ou dirigida para algo (é sempre consciência de alguma coisa). Isso recupera para a filosofia – e para a literatura, por extensão – a centralidade humana ou a pessoalidade, conforme o estudo que fazemos nesta tese. Todo conhecimento científico é, primariamente, intencional, proveniente do “mundo da vida”.

Uma faceta das ciências naturais é irmanada à literatura e à filosofia: é o antipositivismo característico da ciência, após a apresentação da Teoria da Relatividade de Einstein e o Princípio da Indeterminação, de Heisenberg. Como discutiremos mais abaixo, Fernando Pessoa caracteriza o Sensacionismo como “arte das quatro dimensões” (EC, X, 148), o que significa que ele procura redimensionar sua poética em um significado mais amplo, estético, filosófico. Einstein caracteriza a espacialidade como quadridimensional⁸⁰.

2.3 – Metafísica e crença pessoana?

A metafísica subjacente à “Ode mortal” é, com efeito, ontológica, mas não no sentido deleuziano, em nosso ponto de vista. É ontológica, por ser fundamental no sentido de originário ou concernente ao âmago humano, com forças de ânimo ancoradas na realidade, no sentimento plural e na historicidade. Mas isso pode ser também chamado de

⁸⁰ “Por efeito da acção vulgar do tempo normal, não-einsteiniano, tive que interromper esta carta [...]” *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, p. 133.

metafísico, no sentido aplicado aos “poetas metafísicos” ingleses, por exemplo.

A partir deste tópico, transito livremente entre a concepção de Fernando Pessoa e a do heterônimo Álvaro de Campos, nos pontos em que os escritos teóricos do primeiro servem de esclarecimento para a poesia do segundo. O caráter de pessoalidade poética, alvo principal deste estudo, requer a passagem constante entre o texto teórico e o poético, porém sem pretender substituir indistintamente um pelo outro; muito pelo contrário, a teoria de Pareyson serve justamente para realçar o caráter estético das obras de arte, através da análise e interpretação criteriosa. Mas, justamente por se tratar de hermenêutica, é preciso buscar os fundamentos e a mundividência do autor em questão.

Primeiramente, discutiremos a relação entre a pluralidade de ideias pessoais acerca da metafísica em geral e a presença de imagens e figuras que sugerem o descortinar de um mundo espiritual, tornado visível pela morte.

Um texto esclarecedor e da maturidade pessoana, acerca do fundamento metafísico do poema “Ode mortal”, está na Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, ano da morte de Pessoa. Vejamos o excerto que nos interessa:

Falta responder à sua pergunta quanto ao ocultismo. Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ella respondo. Creio na existencia de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em existencias de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente creou este mundo. Póde ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam creado outros universos, e que esses universos co-existam com o nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Externa do occultismo, ou seja, a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria anglo-saxonica) a expressão “Deus”, dadas as suas implicações theologicas e populares, e prefere dizer “Grande Architecto do Universo”, expressão que deixa em branco o problema de se Elle é Creador, ou simples Governador, do mundo. Dadas essas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. (EC, VII, t. 1, 463)

O início do parágrafo citado permitiria reconstituir a pergunta feita por Casais Monteiro, caso não fosse conhecida a carta anterior, de Casais Monteiro a Pessoa. Às perguntas diretas, tais como “você acredita em Deus?”, “você acredita em ETs?” e coisas do gênero, Fernando Pessoa sempre se recusou a responder. Temos um exemplo citado mais adiante (a resposta a um “inquérito literário”) do modo como Pessoa reagia, de acordo com o tipo de questão. A pergunta à queima-roupa sobre a crença no ocultismo não teria resposta, para Pessoa; mas, como se tratava de Casais Monteiro, amigo seu e poeta vinte anos mais moço que ele, presencista e portanto com a possibilidade de publicação

futura dessa carta na revista a que pertencia, sua amabilidade é incomum, e ali temos uma declaração que extrapola o estilo pessoano.

A gradação que Pessoa estabelece entre diferentes seres, até chegar ao Ente Supremo é de natureza metafísica, no sentido tradicional. Funciona assim o mecanismo do raciocínio. Se posso observar que o ser B é superior ao ser A, que o ser C é superior ao B, que conheço, então, Z (que não conheço) é superior a todos os demais e deve existir. Mas, escrevendo à máquina espontaneamente, Pessoa confessou sua crença ou presunção de que esse Ente Supremo também é o criador do mundo que conhecemos – ou desconhecemos, conforme a “Ode”.

Pessoa menciona, nesse breve texto, várias espécies (que seriam equivalentes) de divindades: Ente Supremo (criador deste mundo); Deus; Grande Arquiteto do Universo (Criador e/ou Governador do mundo). A crença básica, como vimos, é no mundo espiritual, e um grau supremo de espiritualidade seria uma divindade, mas que pode ser Pessoa (isto é, “pessoa”, para evitar a ambiguidade com o nome do nosso Poeta) ou não; criador ou mantenedor do mundo. Ou seria um Ser Supremo e Inimaginável, que nada tem a ver com este mundo que conhecemos? O poema não responde, e não compete à Poesia respondê-lo. Cada uma dessas formas de divindade tem uma especificidade cultural, mas não cabe ao Pessoa ele-mesmo defender nenhuma delas. Caeiro se fixaria na natureza; Reis no politeísmo; Campos na imediatidade; Mora no paganismo em geral. Pessoa não pode simplesmente escolher nenhum desses caminhos e tampouco negar qualquer um deles.

A atribuição de “Deus” a esse Ente Supremo supõe não somente a aceitação do monoteísmo de origem oriental, judaico-cristão-islâmico, mas também o fundamento filosófico grego, principalmente da *Metafísica* de Aristóteles, livro Γ, em que há uma referência a Theos, não como o Deus dos monoteístas, mas como “objeto de amor” ou causa final⁸¹. Esta, aplicada à questão do sentido do Universo, permite que Aristóteles reconheça a necessidade da existência de um Ser transcendente ao mundo, porém ligado a ele com amarras psíquicas ou por uma cadeia de movimentos, que se estende das esferas celestes à física do Planeta, às estações, à sensibilidade dos animais e à racionalidade humana. É possível que Pessoa tenha escrito a “Ode mortal” em diálogo com esse Deus, que é sobretudo Substância, em Aristóteles, e cotejando com o Deus de Espinosa, que é a Substância única, e tudo o mais são atributos ou modificações dele. A resposta poética de

⁸¹ O intertexto poético está em Dante, nos versos finais do “Paradiso”: “A l’alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e ’l velle, / sí come rota ch’igualmente è mossa, / l’amor che move il sole e l’altre stelle”. (ALIGHIERI, Dante. *Commedia*, volume terzo: Paradiso, p. 928)

Pessoa, através de Campos, permite-lhe ir além da concepção habitual de múltiplos universos e de um Arquiteto que o engendrou. Isso ilustraria, uma vez mais, a autoatribuição de Pessoa como um poeta esclarecido pela filosofia, e não vice-versa.

Após a forte crise psíquica de dezembro de 1914, Pessoa escreve a Côrtes-Rodrigues, único amigo ao nível de sua “realidade espiritual”, acerca do significado profundo de sua religiosidade:

Você é, como eu, fundamentalmente um espírito religioso; e, dos que de perto literariamente me cercam, você sabe bem que (por superiores que sejam como artistas) como *almas*, propriamente, não contam, não tendo nenhum deles a consciência (que em mim é quotidiana) da terrível importância, da Vida, essa consciência que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade.⁸²

A expressão “espírito religioso” abrange as diferentes potencialidades da alma humana (expressão genérica), desde o poder criador, a imaginação, a arte e a intuição de um sentido mais originário para todas as coisas – o que Pareyson denomina “verdade”. Esse é o norte de toda inspiração e criação artística pessoana, que, por vezes, procura se estabelecer como uma poética (paulismo e outras) com difusão social cultural; e, neste ponto, Pessoa apresenta a tensão existente entre a arte pela arte, no sentido de atividade autônoma, e a finalidade da arte, que, de alguma maneira, deve coexistir com a arte pura. Para a criação artística genuína basta o “espírito”; para a consecução de um plano mais elevado, fazendo da arte uma escada, sem perder sua autonomia, é necessário travar uma batalha que, amiúde, leva os poetas ao suicídio. Mas o Poeta sabia que ainda distava muito do ideal de unificação de sua personalidade, através do paradoxal desdobramento em heterônimos, para constituir cada vez mais sua pessoalidade enquanto artista e enquanto ser humano.

A crise pessoana era em parte com os outros, em parte consigo-mesmo, como ele mesmo confessa na referida Carta. Ele sabia bem que teria que estabilizar sua compreensão de si mesmo, para apaziguar o conflito. Em relação aos outros, ele também tinha consciência de que deveria encontrar um lugar para o seu ser-social ou ser-com-os-outros, visto que – e isso é um truísmo – mesmo para o eremita a relação com os outros é uma constante, porém na antípoda da sociabilidade. Perder-se entre os outros era algo impensável para o Poeta, e também seria letal para sua espiritualidade. O ponto de equilíbrio encontrado consistiu, então, na consciência da “terrível missão” em relação à

⁸² PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*, p. 141.

cultura e à humanidade como um todo, por ter consciência de ser um homem de gênio, no sentido moderno que Pessoa lhe atribui, isto é, de um espírito privilegiado e com uma missão a cumprir. Sabe-se, no entanto, que a ideia de “civilização” de Pessoa é idealizada, visto que ele concebe, apesar da pressão constante da democracia liberal sobre a provinciana Lisboa, uma ideia de civilização que conservaria plenamente a cultura portuguesa, e os novos homens de espírito seriam como dom-sebastiões sempre prontos a lutar para a luz da cultura portuguesa guiar a humanidade como um todo. Nacionalismo, sem dúvida (uma ideia romântica de *Lusitania über alles*), mas no sentido autêntico/espiritual e ainda não soterrado pelos escombros das duas Grandes Guerras.

Em um texto organizado na obra de António Mora, mas assinado por Pessoa – “O Neo-Paganismo Português” – Fernando Pessoa apresenta sucintamente sua crença básica, que está de acordo com a estrutura metafísica da “Ode mortal”. Resumidamente, podemos identificar três esferas ou planos distintos, que correspondem às diferentes crenças assumidas pelo Poeta, fazendo predominar, em seus escritos diversos, ora um ora outro dos elementos abaixo:

Eu sou um pagão decadente, do tempo do outomno da Belleza, do somnolescer da limpidez antiga, mystico intellectual da raça triste dos neo-platonicos da Alexandria. / Como elles creio, e absolutamente creio, nos Deuses, na sua agencia e na sua existencia real e *materialmente* Superior. Como elles creio nos semi-deuses, os homens que o exforço e a □ ergueram ao solio dos immortaes; porque, como disse Pindaro, “a raça dos deuses e dos homens é uma só.” Como elles creio que acima de tudo, pessoa impassível, causa immovel e convicta, paira o *Destino*, superior ao bem e ao mal, extranho á Belleza e á †, além da Verdade e da Mentira. Mas não creio que entre o Destino e os Deuses haja só o oceano turvo do Chaos e o ceu mudo da Noite eterna. Creio, como os neo-platonicos, no Intermediario Intellectual, *Logos* na linguagem dos philosophos, Christo (depois) na mythologia christian. (EC, VI, 145-146)

A historicidade está presente no texto: o Poeta não se exclui, como o faria um simbolista, da condição histórica; ele vive na condição da decadência, cujo fenecimento cultural é acompanhado do apagamento da beleza (em benefício do pragmático, supomos). Mas, seguindo a metáfora pessoana, o inverno ainda não chegou, e ainda há tempo para a reconstrução, ao menos no sentido espiritual. “É a hora”, como lemos no final de *Mensagem*.

Entre as crenças apresentadas por Pessoa, deve-se destacar a diversidade de pontos de vista sobre o ocultismo; as raízes remotas desse simulacro cultural na Índia (indo-arianos); o paganismo grego; a mística neoplatônica. Sendo um “místico intelectual”, ele não só confirma o substrato místico e até cristão (franciscano) de sua crença, mas

também apresenta sua condição de ilustrado, que acolhe os novos desafios impostos à religião pelos conhecimentos científicos e pelas mudanças históricas. Em maior ou menor medida, como se depreende de seus conhecimentos de Espinosa e dos renascentistas, ele está consciente de que a Modernidade comprime cada vez mais o espaço para a espiritualidade, de modo irrevogável. No entanto, o espaço interior, subjetivo, permanece inalterado: nenhuma ciência é capaz de invadir o sonho, a imaginação, a tendência humana ao “grande salto”, como Kierkegaard o define.

Um místico, sim, mas sobretudo intelectual, e por isso classifica as esferas em:

a) Destino: definição complexa, pois envolve as moiras, que são as três divindades que representam os destinos que cabem a cada um, e sua condição acima do desejo humano, portanto o bem e o mal ou a justiça e injustiça da Humanidade lhes são indiferentes⁸³. É digno de nota que o Poeta qualifique o Destino como “pessoa”, na citação acima. Em Campos: “*Com o destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada*” (PC, Lopes, 235, “Tabacaria”)

b) o logos ou mediador: a complexidade do logos não é passível de esgotamento linguístico. O logos vai além da palavra: é uma inteligência divina que governa o real, conforme Heráclito, e a alma humana seria parte dela. No Cristianismo, o logos é o Cristo⁸⁴. No poema “Sangra-me o coração. Tudo que penso”, o ortônimo, com bem mais abertura ao mundo exterior, dá ensejo a uma reflexão ampla acerca da presença divina no mundo, a partir da compreensão de diversas espécies de males no mundo. A estrofe final é citada abaixo:

*Porque o Verbo é quem Deus era primeiro,
Antes que a morte, que o tornou o mundo,
Corrompesse de mal o mundo inteiro:
E assim no Verbo, que é o Deus terceiro,
A alma volve ao Bem que é o seu fundo.* (Poesia 1931-1935, 266; NPI, 706)

Pessoa reconhece, enfim, a figura de Jesus, Filho de Deus, como um mediador entre um mundo superior, inalcançável ao homem – ver a explicação a Adolfo Casais Monteiro, citada acima – mas em hipótese alguma admite o catolicismo ou o

⁸³ Nem tanto. Em casos inequívocos de flagrante injustiça ou legalismo, Fernando Pessoa manifesta seu juízo e senso moral. Por exemplo, em relação à condenação ao martírio na fogueira do Grão Mestre da Ordem dos Templários, Jacques de Molay, diz Pessoa: “Há um terrível exemplo histórico da imprudência profana de atacar a uma Ordem – neste caso uma Alta Ordem – com procedimentos inferiores.” Depois, Pessoa associa os males da igreja, incluso a Reforma, como uma consequência dialética, na devida proporção, do mal que ela causou ao supliciar os líderes dos templários. (In: Centeno, Yvette. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*.) Discutimos essa questão no capítulo 4, no tópico sobre Reis.

⁸⁴ “*No princípio era o Verbo / e o Verbo estava com Deus / e o Verbo era Deus*”. BÍBLIA de Jerusalém, Evangelho Segundo São João, 1, 1. No original grego, “verbo” é logos.

protestantismo no sentido dogmático. A estrutura fechada das interpretações cristãs não atende, nem minimamente, a ânsia pessoal do Absoluto, vivendo em um mundo “decadente” e incapaz de manter uma explicação e prática (é o que chamamos de cultura) coerentes por uma geração. Por isso, o *logos* precisa ser reconstituído constantemente; disso advém a angústia moderna. Interpretamos este poema também no capítulo 4.

A crença pessoal, tendo constituído um universo tão grande e comportando o inimaginável, é inabalável: a “materialidade” de sua crença é equivalente à materialidade do universo. Qualquer que seja a tese correta – se é que deve haver alguma – quanto ao começo absoluto do mundo no tempo, ou de sua eternidade⁸⁵; de criação por um Demiurgo ou de eternidade da matéria, que se plasma a si mesmo; de expansão infinita do universo ou de retração futura; de um universo (cosmo) ou múltiplos universos; nada disso importa: a crença na materialidade do universo, englobando a intelectualidade e a espiritualidade humana, transcende as hipóteses científico-filosóficas. Assim, os deuses, “materialmente superiores”, podem ser: de uma matéria desconhecida ao homem; podem ser um estágio superior de evolução do homem, em outros planos de dimensões⁸⁶.

No *Livro do desassossego*, encontramos uma outra formulação do alargamento da pura visão empírica do mundo. Depois de discutir questões éticas, sempre guardando a devida distância dos outros, Bernardo Soares acrescenta:

Para além destas coisas do mundo profano, há, é certo, as lições secretas das ordens iniciáticas, os mistérios declarados, quando secretos, ou velados, quando os figuram ritos públicos. Há o que está oculto ou meio oculto nos grandes ritos católicos, seja o Ritual de Maria na Igreja Romana, seja a Cerimônia do Espírito na Franco-Maçonaria. / Mas quem nos diz, afinal, que o iniciado, quando íncoila dos penetrais dos mistérios, não é senão avara presa da nossa face da ilusão? Que é a certeza que tem, se mais firme que ele a tem um louco no que lhe é loucura? (LD, 394-395)

A parte inicial do texto parece indicar que há um equívoco em atribuí-lo a Bernardo Soares; mas a segunda parte não deixa dúvidas quanto ao espírito do semi-heterônimo, em seu ar de desconfiança de tudo e de todos, de olhos semi-serrados ao mundo, porém vendo uma névoa que vai além deste mundo visível. Esse estado de consciência é propício para a compreensão de que nenhum indivíduo pode se arrogar à pretensão de conhecedor do oculto, sem conviver com a dúvida acerca de quaisquer dos

⁸⁵ Sobre isso, ver KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*, vol. II, “Antinomia da razão pura”, p. 53.

⁸⁶ Conforme o Salmo 82 (81): “Vós sois deuses”. BÍBLIA de Jerusalém, Sl 82 (81), 6. Na respectiva nota de rodapé: “Os príncipes e os juizes são comparados aos ‘filhos do Altíssimo’, membros da corte divina (cf. Jó 1,6+). Cristo aplica esta passagem, num contexto diferente, aos judeus instruídos pela palavra de Deus” (p. 951).

rituais e dos mistérios presumivelmente revelados. A face da personalidade pessoana mostra-se em seu ceticismo relativo, que desconfia de todas as tendências materiais e espirituais, mas não deixa de trafegar por nenhuma delas, quando alguma delas esboça um mínimo de verdade condizente com seu espírito antipragmático. Certeza nenhuma pode haver sem incorrer no erro do extravio da razão, e a dúvida serve de alavanca para a procura pessoal da verdade, que jamais é definitiva. Cabe aos loucos a certeza inquebrantável. Talvez por causa disso, e por outro viés, o Apóstolo diz que a sabedoria divina é loucura aos olhos dos homens.

A “profissão de fé” de Pessoa atende às inquietações da razão, que são sobretudo a dúvida inerente ao homem que pensa; questiona quaisquer doutrinas estáticas, repudiando as religiões dogmáticas; coloca-se acima da diversidade cultural, que produz diversidade de religiões; é sobretudo poética, pois essa mundividência é geradora de infinitos poemas e poetas (inclusive heterônimos, caso o Poeta transborde em seu poder imaginativo e na compreensão da pluralidade da alma); é uma expressão cultural, com substrato filosófico e científico, mas que permanece artística, em toda a sua limpidez, justamente por ser escorregadia a qualquer fixidez teórica. Não, não é possível endossar nenhuma afirmação categórica de Pessoa sobre a espiritualidade humana: nem ele o faria em relação ao seu próprio sentimento-pensamento. A incerteza ou oscilação entre “corpo” ou “traje”⁸⁷, no v. 1 da “Ode”, corresponde a dois diferentes sentidos da “alma universal” que sobrevive ao sujeito: pode ser mais material (corpo) ou uma nova forma exterior (traje), que o torne diferente do que ele era, enquanto vivo. A preposição “com” tem um sentido de companhia, refere-se a vestir. Uma nova máscara física e psíquica, talvez, tal como Campos o expressa em outro poema, “depus a máscara....” (PC, Lopes, 335): uma roupagem é simbólica, seja física ou psíquica. O pano de fundo cosmológico também nos remete ao universo concebido por Giordano Bruno, ou ao *Timeu* de Platão; ou ainda ao Espírito universal, em Hegel, como uma força presente na História ou desenvolvimento do Ser.

⁸⁷ “O cadáver dá-me a impressão de um trajo que se deixou. Alguém se foi embora e não precisou de levar aquele fato único que vestira” (LD, 75). A roupa ou traje que usamos é uma metáfora, mas dizer “carne” também é uma metáfora ou metonímia, pois a vida humana, ou a consciência de viver, é muito mais ampla do que a existência carnal. Há outras referências a essa angústia de ter consciência, e continuar nesse estado, após a morte, “como se no caixão me fechassem a respiração eterna de uma alma” (LD, 181). Em outros momentos, Soares subscreve a tese heideggeriana do *Sein-zum-Tode* (ser-à-morte) ou da morte como a outra face da vida, na poética de Rilke: “Somos morte. Isto, que consideramos vida, é o sono da vida real, a morte do que verdadeiramente somos” (LD, 189).

Se retornamos à “Ode mortal”, percebemos que, no tocante a esse aspecto do incondicionado ou da metafísica de um Ente Supremo, temos uma síntese teológica, no sentido moderno do termo. A síntese teológica de Santo Tomás de Aquino (ou *Summa theologiae*) tem como suporte a ordem medieval, tanto política (feudal) como teológica (a Igreja) e científica (o pressuposto do mundo fechado, finito). Quando todos esses fundamentos ruíram, nos séculos seguintes, a ordem medieval deu lugar à Modernidade, que é um mundo cultural que progressivamente vai se afastando de Deus.

Assim, a Modernidade tende a prescindir do transcendente, embora o problema metafísico fundamental continue o mesmo: de onde viemos? Que mundo é este? O universo é finito ou infinito? Foi criado ou não?, entre outras questões que as ciências só têm condições de esclarecer negativamente, isto é, confessar sua inépcia em respondê-las, ou, se as responde, logo surge outra teoria que nega suas respostas, o que evidencia a natureza filosófica dessas questões. Enfim, a síntese teológica pessoana é apenas a mundividência do Poeta que se condensa, com todos os vetores possíveis e a experiência vivencial de Pessoa/Campos, na “Ode” e abre as portas deste mundo para o exterior. Isso cria uma intuição – por isso há um suporte ontológico – que conserva a poeticidade do escrito inédito durante a vida do Poeta.

A semiótica da comunicação com essa esfera superior não é direta, daí o mistério, ao menos para o homem; também vem daí a justificação do espiritismo. Essa dimensão teológica só tem relevância nos seus aspectos da personalidade poética, na medida em que esta ganha velocidade de escape da gravidade do mundo fenomênico pertencente aos humanos.

Outrossim, a originalidade poética – não filosófica nem teológica – da “Ode mortal” ganha relevo com a comparação feita com os textos filosóficos e teológicos acima: na formatividade do poema, o oculto (ou o metafísico) prova sem provas (finalidade sem fim: Kant) teóricas que o limite do humano não é a matéria. Nenhum materialismo, de qualquer ordem que seja, é capaz de refutar a formatividade poética, principalmente se esta, como é o caso de Pessoa, está bem acima da média dos poetas.

Fernando Pessoa é obcecado pelo tema da morte? Isso pode ser demonstrado positivamente por qualquer análise lingüística de sua obra. Mas a motivação do Poeta é o medo da morte? Questiono esse ponto, do mesmo modo que o faço em relação a quaisquer explicações psicanalíticas, e o explico a seguir. Digamos que alguém tenha se orientado para a medicina, por fobia de doenças; o motivo inicial até pode ter sido esse, mas, no

momento em que ele se torna um excelente médico, ele está aberto à cura de moléstias de outras pessoas, e seu primitivo “medo de doenças” é ofuscado pela sua perícia e dedicação à arte médica. Do mesmo modo, Fernando Pessoa, enquanto poeta *simpliciter*, de fato colocou a morte como perspectiva poética privilegiada, sem, no entanto, trair nenhum aspecto psicopatológico. Pelo contrário, a “Ode mortal” acima analisada nos apresenta um eu-lírico consubstanciado ao além, ao passo que o personifica – e isso não é de somenos importância para o viés deste estudo. O pano de fundo do poema é metafísico, e não psicológico, e tal primazia coloca o sujeito lírico sobretudo como PESSOA, mesmo diante do NADA, que é uma possibilidade realíssima.

2.4 – A ideia de infinito

Uma discussão teórica entre os heterônimos, narrada por Campos, nas “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro”, acerca da noção de **infinito**, nos coloca entre duas posições dialéticas puras, a de um poeta que vê a imediatidade das coisas, e nada mais, e a de um outro que não consegue ver a imediatidade sem relacioná-la com o infinito que há em cada uma delas.

Resumo a narrativa de Campos, para tornar a discussão mais breve. Os gregos não possuíam a noção de infinito, algo com que Caeiro partilha. No entanto, ele foi chamado de materialista, ao que Caeiro responde que isso é uma coisa de “padres sem religião”. O paradoxo é desnorteante: ele recusa o rótulo de materialista e ainda identifica estes aos pregadores de uma religião (sem religião). Qualquer defesa ou ataque a uma ideia é, ironicamente, uma Cruzada, para Caeiro!

Ressalto, para os fins desta discussão, uma ideia de Campos, que parece ser sempre aplicável a Caeiro: “O meu mestre Caeiro não é definível com qualquer frase justa” (EC, VI, 115). Nenhuma definição – repito: nenhuma – é aplicável conceitualmente a Caeiro: nem cético, nem materialista, nem pagão, nem místico. Mas, paradoxalmente, ele é tudo isso (ou cada uma dessas coisas) e muito mais. Não é por outra razão que José Augusto Seabra qualifica sua poesia de “grau zero da poesia”⁸⁸. Pessoa, não sem um certo grau de comicidade, retira coerentemente qualquer noção abstrata de Caeiro, isto é, da voz de Caeiro: “Mas isso a que v. chama poesia é que é tudo. Nem é poesia: é ver” (*ibid.*). Caeiro, em certo ponto de sua obra, fala em “versos”, e isso é tudo o que ele pode admitir da linguagem. Não é poesia, pois isso já seria algo abstrato, transcendente ao simples ver.

⁸⁸ SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p. 100. Eduardo Lourenço responde ironicamente que ela seria o grau “ômega”.

Que dizer então de infinito? Cito o final do diálogo:

“Não concebo nada como infinito. Como é que eu hei de conceber qualquer coisa como infinito?” / “Homem”, disse eu, “suponha um espaço. Para além desse espaço ha mais espaço, para além desse mais, e depois mais, e mais, e mais... Não acaba...” / “Porque?” disse o meu mestre Caeiro⁸⁹. / Fiquei num terramoto mental. “Suponha que acaba”, gritei. “O que ha depois?” / “Se acaba, depois não há nada”, respondeu. (*ibid.*, 115-116)

Na sequência do texto, encontramos um comentário formidável de Campos/Pessoa acerca da dramaticidade (ou não) da criação heteronímica: “Nesta altura senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com **outro universo**” (*ibid.*, 116, negrito meu). Esse aspecto é extremamente importante para a interpretação em geral da heteronímia e da poesia Pessoa em geral: constitui um drama ou é um expediente de criação do múltiplo, que segue planos diversos? Bakhtin nos apresenta uma resposta definitiva, que podemos acolher como um paradigma literário, ou questioná-lo, do ponto de vista teórico-literário: “O drama é por natureza estranho à autêntica polifonia; o drama pode ter uma multiplicidade de planos mas não pode ter uma **multiplicidade de mundos**, admite apenas um e não vários sistemas de referência”⁹⁰. Encontramos testemunho suficiente e efetivo para sustentar que, poeticamente e também na prosa pessoana, a heteronímia é um processo polifônico, no sentido que Bakhtin atribui a Dostoiévski. Os planos dramáticos não se entrecruzariam, isto é, a sucessão de vozes e perspectivas ideativas expressadas não convergiria para uma visão literária do mundo que absorvesse as contradições e dinâmica do espírito humano e da multiplicidade gerada pelo mundo moderno, capitalista. No caso pessoano, a multiplicidade de mundos constituiria uma polifonia perfeita, com vozes ideais absolutamente independentes e que, no entanto, entram em confronto, como no exemplo acima, da discussão sobre o infinito. Caeiro, enquanto “mestre”, representaria a personalidade poética do criador desses diferentes universos, que os coloca em relação, como matéria e anti-matéria, sem se destruírem mutuamente.

Caeiro, conforme o diálogo supracitado, se recusa a conceber um “além”, um “depois” daquilo que é visto em sua imediatidade. Nem mesmo na imaginação (“suponha que...”) ele se permite admitir um “depois da curva do horizonte”. Também em relação aos números, que “são só números”, e não podem substituir as coisas. Para ele, não poderia

⁸⁹ Encontramos em Nietzsche um ritmo similar de questionamento da metafísica e da concepção possível do mundo como uma ficção: “Por que o mundo em que vivemos não poderia ser fictício? E se objetasse ainda que toda ficção deve ter um autor não se poderia responder com toda franqueza: “Por quê?” (NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*, § 34).

⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da estética de Dostoiévski*, p. 34, grifos originais, negrito meu.

haver o número 2, nem mesmo se relacionado a duas flores: há esta e mais esta flor, e não duas flores.

Essa atitude de negar as categorias de espaço e de quantidade lembram o exemplo de Hume: não posso afirmar que o sol nascerá amanhã. No entanto, a certeza subjetiva continua existindo. Ele não duvida, como homem, que o sol nascerá amanhã, mas, como filósofo, não pode afirmá-lo. E assim é em relação a outras coisas não visíveis. Descartes falava de homens vistos na rua, que poderiam ser apenas marionetes ou autômatos. O erro e o engano sempre devem ser levados em conta. Mas, caeirianamente falando, a questão da dúvida do que é imediato e presente aos sentidos (a substância) não existe. Saindo do riacho de sua aldeia, Caeiro não pode afirmar que há o Tejo a recolher as águas que descem das montanhas.

Conforme a narrativa de Campos, António Mora, presente no encontro em Lisboa (que reuniu Caeiro, Reis, Campos, Mora e Pessoa), ficou calado o tempo todo, sem intervir no diálogo entre Caeiro e Campos. Era como se ele estivesse em êxtase, bebendo diretamente da fonte da verdade, que teria um nome, nesse contexto: Caeiro. Mas, nos “Fundamentos do paganismo” ele revela sua ideia de infinito, caeiriana e anti-caeirianamente:

O infinito pertence ao pensamento abstracto; o finito aos objectos da matéria. O que será, então, o mundo no seu conjuncto? Qualquer cousa como multifinito? Nem isso. Somos † este problema. *Não ha mundo no seu conjuncto*. Não ha systema do Universo. Há objectos exteriores apenas, a somma dos quaes nunca constitue um todo, porque a idéa de todo (1) ou é a d’um todo vago e indefinido, e nesse caso é transposta do nosso espirito – que assim forçosamente se concebe a si – para o exterior, (2) ou é a d’um todo intuitivo, e isso é o todo de qualquer objecto material, e essa idéa não se pode applicar ao universo sem que o universo fique ipso facto dado por *um objecto*, visivelmente tal, e elle não o é na sua (supposta) totalidade. (EC, VI, 292)

O infinito em si, materialmente, não só não existe como não pode ser concebido⁹¹. Foi essa a posição de Caeiro, acima descrita. Ora, António Mora se ocupa com as abstrações, pois elas são característica do pensamento civilizacional, e não renuncia à finitude da percepção original do homem, antes do engendramento do pensamento abstrato e do nascimento dos deuses (conforme a discussão, mais acima, no cap. 2). Por isso, Caeiro é e deverá continuar sendo o grande mestre do ressurgimento do paganismo,

⁹¹ “O infinito e o eterno são por sua natureza, e pela nossa, incognoscíveis. O desconhecido à percepção nunca se pode tornar conhecido. **A ciência pode explicar, mas não fazer compreender.** Provar que estas ou aquelas são as razões das coisas, as essências das coisas, de forma alguma nos faz ter delas uma ideia positiva e completa.” (*Textos filosóficos*, I, p. 151, negrito meu) Se a data (1906) afixada ao final do longo fragmento indicar o fragmento inteiro, então podemos concluir que a hermenêutica pessoana se desenvolveu muito precocemente.

para Mora. Caeiro foi capaz de ver além dos preconceitos e do vício do pensamento do homem moderno – foi capaz de ver, pura e simplesmente.

Prosseguindo a discussão, é necessário que o pensamento abstrato conceba ideias de totalidade, como o “mundo no seu conjunto”, o que é uma redundância: “mundo” é uma totalidade, e, portanto, algo impossível de ser visto no conjunto de indivíduos possíveis. Fiel ao espírito caeiriano, Mora pergunta acerca do “multifinito” como uma reunião de coisas finitas pela imaginação. Isso seria uma solução engenhosa, nem por isso menos irreal. Duas hipóteses – que são também hipóstases – são concebidas por Mora: ou o mundo é “um todo vago e indefinido”, resultante da aplicação de nossa ideia de unidade subjetiva (negada ou questionada por Pessoa) para a realidade do mundo, visto em seu conjunto; ou “um todo intuído”, que só pode ser aplicado legitimamente para uma árvore, por exemplo, (em que pese suas partes: raiz, tronco, folhas, frutos...), e, por conseguinte, o mundo é visto como um objeto, uma unidade. Mora segue a crítica kantiana das ideias metafísicas, renunciando, assim, a ambas as possibilidades. Esse é o aspecto filosófico-teórico, cuja dimensão kantiana e crítica é a orientação do pensamento especulativo. Campos restabelece o pólo inverso da questão: o reconhecimento de uma via diferente, não teórica, para o conhecimento das coisas metafísicas, sejam morais ou estéticas.

Parece-nos que Campos mescla essas duas ideias de mundo para a sua percepção poética do infinito, tal como ela se apresenta na “Ode mortal”. O “todo vago e indefinido” seriam as duas calotas possíveis, uma para o âmago do indivíduo em sua personalidade, outra para a exterioridade decorrente dessa ideia, que associa a morte e a possível continuidade da vida à crença no oculto e nos deuses. Enfim, a metafísica é legítima, no âmbito da poesia, conforme a poética camposiana. Por isso, ainda que abalado pelas ideias modernas, essencialmente anti-metafísicas, Campos reconstrói justamente aquilo que Kant e os positivistas posteriores negam terminantemente: a metafísica do universo em consonância com o espírito humano.

Nosso ingresso na personalidade pessoana através da “Ode mortal” tem procedimentos paralelos ou mesmo análogos aos de Perrone-Moisés, na sua crítica “negativa”, que observa a formação do “positivo” em Pessoa:

A poesia de Pessoa é a reversão do ninguém em Alguém, do “discurso vazio” em “discurso pleno”, do niilismo em paixão, do “Vácuo-Pessoa” em “Vácuo-Infinito que é pura Existência” e “Criação anímica”. Pessoa é o Negativo, mas sua poesia

é o Negativo *em ação*, em produção crítica de sentidos novos.⁹²

É preciso convir, antes de mais nada, que nossa perspectiva da pessoalidade se coloca mais a fundo da personalidade. Isso não significa – é óbvio, mas é preciso dizê-lo – que, por estar “acima”, é um ponto de vista que permite uma perspectiva mais ampla e mais precisa. A priori, é possível afirmar justamente o contrário, pois a fundamentação mais experimental e mais concreta é justamente a seguida por Perrone-Moisés, a lacaniana. Do mesmo modo, o estudo da poesia pessoana a partir da psicanálise não implica a transformação do objeto literário em algo não-literário. Tomando a pessoa criadora como “alguém”, isto é, mesmo a personalidade sendo uma projeção, o ato criador significa sobretudo o acesso a algo maior (a verdade, a intelecção do real, ou simplesmente a visão do todo, intuitiva) que é expresso linguisticamente em todas as suas virtualidades; como na perspectiva poética (pós-romântica ou pós-decadentista) de Pessoa é impossível um único sujeito apreender a massa de dados sensível-intelectual, é necessária a multiplicação subjetiva; essa multiplicidade é, a nosso ver, poética, e não subjetiva. Assim, podemos dizer, comparando o texto de Perrone-Moisés, que “a poesia de Pessoa é a reversão do Alguém em ninguém”; isto é, o alguém-Pessoa criador no “ninguém” das artificialidades ou do fingimento dos heterônimos.

Perrone-Moisés percorre a senda teórica de Lacan também a respeito do conteúdo do inconsciente, em si “vazio”. Ele pode ser preenchido pelo imaginário (que é o discurso ilusório gerado para tornar o real suportável) ou pelo simbólico (que é o discurso adequado ao real do inconsciente). Aqui, opera-se a distinção entre a linguagem e vivências comuns e as poéticas: “O neurótico é vítima de uma ‘captura imaginária’; o poeta realiza uma ‘captura do imaginário’” (ibid., p. 114). A autora discute sobre a diferença entre a neurose e a poesia, tema muito analisado por Pessoa. Como é sabido, não há um limite ou uma passagem definida entre um domínio e outro; de outra forma, um psicanalista saberia mais de poesia do que os críticos literários. O que é bem definido, isto sim, é que, para as pessoas comuns, o imaginário é sempre neurótico (até mesmo para os poetas), ao passo que o poeta é capaz de converter o imaginário em simbólico, tornando-o poético. Daí vem a frase lapidar acima, que sintetiza a situação humana em geral: o neurótico é passivo, é vítima de seu imaginário; o poeta é ativo e age sobre o imaginário, produzindo o simbólico.

Podemos ir além, preenchendo a lacuna entre o domínio do senso comum e o

⁹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 7.

do poético: sem prescindir das considerações psicanalíticas, que de fato “explicam” o funcionamento do inconsciente e de como ele preenche com imagens e projeções diversas o “vazio” da mente ou o vazio de ser, a abordagem do Idealismo Alemão e de Pareyson nos apresentam a configuração de uma pessoa organizadora de imagens e que pode se limitar à busca da felicidade e realização pessoal (e isso não é poético, mas pragmático) ou buscar uma determinada ordem (cosmo) a partir da desordem (caos) que reina no inconsciente; disso é que advém a noção de verdade, seja como princípio teórico, seja como verdade poética, que nada mais é do que a busca da poesia genuína. E só é possível haver poesia genuína na medida em que há uma personalidade poética e uma determinada linha de força que organize a linguagem e a mundividência do poeta, em sua historicidade e propósito bem-sucedido de realizar uma determinada poética.

Sinteticamente, do ponto de vista da fundamentação estética realizada nos tópicos anteriores, no aspecto da relação de oposição entre imanentismo e metafísica da personalidade, **interpreto** a “Ode mortal” como uma conjunção entre o espaço humano, o Côncavo, que abrange tudo o que pode ser objeto da consciência intencional, e o Convexo, aquilo que ultrapassa o mundo humano, ou é apenas vislumbrado como matéria ou energia negra no universo – como aparece em António Gedeão ou nas modernas teorias filosófico/cosmológicas. E esse processo como um todo é realizado pela poética da personalidade, passando ou tangendo a impessoalidade e a heteronímia.

2.5 – Outras relações intertextuais com a “Ode mortal”

A importância da “Ode mortal” revela-se na remissão a outros tantos poemas do ortônimo e dos heterônimos, com o mesmo pano de fundo, porém abordando de forma menos intensa a temática e a formatividade per-feita no poema atribuído a Campos.

As relações intertextuais com a “Ode mortal” que propomos, na própria obra pessoana, evidenciam a relação intrínseca e coerente entre os temas e motivos da “Ode”, presentes (contrastantes ou não) em outros poemas de Campos ou de outros membros da “comunidade” pessoana. A relação estabelecida é dialético-dialógica, no intuito de fazer vir à luz os elementos obscuros, tangentes à personalidade poética, no texto fundamental que foi analisado acima.

Uma aproximação entre os elementos cósmicos e sentimentais humanos pode ser feita, no cotejo entre a “Ode mortal” e **“Magnificat”**. Este último, escrito em 1933, tem um título muito sugestivo que nos remete ao contexto cristão.

*Quando é que passará esta noite interna, o universo,
 E eu, a minha alma, terei o meu dia?
 Quando é que despertarei de estar acordado?
 Não sei. O sol brilha alto,
 Impossível de fitar.
 As estrelas pestanejam frio,
 Impossíveis de contar.
 O coração pulsa alheio,
 Impossível de escutar.
 Quando é que passará este drama sem teatro,
 Ou este teatro sem drama,
 E recolherei a casa?
 Onde? Como? Quando?
 Gato que me fitas com olhos de vida,
 Quem tens lá no fundo?
 É Esse! É esse!
 Esse mandará como Josué parar o sol e eu accordarei;
 E então será dia.
 Sorri, dormindo, minha alma!
 Sorri, minha alma: será dia! (PC, ed. Lopes, 320)*

Há muitos elementos paralelos entre a “Ode” e “Magnificat”: o “côncavo” da primeira, e a “noite interna” do segundo; o “convexo” da primeira e o “dia” do segundo, ou o brilho do sol, que no contexto do “Magnificat” pode indicar o Mundo das Ideias platônico ou o Absoluto pressentido, que estaria além das estrelas, no poema.

Os mitos de diferentes culturas são colocados em paralelo, no “Magnificat”: o judaico, de Josué, que fez o sol parar; grego: o sol como símbolo do Mundo das Ideias; egípcio: o gato que apresenta um olhar profético; o universo cristão, no próprio título, que remete à saudação a Maria, mãe de Jesus.

O quiasmo, nos v. 10 e 11, remete ao barroco não só pelo tropo utilizado, mas também pela metáfora da vida como uma peça de teatro, *il gran teatro del mondo*.

O “gato” é uma figura esfíngica e também um animal adorado pelos egípcios, é outro traço simbolista de Pessoa, que parece seguir os poemas baudelairianos “Les chats”. Mas, além do mistério, os olhos dos gatos representam o fundo da alma, perceptível no olhar de uma criança – temática marcante no ortônimo.

“Esse”, com inicial maiúscula, parece remeter a um sujeito, a uma divindade indeterminada, que é pessoa, e o despertará para a verdadeira consciência.

No todo do poema, sentimos que o olhar para o cosmo é distante, míope, sem força para escapar das limitações que prendem o sujeito às trevas ou ao sonho da vida terrena. Mas ele (pre)ssente que há algo mais.

No pano de fundo do poema, há pessoalidade da alma ou ideia de reencarnação? Angel Crespo afirma: “‘Magnificat’ – se deduce que Campos cree en la reencarnación y en la fuerza generadora de las ideas, o modelos inmateriales del mundo de

la materia, que pueden ser referidas a la tradición platónica.⁹³” O que há de platônico é a alegoria do sol, mas, se levarmos em consideração a mistura de mitos, e considerarmos também a simbologia da “casa”, como o retorno de uma grande viagem, da grande aventura da existência, principalmente se for múltipla, podemos considerar “Magnificat” como um poema plural, assinado por um heterônimo, mas que revelaria a heteronímia do poema em si – com vozes plurais, ou mundividências entrecruzadas.

Outro poema muito sugestivo da inquietação metafísica, que identifica nesse impulso específico a grande fonte da poesia pessoa, é “Além-Deus”, do ortônimo, que contém muitos dos elementos presentes na “Ode mortal”. O ímpeto poético do jovem Pessoa (de 1913, pois este poema é mencionado em uma Carta de Sá-Carneiro a Pessoa, falando da série “Além-Deus”) aglutina muitos elementos que ainda necessitavam de uma devida maturação, que é notória na “Ode mortal”. O quarto poema de “Além-Deus”, intitulado “A queda”, é o que nos interessa, neste ponto:

Da minha ideia do mundo

Caí...

Vácuo além de profundo,

Sem ter Eu nem Ali...

Vácuo sem si-próprio, caos

De ser pensado como ser...

Escada absoluta sem degraus...

Visão que se não pode ver...

Além-Deus! Além-Deus! Negra calma...

Clarão do Desconhecido...

Tudo tem outro sentido, ó alma,

Mesmo o ter-um-sentido...

(CA, 112-113)

O poema apresenta conceitos filosóficos, provavelmente ligados à inquietação de base hegeliana do jovem Poeta. No início, temos o conceito de vazio (vácuo), que corresponde à inexistência fundamental do sujeito uno. No segundo quarteto, apresenta-se a situação paradoxal de uma “escada sem degraus”, que conduz ao absoluto, cujo indício ou, ao menos, caminho intuitivo é apresentado como direção: “além-Deus”, além de Deus, ignoto que a linguagem poética deixa entrever, sem jamais alcançar sua trilha. Hipoteticamente, o “Além-Deus” é um clarão do Desconhecido”, como uma apresentação dizível do indizível, que, na “Ode mortal” se configura através dos paradoxos e oxímoros finais.

⁹³ CRESPO, Angel. *Con Fernando Pessoa*, p. 74.

Uma das poucas Cartas de Pessoa a Sá-Carneiro que não foram extraviadas, a de 6 de dezembro de 1915, é reveladora de uma crise intelectual desencadeada pelo contato do lisboeta com a teosofia. Para bem entender o texto citado abaixo, é preciso ter em conta sua dimensão dialética, contraditória, sem que um elemento “supere” o outro:

Se v. meditar que a Teosofia é um sistema ultracristão – no sentido de conter os princípios cristãos elevados a um ponto onde se fundem *não sei em que além-Deus* – e pensar no que há de fundamentalmente incompatível com o meu paganismo essencial, v. terá o primeiro elemento grave que se acrescentou à minha crise. Se, depois, reparar em que a Teosofia, porque admite todas as religiões, tem um carácter inteiramente parecido com o do paganismo, que admite no seu Panteão todos os deuses, v. terá o segundo elemento da minha grave crise de alma. A Teosofia apavora-me pelo seu mistério e pela sua grandeza ocultista, repugna-me pelo seu humanitarismo e *apostolismo* (v. compreende?) essenciais, atrai-me por se parecer tanto com um “paganismo transcendental” (é este o nome que eu dou ao modo de pensar a que havia chegado), repugna-me por se parecer tanto com o cristianismo, que não admito. É o horror e a atracção do abismo realizados no além-alma. Um pavor metafísico, meu querido Sá-Carneiro! (EC, X, 394)

A crise é dialética justamente porque, para ser superada, se é que poderá ser superada, deverá ocorrer uma alteração ou acomodação na personalidade do poeta. Não em sua personalidade, que, múltipla, continua mantendo a serenidade, em Reis; a confiança no olhar, em Caeiro, etc. Sua personalidade, que envolve isso tudo e mais a sinceridade de um sujeito que leva em consideração a Verdade, para além das diferentes formulações dos filósofos, precisa encontrar um novo alicerce para sustentar posições contraditórias e levar cada uma delas a sério. Colocamos, neste ponto, a questão de modo simplificado. Mais adiante, discutiremos a aparente “serenidade” de Reis ou a imediatez do olhar caeiriano.

Mas cabe ressaltar que a crise dialética pessoana revela também a ambiguidade do Poeta em relação ao Cristianismo como tal: isto é, em suas verdadeiras fontes e misticismo (cujos ataques filosóficos, principalmente de Feuerbach e de Nietzsche, são incapazes de atingir) e na sua estrutura humana e pragmática, que pode ser, a qualquer tempo, reivindicada por quaisquer tiranos e pessoas inescrupulosas, se eles o julgarem propício para seus interesses. Pessoa tenta seguir fielmente a crítica nietzschiana, mas isso lhe é impossível, porque, no fundo, como poeta, ele segue o primeiro sentido de “cristianismo”, que referimos acima, o místico e individual, portanto afim à própria teosofia. Mas a teosofia, de modo não dogmático, também preconiza a fraternidade entre os homens, e os aceita em suas fraquezas e imperfeições, ao mesmo tempo em que procura o aperfeiçoamento individual e coletivo. Esses traços de solidariedade humana são recusados pelo poeta Fernando Pessoa, que, em sua personalidade, os conserva e os altera a

seu bel-prazer, para perfazer sua temática e intuições dominantes se aproximarem do ideal pagão, da despersonalização e da repulsão aos valores humanitários. O arcabouço teosófico-cristão continua, no entanto, bem firme no rio subterrâneo dos versos do Poeta, como o demonstramos e exemplificamos em diversos pontos deste estudo, com diferentes enfoques (metafísicos, estéticos, poéticos...).

Por outro lado, a hermenêutica de Pessoa ainda não era suficientemente madura para compreender que a própria Teosofia surgiu num determinado momento histórico, em uma cultura cristã, buscando resolver um problema similar ao de Pessoa, ou seja, reconhecer a pluralidade de expressões do Sagrado, bem como de uma práxis coerente com esse sistema religioso e com o conceito de civilização a que se tinha chegado na época.

A Teosofia⁹⁴ foi sobretudo uma realização dialética, pois apresentou elementos aparentemente excludentes, sem a menor possibilidade de tolerância mútua. No entanto, a evolução do Cristianismo ocidental, desde a Idade Média, sempre ocorreu como uma resposta aos desafios sociais. No momento em que o cristianismo é uma religião humanitária, em seu cerne, ele tem em conta também as transformações históricas. Não foi por outro motivo que foram criadas as Universidades, por volta do ano 1100. No afã de conservar a religião cristã, em meio à corrupção temporal (pois o Apocalipse tardava além da conta), a Escolástica resgatou o espírito grego clássico, conciliando-o com o cristianismo, na trilha de filósofos árabes e judeus. A seguir, as inúmeras heresias combatidas foram originadas pela liberdade de pensamento reivindicada pelos núcleos universitários onde havia mais debate teológico: na Boêmia, Escócia... A Reforma de Lutero e outras transformações internas ao Cristianismo também foram uma resposta social e mesmo política. A Teosofia, por sua vez, é dialética, por admitir o cristianismo e o paganismo⁹⁵. Acredito que, quando Pessoa absorveu esses dois elementos extremos, tendo passado a “crise”, concebeu o Sensacionismo, que, tal como a Teosofia, não é um sistema centrado em negar uma tendência ou movimento a ele oposto. A “fusão” dos princípios cristãos e dos elementos ocultistas, que ocorre em um “além-Deus”, é uma síntese, no

⁹⁴ Se uma crise foi desencadeada no ortônimo, por conta dos elementos teosóficos que convinhavam à visão de mundo de Pessoa, nos turbulentos anos de “Orpheu”, em reação a isso, um heterônimo foi criado para refutar a teosofia, Rafael Baldada. Como não dispomos do manuscrito nem de outra referência completa publicada, remetemos ao livro de Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 510-512, para um conhecimento desse heterônimo, ao fragmento transcrito pela autora, intitulado “Princípios de metafísica esotérica”.

⁹⁵ “A única variante do Cristianismo que Pessoa não condena é a gnóstica, variante segundo a qual Cristo não é nem deus nem semideus, mas sim logos abstracto. Os fragmentos teosóficos de Pessoa ligam-se a esta tradição gnóstica de que Pessoa aliás se chegou a confessar adepto em trecho autobiográfico dos seus últimos anos de vida.” (LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 107)

sentido pleno da palavra, tal como ela caracterizará no futuro o Sensacionismo.

Hipoteticamente, podemos considerar que uma parte considerável daquilo que Pessoa descreve em termos misantrópicos, ou melhor, de menosprezo pela ideia de humanidade, é uma afetação teórica, decorrente de sua posição em defesa do paganismo e da civilização grega, como condição para superar a crise da sociedade europeia, do final do séc. XIX ao começo do séc. XX. Por isso, à maneira de Nietzsche, Pessoa concebe uma série de situações e pensamentos contraditórios, que são expressos através das vozes dos heterônimos ou de uma amálgama de ideias dispersas seja na prosa, seja no tecido dos poemas e que, de acordo com a interpretação hermenêutica que propomos, podem remeter a um sujeito, a um autor que, não biograficamente, mas linguisticamente, delineiam uma pessoa, além de um sujeito plural, típico da modernidade, após a derrocada – do ponto de vista da grande arte e filosofia – da primazia da visão de mundo cristã.

O “horror e a atração do abismo”, na Carta acima comentada, são o paradoxo enfrentado pelas figuras paradigmáticas de Pascal e de Kierkegaard. Em Pessoa, esse é um conflito ou um drama cujo palco da realização é a própria alma. Ou melhor, o “além-alma”, expressão que reúne elementos paronomásticos, com as mesmas consoantes, e duplamente metafísico, pois a concepção de “alma”, mais ou menos vaga, já supõe um grande esforço metafísico; o “além-alma” seria, então, a região da pessoa onde os conflitos mais fundamentais, e insubordináveis aos interesses imediatos e aos desejos de quaisquer espécies, são operados. Nessa região ocorreria o nascimento da arte, como uma fonte límpida e incorruptível. Até aí, teríamos uma forma de dialética platônica ascendente, mas há mais do que isso: o retorno à personalidade supõe o mergulho na fonte da verdade (Pareyson) e a inserção no contexto da historicidade. Neste campo de conflito, mais “alma” e menos “além-alma”, ocorre a expressão linguística e, de alguma forma concreta, a síntese ou acomodação do problema fundamental em um estágio superior, ainda que de modo indelével ou até mesmo imperceptível – mas existente de fato, senão não haveria desenvolvimento psíquico humano. Desnecessário dizer que nenhuma das soluções é definitiva, pois a condição da existência como “labirinto”, como Pessoa menciona na mesma Carta a Sá-Carneiro, permite que alguma luz seja divisada ou que um fio de Ariadne conduza o sujeito a algum ponto de refrigério, ou de mutação da personalidade, mas, na sequência, as mesmas trevas do dédalo voltarão a ser o único horizonte subjetivo. E assim o processo continua, indefinidamente.

Em seu *Fausto*, “Quarto tema: o temor da morte”, a morte se apresenta em sua configuração filosófica e existencial.

*Que a morte me desmembre em outro, e eu fique
Ou o nada do nada ou o de tudo
E acabo enfim esta consciência oca
Que de existir me resta.* (FA, 482)

A relação com o aspecto cósmico aparece na terceira divisão: “*Ah, o horror de morrer! / E encontrar o mistério frente a frente / Sem poder evitá-lo, sem poder...*” (*ibid.*). Essa incerteza angustia o Fausto pessoano, para quem seria melhor saber que após a morte não há nada, mas sobretudo saber, ter essa certeza: “*Pudesse eu ter por certo que na morte / Me acabaria, me faria nada, / E eu avançara para a morte, pálido / Mas firme do seu nada*” (*ibid.*, 483). A grande inquietação não vem da possibilidade do nada, mas da possibilidade pura e simplesmente. Disso vem a dúvida, que não consiste apenas em um ceticismo quanto à existência de um plano existencial, mas um desconhecimento de algo fundamental que, para a sua consciência, deveria ser claro: “*Há um Deus ou não há Deus? Há alma ou não? / Eu não duvido, ignoro*” (*ibid.*, 484). E o desespero do pensamento focado nessa questão, sem o auxílio nem da crença nem do ceticismo, é tamanho que ele gera a imagem comparativa e hiperbólica do horror do condenado à morte, que ao menos conserva “*uma sombra desesperada d’esperança*” (*ibid.*), cujo oxímoro confirma a ausência total de esperança, mas com a alma a recusar-se a crer no destino que a vida lhe concedeu. Talvez seja essa a condição das pessoas comuns, na percepção do Fausto: a disposição para crer ao menos em coisas vagas, incertas e que, no fundo, não é crença nenhuma. Quanto a ele, sua esperança é algo que dialoga com um poema de Cesário Verde: “*Mas quisera viver eternamente / Sem saber nunca [...] isso que a morte traz [...]*” (*ibid.*, 485, colchetes no texto original) Em Cesário Verde, no poema “O sentimento de um ocidental”, na parte “Horas mortas”, encontramos versos similares: “*Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!*”⁹⁶. O espírito é o mesmo que anima o poema pessoano: o sonho e a noite como motivadores de uma utopia que acalenta o sujeito por um momento. A utopia aqui é entendida no sentido mais global, conforme Jacinto do Prado Coelho a define, caracterizando-a como o “espaço por excelência” no qual a literatura se manifesta, em sua própria natureza de texto literário: “O que o homem-escritor quis ser e não foi, quis viver e não viveu, pode, compensatoriamente, inscrevê-lo no poema e no romance, que preenchem assim a função

⁹⁶ VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*, p. 110.

de completar o real”⁹⁷.

Em outro fragmento do *Fausto*, encontramos alguns ecos da “Ode mortal”:

*Não haver alma, inda ideia vã!
Havê-la e imortal, sonho pequeno
De término[?], embora coerente
À sua pequenez. Que mais? Havê-la
Havê-la e ser mortal, morrer num Todo
Celeste? Vago, vão, não haverá
Além da morte e da imortalidade
Qualquer cousa maior? Ah, deve haver
Além de vida e morte, ser, não ser
Um Inominável supertranscendente
Eterno Incógnito e incognoscível!
..... (FA, ed. Sobral, 7)*

O poder sintético destes versos, desprovido de elementos circunstanciais e de conjunções, abre-nos um conjunto de possibilidades em relação à alma, que a ligam a um ser transcendente, cuja essência ou forma é indefinida e sequer tem relação com aquilo que as religiões revelam, conforme o sujeito lírico. Sobre a alma, esquematicamente, há duas possibilidades:

Hipótese 1: “Não haver alma”, com o corolário de “ideia vã”

Hipótese 2: “Haver alma”: a) imortal; b) mortal, com o corolário de absorvida no “Todo Celeste” (panteísmo); c) além da morte e imortalidade: um além das religião, das crenças, da simples imaginação; um além-Deus: “Inominável”.

A “Ode mortal” nos remete imediatamente para outros poemas de Campos: “A partida”; “A passagem das horas”, “Datilografia”, entre outros, que tangem o tema que focamos, em maior ou menor medida.

No poema “Dactylographia” (PC, 322), encontramos uma bifurcação entre vida autêntica (verdadeira) e vida inautêntica (falsa): a máscara do engenheiro encarna a racionalidade do planejamento – existencial, é claro – e coloca em lógica binária o “tic-tac” da máquina de escrever, que representa a ação, o planejamento, a monotonia da “regularidade” da vida. Associando à imagem de sua infância, ele divide a vida: a verdadeira, a que “sonhámos na infancia” e a mantemos “num substrato de nevoa”, nos sonhos de adulto. A falsa é aquela do convívio inautêntico, para Campos: é o mundo cotidiano, sem nenhum sentido autêntico. Daí o incisivo verso: “*Aquella em que acabam por nos metter num caixão*”. É a temporalidade do modo inautêntico de viver: ainda que

⁹⁷ COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa, poetas da utopia*, p. 19-20.

busque freneticamente realizar sonhos, igualmente inautênticos (porque advêm de um pensamento coletivo, do fazer para dizer que fez, da aparência de movimento e realização), o “caixão” é o ímã que atrai a subjetividade – ao contrário da vida sonhada, que permite o movimento ascendente próprio da “Ode mortal”.

Interessante é que, mais uma vez antecipando-se aos filósofos existencialistas, Campos/Pessoa encontra na “náusea” não um mal-estar puro, mas a condição de possibilidade de libertação, pois a náusea é da vida ordinária e regular, e, nauseado, o sujeito pode transplantar-se para a infância e para o sonho. É o que o sujeito lírico faz, sob o ritmo contínuo da máquina tiquetaqueando ao seu lado. Para além disso, os brinquedos de adulto – “os meus brinquedos, as palavras, as imagens, as frases” (LD, 117) –, que no poema supracitado “A partida” devem ser abandonados com entusiasmo, diante da perspectiva da morte, não exigem o mesmo destino que os brinquedos de infância. Estes permanecem, pois são a vida verdadeira. De alguma maneira, se algo deve ser preservado desta vida, não são os projetos e realizações da vida de adulto, mas aquilo que foi conservado da infância na memória e no espírito do adulto.

A infância é um mito, quase no mesmo sentido (é análoga, portanto) dos mitos fundadores das culturas, da formação do panteão, etc.: há uma perfeição relativa ou pertinente à época da vida em que os indivíduos são o máximo que devem ser, ou o máximo que é possível ser. A diferenciação entre as pessoas só ocorre em fases posteriores da vida; isto é, a formação da personalidade, a partir da adolescência, vai configurando diferenças essenciais entre as pessoas, de tal forma que, ainda que a criança saiba que ela é diferente das outras crianças, ela não pode escapar ao pensamento, estudos, convívio com as demais crianças. O menino Fernando não fugiu a essa condição, na África do Sul. Mas, tão logo lhe foi possível tirar proveito de seus dotes linguísticos, bem como de sua condição de estrangeiro, após o retorno a Portugal, ele passou a refletir sobre seu isolamento e impossibilidade de haver outra alma similar à sua. A solidão é uma das consequências: “Alma nenhuma mais amorosa ou terna do que a minha jamais existiu, alma nenhuma tão cheia de bondade, de compaixão, de tudo quanto é ternura e amor. Contudo, nenhuma alma tão solitária quanto a minha” (Opr, 34).

Observemos, agora uma oposição frontal, no mesmo Campos, à ideia de autenticidade e verdade, e mesmo parece se chocar com a mundividência da “Ode mortal”: o poema “Demogorgon” (PC, 244), que significa demônio terrível, com a imagem mítica das Górgonas. Neste poema, temos a renúncia a ver a “Verdade Final” e a outros aspectos

metafísicos, como o “Mysterio”. O sujeito lírico escolhe, com afetação, a vida e, depois, a morte, “sem ir saber nada”, nenhuma razão de ser, ou seja, nenhuma causa final das coisas. O engenheiro aparece em sua face racional, ainda que entediado, conhecedor da superfície e das causas materiais, tão-somente. A petrificação do olhar subjetivo, sem movê-lo ascensionalmente, no pensamento e na imaginação, como ocorre na “Ode mortal”, é um efeito do olhar de Górgona, que são as questões metafísicas, principalmente a da verdade (final).

Isso tem a ver com as fases de Campos? Comparemos: o Campos decadente, simbolista, de “Opiário” pouco tem a ver com o campos sensacionista, engendrado pela reação ao conhecimento de Caeiro, e que multiplicou as sensações, que são simples em Caeiro: penso com os pés, mãos, olhos... Em Campos, a simplicidade das sensações, que significam ao mesmo tempo a sua exclusiva imediatidade, transfigura-se em “sentir tudo de todas as maneiras” e complexificação dos sentidos, até mesmo no aspecto de sua direção: do exterior para o interior, e vice-versa. Campos perdeu o controle sobre o sentir, mas acaba por se colocar na contemporaneidade absoluta, no “absolutamente moderno” de Rimbaud ou no “*brave new world*” antevisto por Shakespeare. Há outros tantos poemas de Campos que, diríamos, parecem distanciar-se de qualquer classificação teórica: ou são consequência da perda dos limites da personalidade, graças ao sentir tudo de todas as maneiras, ou são uma expressão poética que permite ao ortônimo exteriorizar toda a sensação que é impossível de controlar, na contensão clássica. A herança romântica, a náusea, a divisão do sujeito impossível de ser completamente soldada pela lição de Caeiro, o tédio gerado pelo modo de vida cada mais distante da vivência em uma comunidade, etc., tudo isso pode estar presente nos poemas em que o Campos sensacionista deixa transbordar toda a emoção do ortônimo e o equilíbrio da ode de Reis.

Disso decorre o balanço⁹⁸ efetuado por Campos, no poema “Mestre, meu mestre querido!” (PC, 246-247), cuja configuração é totalmente negativa (são dezessete negações), em relação à positividade da ação do mestre. Na constelação de múltiplas referências, encontramos Sá-Carneiro, com mais negatividade ainda: “*não sou eu nem outro nem ninguém*” (v. 35), enfatizando a inexistência social, psíquica, intersubjetiva. A referência ao sensacionismo como gerador de angústia (verso 12); ao decadentismo (verso 46) e também ao ritmo melancólico de Antônio Nobre, como se percebe no quarto verso,

⁹⁸ O que aqui denomino “balanço” é entendido como uma terceira fase poética de Álvaro de Campos, por Teresa Rita Lopes: “O Engenheiro Metafísico”, cujos poemas seriam datados, ou com data atribuída, de 1923 a 1930.

na tópica retórica do *ubi sunt*: “*Mestre, que é feito de ti nesta fôrma de vida?*”; ao problema do ortônimo, do peso da existência e do pensamento (“*feliz o homem marçano*”, v. 50, equivalente ao sentimento do ortônimo, no poema da Ceifeira); tudo isso são meios de comparar a vida de Campos/Pessoa ao gabarito Caeiro, que é, como lemos no segundo verso, “*coração do meu corpo intellectual e inteiro!*”. Na verdade, a ciência de ver, puramente caeiriana, é impossível para Campos, pois a “*nitidez que me cega*” (PC, 279), que reencontramos em “Aniversário”, é um deslumbramento, uma luz que ofusca, ao invés de conferir repouso. Do ponto de vista dos limites da existência, o sensacionismo é um estrondoso fracasso, e somente um espírito caeiriano, “*Flor acima do diluvio da intelligencia subjectiva...*”, na bela imagem do v. 10, resgata a naturalidade perdida na enxurrada do modo de ser humano, a inteligência. O sensacionismo é libertador, na “Ode”, ainda que sejam preservadas as noções de negatividade do poema “Mestre, meu mestre querido!”, preso “*neste mundo onde tudo se sente*” (v. 29). O “*alto dos montes*” (v. 38), para onde Caeiro o chamou, é irrespirável ao sensacionista habituado ao “*valle*”. Somente a corrente – no sentido fluvial – metafísica de elevação da alma é capaz de conferir ao Poeta o sentido das coisas tão arduamente buscado. Com a unidade entre vida e morte, o circuito de todas as sensações se fecha, e Caeiro e Campos se reúnem numa unidade superior. Esta é apenas uma entre as contradições e visões dialéticas propiciadas pelo poema dedicado ao Mestre. Os versos finais apresentam outros tantos paradoxos, que não discutiremos neste momento:

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

“A partida”, manuscrito sem data, dividido em vários trechos de fragmentos, ordenados em ordem alfabética (alguns sem atribuição) tem muitos pontos análogos à “Ode”⁹⁹. Seguimos a edição de Teresa Rita Lopes, p.178-191. Seleccionamos somente os fragmentos e aspectos que interessam na relação que fazemos com a “Ode”: o sentimento de conservação da pessoalidade após a morte, pois ele significa que, necessariamente, o Poeta o levou em consideração em sua vida. A consciência da morte, de ser-à-morte, confere consciência subjetiva acerca do significado da vida. Há duas hipóteses para a gênese dos fragmentos deste poema: ou a antevisão da morte, devido à debilidade física do

⁹⁹ E também ao trecho 40 do Livro do desassossego: “A mim, quando vejo um morto, a morte parece-me uma partida. O cadáver dá-me a impressão de um traje que se deixou. Alguém se foi embora e não precisou de levar aquele fato único que vestira” (LD, 75). A imagem do “traje” remete, igualmente, à “Ode mortal”.

Poeta, ou sua consciência decorrente do viver autêntico, que vislumbra sempre o horizonte da morte.

No fragmento [a], encontramos a temática da temporalidade e da verdade; também aparece o mestre Caeiro, como uma nuance ou um impulso vital de Campos/Pessoa, que não pôde ser realizado. Faltou algo, há uma “hamartia”, um erro trágico em sua vida, que agora, sentindo os dedos descarnados da Morte em sua garganta, ele vê com clareza.

Em [b], a despedida deste mundo de vida breve – “*Ave atque vale*” – implica a partida para o “Único”, em oposição a “Mundo”, e a “Morte” será a mensageira ou guia do sujeito poético, tal como Virgílio leva Dante aos círculos do Inferno, Purgatório e Céu. Aliás, esse aspecto de “A partida”, comparado com a “Ode”, deixa entrever o tipo de jornada fantástica que o sujeito poético vive, ampliando metafisicamente seu característico “sentir tudo de todas as maneiras”. Complementar à “Ode”, o espírito de renúncia à esperança, em atitude tipicamente anti-religiosa, mas com disposição de espírito ao mistério, marca estes versos antitéticos da segunda estrofe: “*Eu partirei para a Morte nada esperando encontrar / Mas disposto a vêr cousas prodigiosas do outro lado do Mundo*”. Outro verso paralelo: “A partida”: “*Viagem em diagonal às dimensões dos objectos*”; na “Ode”: “*Vou em diagonal a tudo para cima*”. O abandono final do sujeito, como uma criança à sua mãe, coloca-o na disposição de autêntico ser-à-morte, sem deixar para trás nada que cause pena. Cito abaixo a última estrofe do trecho:

*Estendo os braços para ti como uma creança
Do collo da ama para o apparecimento da mãe...
Por ti deixo contente os meus brinquedos de adulto,
Por ti não tenho parentes, não tenho nada que me prenda
A este prodigioso, constante e doentio universo...
Todo o Definitivo deve estar em Ti ou em parte nenhuma.* (PC, Lopes, 180)

Este último verso é um dos mais sintéticos jamais escritos por um poeta. Toda a metafísica e todas as religiões parecem estar contidas em uma única frase poética! O espírito de renúncia, expresso nessa estrofe, parece ser tanto mais completo por causa da redução de projetos, sonhos e realizações, quantificáveis ou não, a “brinquedos de adulto”. Isso significa que devem ser deixados de lado, e assim como se deve morrer para a infância, a vida de adulto, em todas as suas fases possíveis, também deve ser abandonada como se nada fosse. De qualquer forma, os “brinquedos de adulto” do poeta são os seus versos, ou o seu coração, conforme a terceira estrofe de “Autopsicografia”: “*Esse comboio de corda / Que se chama o coração*”. Esse mesmo brinquedo infantil é lembrado no frag.

[h] de nosso poema em questão, ao lado de outro brinquedo de sua época, os soldadinhos de chumbo.

No frag. [c], as anáforas de “eu”, como sujeito de conhecimento e espírito, fazem recair a ênfase sobre a consciência, que recobre todas as partes do mundo, terra, mar e zonas inóspitas, respectivamente, “portos da alma”; “terras do espírito”; “sertões do raciocínio”. Enquanto “criador de Weltanschauungen”, o sujeito se faz “*prodigo semeador pela minha propria indiferença / De correntes de moderno*”. Duas parábolas do Evangelho, reunidas em só verso, a do Semeador e a do Filho Pródigo, assumem uma nova conotação: o sujeito Pessoa/Campos que criou diversas poéticas e tanto fez para renovar a cultura de sua Portugal e Europa decadentes. Enquanto pródigo, ele dissipou seu espírito em tais manifestações de pensamento e, ao mesmo tempo, buscou semear a pluralidade subjetiva, ou seja, os heterônimos. A seguir, confirma a tese da pessoalidade: “Todas pessoas diferentes, **todas eu-proprio apenas**”. A pergunta retórica que segue este verso deixa em aberto qual dessas consciências restará: “*Eu morrerei assim? Não: o universo é grande / E tem possibilidade de cousas infinitas acontecerem*”. Pessoa fala, aliás, em outro ponto, que imagina encontrar seus heterônimos, com vida própria, em outro lugar do Universo. O essencial disso tudo é que “*a morte revelará cousas absolutamente ineditas*”.

Os frag. [e] e [f] opõem espíritos antagônicos. No primeiro, a morte, “esse peor que tem por força que acontecer” é, à Bandeira, vista como a “indesejada das gentes”; em [f], o espírito da “Ode” reaparece: “*Entremos na morte com alegria! Caramba*”, com ânimo carnavalesco.

Em [j], fragmento totalmente caeiriano, há outro verso paralelo à “Ode”: “*tu sabias / Não com teu pensamento, mas com teu corpo inteiro*”; na “Ode”, temos: “*viste com os teus dedos materiais e admiráveis*”.

Um texto teórico (um relato) de Pessoa nos abre a relação entre a “Ode mortal” e um poema do ortônimo, da época do interseccionismo, na perspectiva da pessoalidade aqui trilhada:

Querendo um dia dar concisamente a idéa [...] de que Deus creara o mundo, não do Nada, mas da Sua propria substancia, escrevi um poema (ainda inedito) chamado A Voz de Deus, e nesse poema traduzu [*sic*] aquella idéa fazendo Deus dizer ao Mundo: “Ó universo, eu *sou-te*”. Dei a idéa de criação e, no mesmo tempo, identidade pela transitivação do verbo ser. (EC, X, 94)

Antes de prosseguir o discurso, citemos o poema referido “A voz de Deus”,

datado de março de 1913, e o analisemos, de acordo com a ideia motriz proposta por Pessoa, em diálogo com o de Campos:

*Brilha uma voz na noute...
De dentro de Fora ouvi-a
Ó Universo, eu sou-te...
Oh, o horror da alegria
Deste pavor, do archote
Se apagar, que me guia!*

*Cinzas de ideia e de nome
Em mim, e a voz: Ó mundo,
Sermente em ti eu sou-me...
Mero eco de mim, me inundo
De ondas de negro lume
Em que pra Deus me afundo. (CA, 112)*

O verso grifado do primeiro sexteto é uma emissão de Deus, em seu terrível Ser, que neste poema sai de seu lugar costumeiro e inatingível e chega até o eu-lírico, em forma sinestésica, luminosa e sonora. O “dentro de Fora” ou dentro-fora em Campos é um paradoxo que indica a condição divina, na medida em que o ser humano é capaz de ouvi-la, ainda que por meio de outros mediadores. Pessoa acredita no *logos* mediador, ou na figura de Jesus Cristo, que é a palavra poética, neste caso.

Outra expressão paradoxal, a “alegria / Deste pavor”, é um misto do terrível que significa abrir-se à condição cosmológica do universo, pois a luz que aqui brilhou pode apagar-se. A antítese entre Pascal (o pavor diante da imensidão do universo) e a exultação kantiana (o céu estrelado sobre mim) acompanha sempre a voz poética pessoana/camposiana.

O paralelismo entre os dois sextetos é dado pela transitividade do verbo ser, em segunda pessoa e primeira pessoa, respectivamente no primeiro e no segundo quarteto.

Os confins do Universo, eis a morada de Deus. Tudo o que dele chega até nós, é similar ao que a teoria científica do Big Bang nos diz: o eco da criação do universo, em forma de radiação, ainda existe no espaço, e é alcançado pelos radiotelescópios. Pelo poeta, o instrumento é a imaginação.

A servidão à gramática pareceu algo anti-poético desde que Pessoa fixou seu estilo, à época do Orpheu. A expressão “sou-me” é comentada por Bernardo Soares, seguindo a mesma tônica do poema do ortônimo:

Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente,

antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. (LD, 114)

“Tabacaria” é um dos poemas mais significativos da produção pessoana. O tom inicial é melancólico: nada fica de nada; “nada sou”, etc. Esse é o parâmetro do desalento e do niilismo, que marca a imersão profunda no ser e na subjetividade, pelo sujeito lírico, que vê tudo esmaecido (em contraste com a “tabacaria”, que representa o próprio real). Em meio a uma série de *non sense* de quaisquer projeções da personalidade humana, a “caligrafia” de seus versos, metonímia da escrita poética como construção do sentido, lança o sujeito poético através do “Pórtico partido para o impossível” (PC, Lopes, 237; também no ortonimo: “*pórtico partido*” – CA, 126), verso com oito oclusivas e duas líquidas, que estabelece o ritmo ex-plosivo da abertura a uma nova dimensão, cósmica e/ou existencial. No fim das contas, “Tabacaria” é um poema paralelo à “Ode mortal”, mas é sua antípoda (condição dialética, enfim), pois seu movimento é para baixo, no sentido do “Inferno” de Dante, com movimento turbilhonante para o mundo inferior, vislumbrando a destruição de todas as coisas: “*Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu. / Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente / Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas*” (*ibid.*, 238-239). Também nesse aspecto o poema é paralelo à “Ode mortal”, mas aqui notamos o sustentáculo filosófico da teoria nietzschiana do “eterno retorno do mesmo” (*ewige Wiederkehr des Gleichen*), uma dimensão que não admite utopias socialistas nem a existência de um deus a resgatar o homem de uma existência sem finalidade. Campos mantém a coerência do poema até o seu zênite, vislumbrando a exclusiva esperança desesperante (que não é desesperadora) de contemplar a realidade em sua pureza caeiriana, em que o máximo de seu realismo se cristaliza no gesto da criança comendo chocolates ou no do adulto que faz o gesto automático de cumprimentar outrem.

Inverso ao tédio e niilismo modernos, Alberto Caeiro é uma presença de luz, na “Ode mortal”. Campos nos remete ao poema em que Caeiro fala não da perspectiva do infinito, mas da simples erva a crescer sobre sua sepultura (AC, 238, dialogando com o poema 44 de *Clepsidra*) ele permanece como “alma universal”, conforme Campos. Não é nenhuma novidade, para o leitor da obra pessoana, que Campos costumava provocar Caeiro, como o célebre diálogo, citado mais acima, em que Caeiro e Campos discutem sobre a noção de “infinito”.

A provocação, na “Ode”, consiste na metáfora “*o traje / Com que vestes agora*” (v. 1-2) – se levarmos em conta a variante a “corpo”, do primeiro verso. “*Traje*” significa, no contexto, a forma da alma ou as diferenças que podem ter ocorrido entre o Caeiro-vivo e o Caeiro-morto. Caeiro é – continua sendo – o mestre; ele é imortal, pois; e a lembrança que dele fica (no texto fixado por Rita Lopes: “*o corpo / Com que vestes...*”) é viva, pois sua lição continua servindo de gabarito para a existencialidade enviesada do eu-lírico Campos, que, enquanto sujeito autêntico, não pode absorver uma lição inteiramente. Isso é *paideia*, educação no sentido pleno. Sua mundividência é a do homem contemporâneo e, enquanto debitário da cultura grega e de todo o passado cristão entulhado sobre sua alma, sente o peso todo sobre si, a ponto de não poder se mover. A agitação que ocorre “lá fora”, isto é, do outro lado de sua janela, metáfora de seu olhar, é similar a de elétrons ou de bondes elétricos ou quaisquer outros artefatos autômatos colocados em operação, nas últimas décadas lisboetas. Ademais, até o “*macadame*” torna-se algo digno do olhar poético, em Cesário Verde.

Nesse admirável mundo novo, há uma contradição inerente à visão de Álvaro de Campos – contradição que serve para demonstrar que a voz dominante é a da personalidade poética pessoana. No poema “Se te queres matar, porque não te queres matar?” (PC, Lopes, 226), o sujeito lírico convoca o leitor a desejar a morte tanto quanto a vida (v.2), e a fazê-lo concretamente: “Não saudes como eu a morte em literatura!” (v.16). A estrutura do poema apresenta um arcabouço de ideias enaltecedoras da morte, que são sem dúvida irônicas, pois se trata sobretudo do motivo pessoano da vida como um lago morto, um paul de projetos inúteis e fétidos.

A resposta (se há resposta) encontra-se nos “Poemas inconjuntos”, quando Caeiro prevê sua morte. “*Quando tornar a vir a Primavera / Talvez já não me encontre no mundo*” (AC, 234), mas ela não dará por sua falta, caso ele realmente morra antes que ela chegue. Em outro poema, que começa de maneira similar, “*Quando vier a Primavera, / Se eu já estiver morto*” (AC, 236), a biografia do heterônimo é consoladora em relação à perspectiva natural do ser humano, de lançar projetos o tempo todo. Sua vida consistiu em “ver” e nada mais, e cada novo dia foi, portanto, uma nova existência, de modo que ele teve existências à exaustão. E assim Caeiro segue literalmente a ontologia do Dasein, em seu modo de ser autêntico, de “ser-para-a-morte”, que condiciona quaisquer projetos à sua finitude.

Algo semelhante encontramos em “*Se eu morrer novo, / Sem poder publicar livro nenhum*” (*ibid.*), que apresenta o conformismo em relação à morte, porém reportado à

interpessoalidade. Esse poema também dialoga com o poema de Campos, referido pouco mais acima, “Se te queres matar...”, que carrega em si toda a angústia de querer ser-mais, de “inchar” o ser, para que os traços da existência permaneçam após a morte do sujeito. Por isso, Caeiro concebe a imagem marcante de “*Quando a erva crescer em cima da minha sepultura*” (AC, 238), que reúne elementos funéreos e bucólicos, na tentativa de naturalizar sua morte. Mas não é preciso fazer grandes análises para entender que o motivo que está por trás da escrita desse poema é uma certa melancolia que o sentimento da morte lhe causa. Percebe-se, pois, a voz da personalidade poética a soprar por trás de Caeiro. O tempo verbal (futuro do subjuntivo) utilizado por Caeiro marca a subjetividade e pessoalidade do drama existencial, dissimulado pela deposição de camadas de esquecimento, materializadas na campa, terra e erva; em suma, no esquecimento daquilo que o ser humano não admite que seja apagado (memória).

Tendo levado em consideração diversas facetas do Poeta múltiplo, fica mais claro perceber que todo o arcabouço da “Ode mortal” é condizente com a crença pessoana. No entanto, a dúvida camposiana subjaz a toda a estrutura do poema e lhe confere a tensão no ritmo.

Se associarmos a figura de Campos ao Sensacionismo, corrente que admite somente as sensações e a consciência delas, na estética da produção, então é preciso ler a “Ode mortal” como um poema sensacionista, em que os elementos mencionados (Deus ...) não têm realidade, a não ser uma expressão da sensação poética. Para esclarecer esse ponto, um excerto de uma Carta de Pessoa a um editor inglês, explica as atitudes dos sensacionistas:

There is no philosophy, no ethics and no aesthetics even in art, whatever there may be in life. In art they are only sensations and our consciousness of them. Whatever love, joy, pain, may be in life, in art they are only sensations; in themselves, they are worthless to art. God is a sensation of ours (because an idea is a sensation) and in art is used only where the expression of certain sensations – such as reverence, mystery, etc. No artist can believe or disbelieve in God, just as no artist can feel or not-feel love or joy or pain. (EC, X, 403)

A presença de Deus ou do Absoluto, na “Ode mortal”, seguindo a orientação sensacionista, consiste apenas em uma sensação que encontrou uma expressão plena através de determinados símbolos e metáforas, estrutura rítmica e outros elementos estilísticos. Não haveria nenhuma crença nem princípio filosófico-estético dominando o arcabouço do poema, que se constituiria meramente de sensações. Ao mesmo tempo,

teríamos a explicação para o movimento de alma que não busca nenhuma definição metafísica, nem para o côncavo, nem para o convexo. Ele apenas expressaria as duas possibilidades ou as duas figurações possíveis do máximo de distensão metafísica que um artista pode conceber, ou melhor, sentir, e colocá-las de modo sistemático no poema. Por isso, o princípio sensacionista acima é definido por Pessoa como o da “sugestão” ou a potência da arte para sugerir determinados estados de espírito que ocorrem, de fato, na vida humana.

Um poema do ortônimo, só recentemente publicado (“O que de mim aparece”¹⁰⁰) é construído de maneira similar à “Ode mortal”, e também opõe duas dimensões e perspectivas cósmicas, mas que podem ser lidas como existentes no sujeito poético: o fora/dentro aparece na configuração da vida como “noite” e o além como “Aurora”; com a conjunção “quando” introduzindo, anaforicamente, orações subordinadas adverbiais, é feita a contraposição entre o atual e o futuro, de modo que o verdadeiramente poético está no mais além, com “estrelas”, “Aurora”, “oceano exterior”, imagens luminosas e numinosas: então, “serei quem sou” e “serei a imagem verdadeira / Do eu irreal que aqui estou”. O poema é constituído de muitas lacunas, que comprometem sua unidade e sentido; mas, mesmo sendo incompleto, é evidente a noção heteronímica e a presença de máscaras que escondem o Poeta que, ironicamente, está se revelando. Ele sabe e diz que sabe que o leitor ou os seus conhecidos não o compreendem verdadeiramente. Isso serve de alerta para quaisquer intérpretes.

¹⁰⁰ PESSOA, Fernando. *Poesia 1918-1930*, p. 64.

3 - HETERONÍMIA E PESSOALIDADE

Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas. (LD, 121)

Este capítulo trata do tema/traço mais significativo da poética pessoana, e consequentemente o tema mais debatido do poeta português. Corremos o risco – especulação é, afinal de contas, um constante assumir de riscos – de repetir com novas fórmulas um assunto esgotado pela crítica de meio século de um poeta cuja obra póstuma “cresceu” incessantemente ao longo desse tempo. Com a ferramenta da hermenêutica e as metodologias literárias, convergindo para o aspecto da pessoalidade poética, buscamos acrescentar uma perspectiva teórica que sirva para iluminar a interpretação da poesia de Pessoa.

A construção de heterônimos, de vozes plurais da realidade, ainda que provenientes de um único autor, torna-se bem mais problemática, quando é interpretada em consonância com a tese da pessoalidade. Se há pessoalidade em quaisquer formações literárias, por que a expressão poética pessoana se concretizou em modos de ser ou em figuras exteriorizadas e distintas de seu autor?

Uma hipótese que lanço é a da historicidade dos heterônimos numa época divisora de águas, em que nenhuma forma moral, política ou estética podia se impor pela simples razão ou pelo bom senso. Havia luta acirrada, e a cisão do eu (ou multiplicação) ocorreu fatalmente como uma antecipação de condutas ético-estéticas futuras.

Por exemplo, o epicurismo (o heterônimo Ricardo Reis, na poesia pessoana) foi uma das vertentes da Poesia dos anos posteriores à morte de Pessoa. Isso já estava latente no heterônimo clássico e pagão, mas a história da literatura se encarregou de fazer os devidos desdobramentos poéticos. Outro caminho foi o reencontro com a natureza (poesia da natureza) ou a busca da objetividade e concretude, por exemplo, de Sophia de Mello ou João Cabral de Melo Neto. A espiritualidade do ortônimo foi acrescida pela reinvenção de religiões orientais e americanas, como em Octavio Paz. O tédio e o desassossego de Bernardo Soares convergiram no existencialismo, cristão ou ateu; a subjetividade exacerbada de Álvaro de Campos já era bem presente na literatura contemporânea a Pessoa, em Proust, Virginia Woolf, entre outros, e continuou seu caminho literário nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial. A junção de história literária e estudos culturais, com efeito, auxilia a compreensão da literatura, em larga

medida.

Esse caminho dos estudos pessoanos é seguido principalmente por críticos que o associam a autores anglo-americanos, por exemplo Ricardo Daunt e Irene Ramalho Santos.

Podemos interpretar a heteronímia, outrossim, sem fazer literatura comparada. Os heterônimos são, por esse viés, entendidos enquanto criação extraordinária de uma personalidade poética que busca ultrapassar todos os limites imagináveis de uma unidade subjetiva (o eu). Dificilmente um poeta avulso, com o nome e a poesia de Alberto Caeiro, teria encontrado uma recepção favorável e por tanto tempo, na literatura em geral. Se isso tivesse ocorrido – mesmo sendo corrente a caracterização de Pessoa como “quatro grandes poetas” –, ele seria apenas um entre inúmeros poetas da natureza, ou provincianos, ou poetas com restrita cultura formal. Os heterônimos abrem ou desdobram o eu a uma infinidade de possibilidades poéticas, que, no caso pessoano, são quatro nomes principais, incluindo o semi-heterônimo Bernardo Soares.

Essas considerações são genéricas, de ordem filosófica ou cultural. É preciso focar sobre o caráter específico e literário do processo heteronímico, conforme a metodologia que propomos nesta pesquisa. Em vista disso, este princípio hermenêutico delineado por Lourenço aplica-se a quaisquer abordagens parciais dos heterônimos pessoanos: “Il n’y a pas et il ne peut y avoir de *lecture séparée de chacun des hétéronymes*. Fernando Pessoa exige et impose une lecture totale à chaque moment de son parcours qui, em vérité, n’est pas un, mais justement la réitération indéfinie, passablement monotone, du fait qu’il n’y a pas de *parcours*...”¹⁰¹ Evidentemente, a leitura parcial, desde que bem conduzida metodicamente, traz implícita uma leitura do conjunto; mas, do ponto de vista hermenêutico, é necessária a remissão constante ao autor ou à figura sem rosto, à pessoa que criou os heterônimos.

No que diz respeito à nossa proposta, a descrição geral do processo heteronímico, centrado na ideia de “infinito”, é uma pista que não podemos deixar de percorrer, principalmente por termos lido, no capítulo anterior, a personalidade pessoana à luz da “Ode mortal”:

A heteronímia é, entre outras coisas, essencialmente a sua [de Pessoa] resposta criadora-destrutiva ao desafio que a ideia-imagem do Infinito como horizonte da poética romântica submettera [a] uma prática poética até então confinada a uma

¹⁰¹ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, p. 41.

representação do real sem emprego apropriado para ela.¹⁰²

Note-se a percepção dialética do crítico português: o processo criador é uma destruição, e esta é, seja pela fragmentação subjetiva ou contra o passado literário, um processo de construção, mantendo os tijolos da obra destruída, remodelados sob um novo projeto arquitetônico. Quanto à nossa arquitetura do estudo da heteronímia, distinguimos alguns elementos necessários: a definição de heteronímia; uma discussão sobre seus fundamentos e uma constituição teórico-literária que a remeta à personalidade poética.

3.1 – Definição de heteronímia

A definição de heterônimo é problemática por si mesma, e torna-se tanto mais complexa, se buscamos um princípio gerador, não explicativo, mas compreensivo, para a personalidade poética. Por isso, a autodescrição pessoana, como um histero-neurastênico ou tendência a criar personalidades, é algo apenas complementar à discussão teórica que fundamentamos. “Sou essencialmente dramaturgo”, seguido do lema “não evoluo, VIAJO”, na Carta a Gaspar Simões, de 20 de janeiro de 1935, são noções que discutimos, cotejando com outros críticos e com a fundamentação estético-poética. De algum modo, os elementos biográficos nos auxiliam na compreensão de Pessoa, consoante à afirmação de Robert Bréchon: “Conocer la vida de Pessoa hombre no nos aleja de su obra, sino todo lo contrario. En su caso mucho más que en el de otros, la vida explica la obra tanto como la obra explica la vida. Se contienen mutuamente”¹⁰³.

Na Introdução das PIAI, Jacinto Prado Coelho caracteriza o sensacionismo, para além de uma expressão artística particular, como uma “regra de comportamento”, de tal modo que o motivo expresso através da fórmula “sentir tudo de todas as maneiras” implicaria “passar por tudo sem se ligar a nada, ser tudo ao mesmo tempo e com a mesma legitimidade: ser patriota ardente e indiferente perante a pátria e a religião, ser pagão e cristão gnóstico, defender a monarquia ideal e o princípio aristocrático e confessar-se liberal até à medula” (in: PIAI, XV). Este excerto finda com um ponto de interrogação que omitimos, não para distorcer o sentido, mas para cotejá-lo com a perspectiva da personalidade poética: aquilo que Coelho coloca de forma interrogativa, a hermenêutica afirma, ou seja, a pluralidade de perspectivas deve ser remetida a uma mesma pessoa, ainda que ela se autodescreva como plural, múltipla e despersonalizada.

¹⁰² LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*, p. 216.

¹⁰³ BRÉCHON, Robert. *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*, p. 19.

Desde *Fernando Pessoa revisitado* (Lourenço), o estudo do poeta não busca uma explicação sólida e definitiva para o processo heteronímico. Ou, conforme sintetiza Finazzi-Agrò, “os que se ocuparam da obra pessoana mostraram, em geral, interesse mais pela coerência e originalidade do *mecanismo* heteronímico do que pelo *significado* que ele pressupõe em relação com o processo significante no seu conjunto”¹⁰⁴. Investigamos este último aspecto, levando em conta os diferentes heterônimos e semi-heterônimos como “significantes”, e o “significado” é a hipótese de nosso trabalho, a personalidade poética.

Também em Bakhtin o processo de outramento implica a descoberta de si mesmo, enquanto pessoa: a consciência de si só existe em função do outro. Olhar o interior de si mesmo é olhar com os olhos de outrem ou através dos olhos de outrem: “Être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi. L’homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière; en regardant à l’intérieur de soi, il regarde *dans les yeux d’autrui ou à travers les yeux d’autrui*”.¹⁰⁵ O processo heteronímico, para além da alteridade verdadeira, é uma construção da subjetividade, da personalidade, definindo os contornos próprios. Sem a saída de si é impossível o retorno a si, diríamos, hegelianamente.

Consideremos, de acordo com o marco teórico acima, alguns pontos de vista interpretativos da heteronímia.

Dionísio **Vila Maior** (cujos estudos dialógicos são afins aos nossos), ao comentar sobre os graus de “desdobramento da personalidade”, aponta as diretrizes que “informam o estatuto do heterónimo”:

Em primeiro lugar, a de que o heterónimo (*o outro*) se distingue do ortónimo (*o eu*) pelo nome diferente que tem; em segundo lugar, a de que o heterónimo tem uma identidade autónoma, com características psicológicas e ideológico-culturais próprias; em terceiro lugar, a de que o heterónimo possui um discurso próprio num estilo específico; finalmente, a de que o heterónimo, que se pode revelar dissonante em relação ao ortónimo, está habilitado para estabelecer um diálogo não só com os outros heterónimos, mas também com o ortónimo.¹⁰⁶

Conforme essa perspectiva, o ortónimo não é heterónimo pelo simples fato de definir-se como oposto a heterónimo (tautologia), apesar da própria noção de heteronímia só existir em função da ortonímia, como termos correlatos (pai e filho, por exemplo). Não há suficiência nesta análise, pois a heteronímia poderia ser uma hipóstase de novos/plurais

¹⁰⁴ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álbi infinito*, p. 22.

¹⁰⁵ In: TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: le principe dialogique*, p. 148. O texto citado é de Bakhtin, editado por Todorov.

¹⁰⁶ VILA MAIOR, Dionísio. *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*, p. 85.

sujeitos, com caráter meramente ficcional, sem no entanto constituírem um fato literário, tal como o pretendia Pessoa, em sua autodefinição como poeta dramático. E o “drama em gente” constituiria, assim, uma mera expressão frustrada do gênero literário homônimo: um drama sem a sua essência, a ação¹⁰⁷. E nesse sentido as características psicológicas e ideológico-culturais não representariam um fator fundamental para a existência de heterônimos, pois as personagens de um drama, sem a presença de um narrador (*apangelia*), também as possuem, mas as peças dramáticas apresentam uma unidade ou um eixo girador, além das unidades de espaço, tempo e ação. No fim das contas, o critério decisivo é o último a ser referido, na citação acima: a capacidade dialógica plena de colocar-se em posição de igualdade com as outras figuras heteronímicas e mesmo com o criador delas.

No tocante ao aspecto da pessoalidade, Vila Maior observa que a “pluralidade das manifestações discursivas dos heterônimos” supõe “também a inequívoca configuração de um ‘autor’/criador que, apesar de tudo, distribui o ‘estilo’, os ‘sentimentos’, pelos seus *eus*” (*ibid.*, p. 129-30). É digno de nota que Vila Maior coloque “autor” entre aspas, para indicar a terminologia de Bakhtin a respeito de um elemento estranho – ao menos para os estruturalistas – à narrativa em geral. Esse “criador e executor” coloca-se, então, “numa posição exotópica, à margem da discursividade heteronímica” (*ibid.*, p. 130). Com efeito, assim é: a pessoalidade poética pessoana não se coloca jamais no discurso dos heterônimos; jamais encontramos uma voz que possamos identificar a um autor ou a Fernando Pessoa – nem mesmo Álvaro de Campos, ainda que muitos elementos biográficos do “engenheiro” sejam análogos aos de Fernando. Somente o ato de leitura ou a interpretação criteriosa nos revela essa voz.

Aqui, cabe a questão: esse juízo é externo à literatura, ao discurso literário? Sim, diriam os formalistas; não, conforme a hermenêutica, pois a leitura e interpretação também fazem parte do PROCESSO IMANENTE da crítica/teoria literária, de tal forma que podemos assegurar que o prender-se à letra dos heterônimos, ao invés de revelar a pluralidade subjetiva, vela irremediavelmente o significado da poesia pessoana. Um exemplo gritante, que contrasta com a análise que foi feita no cap. sobre a “Ode mortal”:

¹⁰⁷ Uma outra perspectiva, centralizada no caráter dramático da heteronímia, é a de Teresa Rita Lopes. Os pressupostos presentes no drama pessoano seriam os mesmos do teatro simbolista: o teatro estático, a valorização do silêncio, o apagamento do ator, o monólogo, o distanciamento seguro do mundo real. Mesmo sem tomarmos essa perspectiva como fundamental para a compreensão da poesia pessoana, não podemos deixar de discutir a noção de “poeta dramático”, como o faremos mais abaixo. Nossa interpretação toma como pressuposto axiomático a dialogicidade entre os heterônimos, o que constitui também “um outro drama”, conforme a Carta sobre a origem dos heterônimos.

“*O Espírito Santo é uma pomba estúpida...*” – é a voz jocosa de Caeiro no oitavo poema do “Guardador de rebanhos”, mas o significado do poema específico e da poesia Caeiro vão muito além do que está expresso, em estilo e ideia, semântica do poema e personalidade poética.

Uma outra direção interpretativa é tomada por **José Gil**, que circunscreve a heteronímia da seguinte maneira:

No devir-outro da heteronímia, não há nunca um sujeito e um objecto em relação estática, mas o sujeito duplica-se de novo e sempre sobre a sua sensação, tomando-a como objecto, antes de a (e de se) transformar: tendo decidido analisar as operações necessárias à transmutação das sensações em palavras poéticas, tomá-las [*sic*] por objecto, e querendo descrevê-las literalmente, ele (a singularidade Pessoa) foi levado a tomar como objecto esse sujeito que tomava como objecto as suas próprias sensações, transformando a sua actividade de experimentador e analista em matéria sensível a tratar artisticamente (porque, diz ele, tudo é acompanhado por sensações, até as ideias abstractas) – assim nasce Bernardo Soares, muito naturalmente, da lógica particular da produção poética pessoana.¹⁰⁸

A perspectiva de Gil é afim à fenomenologia e à hermenêutica: a relação entre o sujeito (Pessoa ou um Eu poético) e o objeto (os diferentes heterônimos) não é jamais estabelecida prévia ou independentemente. A sensação subjetiva é, ao mesmo tempo, e de forma dinâmica, um objeto, de tal forma que os heterônimos são cristalizações dessas sensações, que, por seu turno, são remetidas ao sujeito, e assim indefinidamente, num processo turbilhonante. Esse é o mecanismo ou o movimento mecânico do processo heteronímico do ponto de vista da relação sujeito–objeto, fundamentado, sem dúvida, na própria teoria pessoana do sensacionismo. A descrição de Gil é quase matemática: sujeito I ou S_1 [engendra] S_2 ; S_2 + sensação (objeto) $\rightarrow S_3$. O diferencial e mérito dessa interpretação é o caráter lógico e matemático subjacente à explicação de Gil que é, de fato, consistente e justificada pela filosofia de Deleuze. Não se trata de “geometrizar” a literatura, mas de estabelecer uma ponte teórica entre o ato criador e imaginativo e a compreensão de uma dimensão fundamental do ser humano, a pluralidade (tanto subjetiva quanto social).

3.2 – Fundamentação da heteronímia

Investigamos, no capítulo sobre a “Ode mortal”, a manifestação concreta da personalidade poética e seus efeitos no conjunto dos heterônimos. Mas a ênfase na personalidade é algo aparentemente contraditório com a pluralidade subjetiva ou com a

¹⁰⁸ GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, p. 13.

heteronímia pessoana. Por isso, faz-se necessário uma fundamentação da heteronímia que seja condizente com o fundo estético e poético desta tese.

Muitos críticos simplesmente identificam os poemas Pessoa à sua criação heteronímica; outros tendem a destacar uma das vozes, ou então a guardar uma distância crítica entre aquilo que Pessoa disse de si mesmo (e de seus heterônimos) e a fundamentação poética possível para os poemas enquanto tais.

Casais Monteiro esclareceu a relação entre os heterônimos e suas respectivas biografias, cuja problemática não é a realidade da obra, mas a dos “autores”:

Não há, de facto, nada que nos leve a estabelecer uma ligação real entre as obras de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos e as “pessoas” imaginárias que para Pessoa existiam. É ao próprio Pessoa que iremos ligar as obras de cada um deles. Quer dizer: a realidade das suas obras não *cria* a dos seus autores. [...] Mas esses poetas não existem? Ou que existência é a deles? Bem, não existem, e o problema está precisamente, agora, em sabermos se Fernando Pessoa teria escrito as obras por eles assinadas no caso de eles não existirem.¹⁰⁹

Para a nossa interpretação, é de suma importância a relação direta que Casais Monteiro estabelece entre cada um dos heterônimos e a pessoa de Pessoa. As obras Caeiro/Reis/Campos têm uma existência inquestionável e remetem todas a Fernando Pessoa *ipse*, como conclusão imediata. Um problema secundário é estabelecer o status da existência dos heterônimos, que, previamente, podem ser entendidos como personagens ficcionais. Para a teoria da formatividade, o movimento criativo é um processo simultâneo, não necessariamente temporal, mas no sentido de que cada passo dado para formar cada um dos heterônimos implicava já uma biografia, por não se tratar de meros pseudônimos, e, no ato engendrador de poemas, deveria haver consonância com as biografias.

Por exemplo, os poemas de Caeiro, de índole pagã, são inventados necessariamente sem a presença de nenhum deus grego ou qualquer outro, por conta de seu aspecto biográfico, que não concebe nenhum deus específico, pois isso seria uma abstração, contrastando com o seu escopo poético. Nesse aspecto, intervém a personalidade poética do criador dos heterônimos, o qual participa integralmente do processo expressivo de Caeiro, nas suas negações metafísicas, que são uma afirmação do mistério e das abstrações, próprias de Fernando Pessoa *ipse*.

Ora, um problema adicional emerge do que foi discutido acima: será que, quanto mais as figuras heteronímicas são compreendidas como autônomas, não se torna tanto menos consistente a tese da personalidade poética pessoana? Em outras palavras, não

¹⁰⁹ MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 74.

parece que a afirmação da existência inquestionável de heterônimos (autônomos, distintos do ortônimo) faz embotar a figuração da personalidade poética? Discutamos a questão, com o auxílio da crítica pessoana.

Eduardo **Lourenço** estabelece que Fernando Pessoa não cria heterônimos previamente: os poemas criados é que são heteronímicos. Com base nessa reflexão, ele faz um balanço de toda a crítica precedente:

O objecto primeiro da exegese de Pessoa não foi a sua *poesia* múltipla, mas a *relação dessa múltipla poesia com os seus míticos (e reais) autores*, o que mergulhou toda a crítica numa miragem criadora de miragens, fonte de uma perplexidade insolúvel e sem cessar renascente. O que foi tomado *realmente a sério* [...] não foi a silenciosa autonomia dos poemas *no seu conjunto* com o jogo que entre si constituem, mas *Alberto Caeiro e Reis e Campos*, considerados como *autores reais* dos poemas que Pessoa a justo título lhes atribui (e só ele o podia fazer... mais a mais tendo explicado até à saciedade qual era o género de cordão umbilical que os ligava ao “sujeito criador” de todos).¹¹⁰

Lourenço enfatiza a categoria de relação como a dominante no conjunto da crítica pessoana: toda a heteronímia se reportaria a si própria, isto é, o mestre Caeiro e os outros foram entendidos como personagens ou mesmo pessoas/autores “autônomos”. O que deve ser entendido como autônomo, esclarece Lourenço, são os poemas que, para além do jogo de suas personagens, são imputáveis ao próprio Pessoa. E este é o aspecto que nos diz respeito diretamente: é o sujeito – para nós, “pessoa” – criador dos versos heteronímicos que é o ponto de convergência dos estudos pessoanos, de modo que, até mesmo nos trabalhos parciais, todos legítimos, sobre cada um dos heterônimos em particular, deve transparecer a remissão linear ao criador. De outro modo, conforme Lourenço, na sequência do texto acima, essa visão míope converte “os autores fictícios em *criadores de poemas* quando só os poemas são os *criadores dos autores fictícios*” (*ibid.*) – quiasmo que inverte totalmente o papel que cabe a esses seres de papel, no entanto realíssimos enquanto modos ou modificações da personalidade pessoana¹¹¹.

¹¹⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*, p. 27. Também em Carlos Felipe Moisés: “Leitores e críticos tendem a encarar esses perfis individualizados como entidades autônomas. [...] Essa aproximação fragmentadora, que tende a isolar cada heterônimo num compartimento estanque abre mão da hipótese sedutora que é considerar a ficção heteronímica como um todo, regido por algum princípio de coesão interna, e não pela arbitrária justaposição de máscaras independentes” (MOISÉS, Carlos Felipe. *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*, p. 182). Seguimos certamente o fio condutor da hipótese de uma “coesão interna”.

¹¹¹ Podemos, outrossim, admitir a concepção de Casais Monteiro: Pessoa “inventou” biografias para Caeiro e os demais, e pode até mesmo tê-lo feito, conforme os registros e documentos do autor, separadamente da criação dos respectivos poemas; no entanto, a essência da heteronímia, pela formatividade, consiste no delineamento de Caeiro (também enquanto personagem) a partir da criação de seus poemas. A célebre noite de 14 de março, em que Pessoa criou “trinta e tantos” poemas do “Guardador de rebanhos” nos instrui acerca da febre criativa atinente à personalidade poética, como uma bola de fogo que só permitiria o discernimento ou particularidade de poemas, quando eles fossem deitados no papel, ainda que fossem mero esboço. E assim

Lourenço estabelece outra base teórica afim ao nosso estudo: “Os *heterônimos* são a *Totalidade fragmentada* e nenhuma exegese por mais hábil ou subtil a pode reconstituir a partir deles”¹¹². A totalidade, bem entendido, não pode ser reconstituída a partir da leitura individual dos heterônimos, salvo, evidentemente, em leituras permeadas da compreensão ampla do processo heteronímico e do modo ou estilo da poesia pessoana. De qualquer sorte, tudo o que podemos atingir são aproximações dessa totalidade abstratamente concebida. Sendo “totalidade fragmentada”, os heterônimos são entendidos antes como “divisão” do que “multiplicação” do sujeito. O sujeito plural, complexo e à procura de si mesmo é uma figura inquestionável na poesia moderna, mas pode nos induzir ao equívoco de compreender a heteronímia como mera dispersão subjetiva, sem um eixo girador ou um elemento sintético que nos possibilite, em hipótese extrema, uma compreensão específica ou uma interpretação coerente, alvo da hermenêutica.

O estudo de Dionísio **Vila Maior** *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogia* tem, substancialmente, muitos pontos em comum com a tese que desenvolvemos: a interdisciplinaridade; a fundamentação da heteronímia com base em estudos de estética; a transposição de teorias da narrativa e teorias estéticas para a poesia. Conforme o Autor, a heteronímia lhe interessa

Sobretudo na condição de espaço discursivo apoiado num substrato dialógico, ao qual poderemos atribuir uma representatividade significativa que se testará pela valorização de determinadas linhas de força, como o “diálogo”, a “entreacção”, o “diálogo interior”, a “relação *eu /tu*”, a “mutualidade pluridiscursiva” e o “sensacionismo” (*ismo* este equacionado em função de determinados conceitos-chave bakhtinianos, como, por exemplo, os termos “compreensão”, “responsividade” e “réplica”).¹¹³

Seguindo a orientação teórica do dialogismo de Bakhtin, a ênfase de Vila Maior recai na autonomia de cada um dos heterônimos, pois, para haver verdadeiro diálogo, é preciso que os sujeitos sejam autônomos. O foco de nossa pesquisa recai sobre a convergência dos raios da tessitura poética dos heterônimos sobre a figura de uma pessoa (uma projeção similar ao autor ou uma ideação linguística), um “ponto” que concentra todas as luzes emanadas dele mesmo e que a ele retornam, difratadas.

ele se pôs a redigir “Sou um guardador de rebanhos...”, e, uns instantes após, ou mesmo trabalhando simultaneamente, ele escreveu outros tantos poemas, que, se não são realmente trinta, ao menos expressam uma massa bem consistente de poemas (ou *incipit* de poemas) que refletem a imagem pastoril, de homem isolado, de indiferente ao mundo, etc., que constituem o heterônimo Caeiro e seus respectivos versos.

¹¹² LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*, p. 31.

¹¹³ VILA MAIOR, Dionísio. *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*, p. 16.

Quanto ao sensacionismo, reservamos um tópico para discutir a amplitude desta poética, quase estética, na problemática da pessoalidade poética, no capítulo 5.

De modo análogo ao de Bakhtin, Angel **Crespo** também discute a heteronímia, comparando o gênero lírico ao drama:

Cuando Shakespeare concebía uno de sus personajes, sucedían dos cosas importantes: primero, que este personajes [*sic*] sólo era objeto de sus preocupaciones hasta que el dramaturgo daba por terminada la obra para la que le había dado existencia y, segundo, que una vez terminada dicha obra, podía desentenderse, y de hecho se desentendía, de él.¹¹⁴

No caso das personagens de Pessoa, o “desentendimento” se limitaria ao ponto de vista social e existencial, estilo poético, temas, etc. que transcendiam o próprio criador. Enfim, Angel Crespo também sustenta, no mesmo texto acima citado, que tais “relaciones tan personales” foram duradouras ao longo de muitos anos, na vida de Pessoa. Por outro lado, a criação de personagens dramáticas exige uma afinidade entre criador e criatura somente enquanto perdura o processo criativo da obra, ou o “tempo da sinceridade poética” restrito ao tempo “para conceber e escrever um poema” (PIAI, 216). Retomo esta questão, no capítulo 5, tópico da reconsideração da impessoalidade à luz da pessoalidade poética.

No tocante ao problema da relação entre sujeito e pessoa, que já abordamos do ponto de vista teórico e estético (capítulo 1), encontramos em Antonio **Tabucchi** uma consideração do “sujeito” que, no processo de devir objeto, aproxima-se da concepção pareysoniana de “pessoa”, e esclarece e fundamenta a heteronímia com o máximo de rigor especulativo:

L’Io è uno sguardo in dentro, e solo in questa direzione: il microcosmo diventa macrocosmo, il soggetto esclude l’oggetto, anzi il soggetto diventa oggetto di se stesso, si pone a se stesso come *altro da sé*. Non c’è più l’altro, ma l’alter-ego: l’eteronimo. L’eteronimia, nella sua moltitudine, è di fatto una solitudine che può anche assumere dimensioni metafisiche e che costituisce veramente l’altro grande nodo della cultura del nostro secolo (Kafka, Heidegger, Camus, Beckett).¹¹⁵

Se os heterônimos são entendidos como alter-ego, então a pessoalidade poética está presente de maneira marcadamente linguística e psíquica. Cada uma das figuras heteronímicas, ao invés de ser uma expressão irresponsável ou multiplicação de sentimentos de índole romântica, consiste no próprio sujeito ou pessoa entendido como

¹¹⁴ CRESPO, Ángel. *Con Fernando Pessoa*, p. 79.

¹¹⁵ TABUCCHI, Antonio. *Un baule pieno di gente*, p. 29-30.

objeto ou como exterioridade que é, no fim das contas, uma interioridade objetivada ou concretizada poeticamente. Sua “dimensão metafísica”, como também nós asseveramos, a partir do poema “Ode mortal”, jaz precisamente na “solidão” subjetiva que é, paradoxal e metafisicamente, uma multiplicidade de pontos de vista, uma multiplicação subjetiva que afirma a cada momento a presença solitária do sujeito criador.

A solidão é um estigma do sujeito criador, também na perspectiva de outros autores, e tanto mais acentuada é, quando a perspectiva psicanalítica entende o inconsciente como uma forma linguística (Lacan).

Nesse sentido, Leyla **Perrone-Moisés** sintetiza o processo heteronímico, em sua interpretação psicanalítica, atrelada ao Zen e à forma dos haikus:

O “drama em gente” não foi uma farsa, nem apenas uma necessidade estética (criar toda uma “escola” poética) ou crítica (criar interlocutores para pôr à prova suas teorias), mas uma premência psíquica, ética, vital. Sozinho na desgraça de sua cabeça lúcida e negra, Pessoa gerou seus companheiros de desdita; e, para todos eles, deu consolador e um guia. O afeto e o reconhecimento dos heterônimos com relação ao Mestre são comoventemente reais.¹¹⁶

Nota-se que o reconhecimento da existência do “drama em gente” (equivalente à própria noção de heteronímia), abre-se, conforme a autora, para a existência de um “mestre” (uma das faces de Caeiro, pois a outra é a de discípulo, para a Autora) cuja significação poética vai muito além das interpretações parciais ou apenas faces de um prisma todo que é o Caeiro como genuíno poeta que é capaz de compreender o vazio da mente e preenchê-lo com a imediatidade da vida, dos objetos, da natureza. É uma ficção, mas que congrega aspectos “físicos, éticos, vitais”. A relação afetiva entre Pessoa e seu “mestre” seria, pois, como o sujeito que reconhece o “vazio” de seu inconsciente, e que, após preenchê-lo com uma ficção (Caeiro), sente que aquela imagem é real e fantasiosa, mas ainda assim representa tudo o que ele é (a personalidade, em nosso estudo).

No cap. 5, abordaremos a problemática do autor, cotejando-a com a noção de personalidade, que norteia nossa tese. Neste ponto, podemos antecipar que o problema da leitura da heteronímia pessoana (com ênfase na pessoa: “pessoana”), que apresenta ideias e intenções (aparentemente) diferentes, conforme a assinatura do heterônimo, não invalida justamente a intencionalidade de Pessoa, enquanto escritor. Há um ou mais propósitos que se apresentam de modo contraditório e que, no entanto, podem servir justamente para nos comprovar que há uma “unidade” tanto na mente criadora de Pessoa quanto nas inúmeras leituras e interpretações possíveis do autor.

¹¹⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 120.

Sirvamos-nos da distinção de Gottlob Frege SINN e BEDEUTUNG, sentido e significação, para ilustrar a questão. Interpretamos o sentido (“estrela da manhã” e “estrela da tarde”) e não a significação (“Vênus”) do texto poético. A significação é sempre atualizada, de acordo com o momento histórico e a recepção do texto.

Para ilustrar melhor a questão, tracemos um quadro comparativo entre diferentes “P(p)essoas”, em prosa e em verso, para analisar a unidade estética e ideativa que envolve os diferentes heterônimos (grifos meus), apesar dos diferentes sentidos apresentados no texto poético ou em prosa:

*O mytho é o **nada que é tudo**.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo. (ME, 72)*

***Nada fica de nada**. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da humilde terra imposta.
Cadáveres adiados que procriam. (RR, 289)*

Só a arte é útil. Crenças, exércitos, impérios, atitudes – tudo isso passa. **Só a arte fica**, por isso só a arte vê-se, porque dura. (OPr, 218)

Percebe-se, nos exemplos acima, a profunda unidade significativa e rítmica na poesia e prosa pessoanas, bem como entre ortônimo e heterônimos. Também há uma gradação entre os três.

Em *Mensagem*, poema épico, são resgatados do âmago do ser humano e do sofrimento ao longo da História os frutos coletivos, de espírito de uma nação, que fazem perdurar as criações míticas. Não há espaço para o fracasso. No poema de Ricardo Reis, só a natureza permanece; o homem nada é¹¹⁷, e deve se conformar com sua condição, ao mesmo tempo em que anula sua vontade. Mas o espírito clássico e o conformismo aparente trazem à tona a grande questão estético-poética do valor da arte. Neste poema, consoante ao classicismo, tudo é provisório; nenhuma ilusão tem lugar. Se a vida humana é somente um sopro, a arte também o será. Aparentemente. Colocado ao lado desses outros textos, destaca-se o último verso, na segunda estrofe: “Somos contos contando contos, nada.”¹¹⁸ O “nada” é esmaecido pela ideia metapoética de “contos”. Os contos / ficção não têm existência real e, por extensão, nem a vida humana é real. Vivemos a vida como

¹¹⁷ Fernando Pessoa “plagia” (!) a si mesmo. O verso “cadáveres adiados que procriam” aparece em *Mensagem*, p. 76, flexionado no singular.

¹¹⁸ “Porque são realmente contos que contei a mim mesmo.” (DOSTOIEVSKI, Fiodor, *O idiota*, p. 479)

personagens, e passamos. Nada mais.¹¹⁹ Ora, assim como atribuímos importância e máxima significação tanto ao “mito, nada que é tudo” como à ficção em geral, ainda que saibamos que ela é “falsa”, então tanto a vida (que tem um “sentido grave”) quanto a arte tem seu valor conhecido por outra via que não a razão ou a utilidade. Esse é o ponto principal não só da poesia como da literatura em geral: a estreita relação com o máximo de significação atribuível à existência humana.

Esquemmatizando, conforme as categorias de Frege:

<i>sentido</i>	<i>significação</i> (atualizações possíveis do sentido)
o nada que é tudo	vida humana mitificada
nada fica de nada	existência despida de ideal
só a arte fica	idealização da arte

Cabe a questão: se a existência é múltipla, a multiplicação do sujeito impede a existência de unidade pessoal, ou unidade nas suas múltiplas faces? “*Deve haver...*” – esta locução verbal modal é utilizada diversas vezes por Pessoa, indicando a necessidade subjetiva de uma situação. Por exemplo, em um poema de Álvaro de Campos:

*À esquerda lá para trás o casebre modesto, mais que modesto.
A vida ali deve ser feliz, só porque não é a minha.
Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquele é que é feliz.* (PC, 372)

Em outro poema, ele observa que “*Na casa de frente de mim e dos meus sonhos, / Que felicidade ha sempre!*” (PC, Lopes, 327)¹²⁰. Ele não sabe se há efetivamente alegria e sentido na vida dos outros; mas, não sendo a dele, *deve haver* aquilo que ele não é. E ele expressa o juízo apodítico como necessário, criando um efeito de sobreposição entre o desejado e o possível. Algo similar podemos dizer, como hipótese de trabalho, dos versos de Pessoa-ortônimo: ele não é, de fato, nem cético, nem dogmático, nem clássico, nem romântico; é isso tudo de uma só vez e nada disso, se tentarmos fechar um conceito dele. Em poemas isolados, de fato, podemos observar a predominância do barroco, do clássico, do simbolismo, etc. Mas reduzi-los a categorias estéticas implica o encobrimento do *poético* – no sentido proposto por Dufrenne.

A “necessidade subjetiva” – equivalente ao conceito de personalidade – revelada

¹¹⁹ Note-se sobretudo a temporalidade com horizontes fundidos: “*cadáveres adiados*” é passado (aquilo que foi sentido e realizado pelo indivíduo e pela coletividade); presente, pois “*adiado*” significa que, sendo e vivendo como tal, ainda não o é (o ser-à-morte); e futuro, com ênfase em “*cadáver*”: destruição não só material, mas também espiritual.

¹²⁰ “Saudade dos tanques das quintas alheias...” (LD, 171); “lugar qualquer – aldeia ou ermo – que tenha em si o não ser este lugar.” (LD, 180)

pela análise estilística dos poemas de Campos corresponde exatamente à noção kantiana de juízo de gosto, que implica uma subjetividade no juízo singular, a partir da reflexão, dando “uma lei somente a si mesma e não à natureza”.¹²¹

De outra parte, cabe esclarecer, assumindo o risco de um truísmo, que o eu-lírico a que fazemos referência não é Fernando Pessoa, sujeito empírico. Por comodidade, mencionamos os nomes de seus heterônimos ou do ortônimo; resta evidente, porém, que cada um dos poemas citados apresenta uma nuance de estados psíquicos; de relação com o momento histórico; de aceitação ou distanciamento da estética clássica, do paganismo, etc. Em se tratando da poesia pessoana, nada pode ser mais impróprio que identificar a materialidade do poema ao sujeito empírico que o escreveu.

Além do problema intrínseco à obra poética pessoana, integramos aspectos interpretativos próprios da História da Literatura e da Teoria da Literatura em geral, conforme as abordagens não-psicologistas e anti-positivistas. Aceitamos o risco de nos contradizermos teoricamente (ao ilustrar a interpretação de diversos modos e sistemas filosóficos) para elevar o texto poético à forma mais universal possível de expressão e compreensão dos problemas ontológicos e míticos.

3.2.1 – O *moto perpetuo*: fundamento dinâmico (e não matemático) da heteronímia

Um fundamento “matemático” busca a explicação da pluralidade heteronímica; um fundamento dinâmico observa a mútua referência, a dialética, a questão da personalidade. Pessoa, em seus escritos e interpretação dos heterônimos, observa primordialmente essa relação dinâmica entre as diferentes configurações de suas personalidades múltiplas. A oscilação em atribuir determinados poemas, como “Chuva oblíqua”, a diferentes heterônimos¹²² para, finalmente, ser assinado pelo próprio ortônimo e encetar o movimento interseccionista, denota o árduo processo de formatividade, na constituição de traços estilísticos e mundividência dos principais heterônimos. Caeiro não nasceu, nem o poderia, em uma única noite (a mítica noite de 13 de março de 1914); a data memorável do “nascimento” de Caeiro (como Vênus de uma concha) pode significar um momento excepcional, quase um *kairós*, de criação, em que a lenta gestação de uma estrutura formativa, movendo peças da imaginação, por fim encontrou uma configuração própria, que vai muito além de reunir uma matéria (biografia, vivências) a uma forma (estilo e fixação dos diferentes heterônimos).

¹²¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, B XXVIII.

¹²² Ver nas notas ao poema “Chuva Oblíqua”, OP, p. 740s.

Abro um parêntesis. A Carta sobre a gênese dos heterônimos, que condensa o tempo de criação do heterônimo Alberto Caeiro e do ortônimo e Reis no referido dia triunfal de sua vida, é paralelo ao relato bíblico da criação do mundo, no livro do *Gênesis*. Deus criou o céu e a terra em um único dia; para os físicos, o surgimento do universo foi em uma fração de segundo – ou, para ser exato: $t \approx 10^{-43}$ s. Neste momento os conceitos de espaço e tempo adquirem o significado atual, e as leis da física como a conhecemos podem ser aplicadas; o universo inteiro é muito menor que um próton, e a temperatura era da ordem de 10^{32} K. Fernando Pessoa criou seu universo em uma noite, apesar de Ivo Castro apresentar poemas de Caeiro que já haviam sido escritos (ou seja, um flagrante daquilo que o deus dos heterônimos fazia antes da criação do mundo) em um período anterior.

Assim, a constituição de Caeiro, Reis e Campos, uma vez definida, pode continuar seu *moto perpetuo*, sem depender das características psíquicas do seu Demiurgo. Há, no entanto, um círculo-limite de possibilidades de o sujeito poético expressar-se. Dentro dessas possibilidades está o estilo pessoano, com certas nuances, fingimentos e pluralidade do sujeito. Quando esse limite é transposto, aparecem as figuras heteronímicas: Caeiro, Reis, Campos e outros semi-heterônimos. E, ironicamente, os heterônimos “sentem” que seus companheiros de viagem se melindram mutuamente, pois eles são a própria personalidade em movimento, em conflito, marcadamente poético e não neurótico.

Por volta de 1915, Pessoa escreve um manuscrito sobre isso:

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. / Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço. (OPr, 81; PIAI, 93-94)

É um movimento dialético: aquilo que há de mais específico em Fernando Pessoa, seu âmago essencialmente subjetivista, projeta-se em múltiplas personalidades, outros eus e outras perspectivas de mundo. Ele se reflete em um espelho estilhaçado, mas vê a si mesmo como uma “sala de espelhos”.

Uma outra perspectiva de interpretação, que não invalida a nossa, é encontrada em Teresa Rita Lopes: “Les hétéronymes ont été créés pour contredire leur créateur, pour exorciser son introversion, ses peurs, ses angoisses, ses doutes”¹²³. Em seu estudo, Lopes compreende a relação de Pessoa com seus heterônimos não como um simples

¹²³ LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, p. XVIII.

espelhamento ou de uma tela em que seus pensamentos e ideais são projetados. Pensamos, porém, que o diálogo no interior da *coterie* pessoana é ininterrupto, e até circular, com a remissão de uns a outros como fonte de criação poética, como uma resposta aos problemas culturais de sua época (além disso atender a uma necessidade psíquica do seu autor e demiurgo). É preciso convir, porém, que o fato de os heterônimos “contradizerem” seu criador é algo tanto mais notável quando os interpretamos como um diálogo contínuo (eu que sou um “diálogo contínuo”, dizia Pessoa – PC, Lopes, 161) mutuamente e em relação ao ortônimo.

O projeto poético da heteronímia segue, portanto, o plano descrito por Bernardo Soares: “Aumentar a personalidade sem incluir nela nada alheio – nem pedindo aos outros, nem mandando nos outros, mas *sendo* outros quando outros são precisos” (LD, 235). “SER OUTRO”, ser outrem, é a essência da heteronímia, considerada do ponto de vista da pessoalidade poética. Não é uma exteriorização ou objetivação, um alheamento puro, mas um *alius* que remete sempre a uma “personalidade” (pessoa) que nada quer dos outros, nem mesmo incorporar modos de ser estranhos nem ganhar o mundo; mas, conforme a necessidade, amplia a pessoalidade, “sendo outros” (heterônimos).

Ao assumir a voz dos heterônimos, principalmente na prosa do semi-heterônimo Bernardo Soares e do quase-heterônimo António Mora, Fernando Pessoa desprende-se de sua personalidade, e ganha alento para exprimir algo de si mesmo, mas que não é ele-mesmo, e então é logo surpreendido pela dúvida. Com os heterônimos verdadeiros, isso não ocorre: ele critica, **com personalidade**, uma personalidade mais viva que a dele mesmo, acerca de questões diversas (estética, política, moral, etc.). E essa ficcionalidade lhe dá a prerrogativa de abrir um debate entre os diferentes heterônimos, conservando cada um deles sua plena pessoalidade, mesmo no embate direto (ex: Caeiro x Campos, na questão do infinito – ver cap. “Ode mortal”). Ao acompanharmos esses debates sinceros, com a plena idealidade da dialogia platônica, surpreendemos o PESSOA VIVO, em sua plena pessoalidade: algo que não existe ou existe como um “novo embrulhado para dentro”¹²⁴, ganha configuração real, no sentido literário em que as personagens trágicas de Sófocles ou Ésquilo são mais vivas que um Ajax, Agamenon, ou Édipo reais. E tanto mais viva se faz a pessoalidade quanto mais poética ela é/for; por isso, os poemas heteronímicos revelam algo de pessoal, que transpassa a noção de heteronímia e

¹²⁴ Ou luta contra o enovelamento: “*Por mais que tente, não me desembrulho.*” (EC, I, t. IV, 111)

a pessoa que a forma. A título ilustrativo, citemos versos isolados da “Ode marítima”:

“*Olho e contenta-me ver*” – presença do olhar caeiriano;

“*Todo o cais é uma saudade de pedra!*” – resquícios interseccionistas;

“*Maravilhosa vida marítima moderna ... Nada perdeu a poesia.*” –

Campos/Pessoa aberto à modernidade e à problemática de uma nova poesia, consoante às transformações sociais e tecnológicas.

Robert Bréchon estabelece essa relação entre a face (pessoa) e sua projeção (máscara), fazendo estampar a evidente contradição entre a produção de Soares (figura focada) e sua função social, visto que ele não recebeu uma fisionomia, como no caso dos autênticos heterônimos:

Bernardo Soares no es un verdadero heterónimo. No es una personalidad tan distinta de Pessoa ortónimo como lo son Caeiro, Reis y Campos. La paradoja radica, por otra parte, en que este hombre de cuya pluma surgen con toda naturalidad palabras geniales es un mediocre. Es un hombre sin cualidades cuya vida parece haber limado las asperezas o borrado los contornos: es un personaje que no sólo no lleva máscara, sino que tampoco tiene rostro, diferente de la personalidad «verdadera» de Pessoa, pero no por transposición ni inversión, como Caeiro, ni por suma o multiplicación, como Campos, sino por sustracción, vaciamiento, oquedad, como si todo el convencionalismo, la ilusión, el amor propio que descubrimos en cualquier hombre normal hubieran sido corroidos por el ácido de la consciencia crítica. Soares no es el otro de Pessoa, ni tampoco es Pessoa: es la nada que Pessoa descubre en sí mismo cuando deja de fingir.¹²⁵

Um primeiro indício (ver a interpretação completa, no cap. 5) da relação entre personalidade e heteronímia, na crítica pessoana, é encontrado na obra de José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*:

Se cada heterónimo tem o seu universo próprio onde mergulha raízes para criar, é porque possui um *horizonte* poético específico. Tem a sua própria linguagem e o seu próprio espaço poético, delimitando esferas que só a ele pertencem. Assim, só se dá o nascimento de um heterónimo quando o estilo remete para um horizonte próprio – para uma “**pessoa**”.¹²⁶

A noção de “horizonte” indica o pano de fundo hermenêutico do autor, para o qual cada um dos heterônimos possui traços estilísticos e mundividência própria e inequívoca, e isso caracteriza uma “pessoa”. “Horizonte” é uma palavra-chave que marca a poética e filosofia fenomenológica e hermenêutica desde os albores do séc. XX, principalmente através das obras de Heidegger e Gadamer.

Ora, nosso intuito é relacionar mais estreitamente o processo heteronímico

¹²⁵ BRÉCHON, Robert. *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*, p. 524.

¹²⁶ GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, p. 218. Negrito meu.

enquanto tal a uma pessoa criadora, não necessariamente a figura autoral conhecida (Fernando Pessoa).

No sequência do texto citado, acerca da Carta sobre a gênese dos heterônimos, no ponto em que Fernando Pessoa se refere à emoção de uma “pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente”, Gil acresce: “O heterónimo pode ‘sentir’, porque é poeta, mas um poeta que sente numa ‘expressão alheia’ (a Fernando Pessoa); esta expressão, embora estranha, **provém de uma ‘pessoa’**; e, ‘por isso’, pode até ‘sentir em derivação’” (*ibid.*, p. 219, grifo meu). Esse “sentir” do heterônimo é uma criação dele próprio, isto é, ele forja suas próprias sensações a partir do universo linguístico e mundividência que o circunscreve. Mas ele conserva o horizonte linguístico do criador/autor, que é pessoa (*ibid.*, 220). Por essa razão, é possível estabelecer paralelos, analogias e comparações entre as diferentes expressões heteronímicas, nas quais podemos identificar um fio condutor que é poético e existencial, simultaneamente.

3.3 – Conclusões sobre a heteronímia

Muitas considerações, de natureza completamente diversa, podem ser feitas sobre a heteronímia, que, aliás, é uma maneira de aceitar a diversidade, tanto na personalidade, quanto na teoria. Consoante à metodologia hermenêutica desta pesquisa, as reflexões elaboradas abaixo escapam, por vezes, da temática proposta, mas são fundamentais para o acabamento do edifício teórico que propomos.

No que diz respeito à heteronímia, se a impessoalidade não fosse um artifício humano, logo pessoalíssimo, teríamos o caso de um poeta autômato, Fernando Pessoa, que não teria vida, mas que seria vivido pelas suas criaturas. E muitas vezes encontramos essa expressão linguística na poesia pessoana: “*sou-me*”; “*ó universo, sou-te*”, entre outras, que caracterizariam sua passividade e seu caráter de submissão à sua missão de construir um mundo poético, toda uma literatura (EC, VI, 109). E nisso Pessoa triunfou, sem dúvida alguma. Mas é preciso compreender esse processo todo a que ele denominou muito propriamente heteronímia, depois de alguma indecisão em chamá-lo de pseudonímia. Foi um artifício poético que serviu sobretudo para acentuar a vontade de viver, que é equivalente à vontade de poder, para Nietzsche. Não se trata, assim penso, de abrir mão da vida, mas de vivê-la de outra forma; de construir um novo modelo de contemplação, visto que nem a ação nem a transformação servem de paradigma para seu mundo poético. Essa noção é compartilhada o tempo todo com seus heterônimos:

Caeiro: “*Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda*” (AC, 233)

Reis: “*Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo*” (RR, 259)

Campos: exceto pelas grandes odes, em que “sentiu demais” e logo arrefeceu, até mesmo a viagem ao Oriente, do poema “Opiário”, é uma maré vazante do poeta/heterônimo, que passou a contemplar tudo de sua janela, e até o Esteves sem Metafísica pareceu ter mais vida que ele.

E o mesmo sucede com Bernardo Soares, cuja vida na rua dos Douradores, a submissão ao patrão Vásques e o convívio com moços de fretes, só lhe trouxeram uma paisagem digna de observação, em que ele se deseja “ver o polícia como Deus o vê” (LD, 404); ou então como aquele que sente, nos espaços interiores, o látego da chuva nas vidraças. Não é Fernando Pessoa: é um semi-heterônimo, mas o tom e os matizes descritos são análogos aos do ortônimo (ou homônimo), guardadas as devidas distinções: o ortônimo busca a quietude, porém não deixa o cotidiano transparecer em seus versos, mas a melancolia e a contemplação da vida revelam o parentesco que cabe à relação heteronímica.

Por essas razões, podemos inverter a afirmação de René Étiemble: ao invés de conceber “qu’il y eut en Pessoa un romancier rentré, frustré”¹²⁷, diríamos que a heteronímia pessoana é uma demonstração da *poésie réussie*, da *lyrique exteriorisée*, *objectivée*.

A heteronímia é, paradoxalmente, a poética da despersonalização que se converte em **ultra-personalização** ou exploração de possibilidades poéticas máximas. É um processo hermenêutico, mas também é dialético, em que dois contrários (pessoalização/impessoalidade) se tornam intercambiáveis ou, do ponto de vista da formatividade, o processo heteronímico de despersonalizar engendra uma forma de fazê-lo que, malgrado todos os esforços poéticos do autor, revelam muito mais elementos pessoais do que uma poética comum. Não é por acaso que Pessoa recusa a poética romântica, confessional: seu modo de gerar poemas necessita de uma poética plural que, necessariamente, é sincera ou é representada como um fragmento, em cada heterônimo, que funciona à maneira de um **holograma de sua personalidade**. E nisso reside uma contradição: não se trata de personalidade, como, aliás, a maior parte dos críticos o registra, mas de personalidades (plural, portanto) que, remetidas ao seu criador, no ato poético, redundam na pessoalidade poética.

¹²⁷ ÉTIEMBLE, René. Prefácio a LOPES, T. R. *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. XI.

Diante da figura demiúrgica de seu criador, Fernando Pessoa, os heterônimos agem como se tivessem vida própria e insistem em seu *modus vivendi* bem como em suas irredutíveis poéticas. Não “desconfiam” que são marionetes controladas por alguém que os espiona e os leva para onde quer? Sim, desconfiam, mas como não têm alternativa senão exercer o papel existencial que lhes foi conferido, rebelam-se e concebem maneiras de viver poeticamente, de tal modo que não se abandonam à corrente da vida, mesclada de desejos vãos e de conquistas fugazes. Cada um dos heterônimos sabe, a seu modo, que tudo é vão, e que nada vale a pena, ou que, se algo vale a pena, é ter magnanimidade¹²⁸ (magna alma) a ponto de fazer face à crua realidade da existência, sendo ela verdadeira ou falsa, tendo deuses ou não. Todos os heterônimos agem e poetizam como se soubessem que alguém move suas mãos por fios; e também Fernando Pessoa, o demiurgo, age assim, como se alguém superior a ele fizesse o mesmo também com ele. Ao mesmo tempo, nenhum deles têm consciência de viver como se vida não houvesse, e expressam sua inquietude e desassossego, mesclados com imagens e sons recorrentes, deuses e máquinas, convidando-os não à ação e à conquista, mas à inação e à renúncia. O ortônimo expressa essa condição do outramento:

*É um palco, e um palco de sonho,
Com figuras sem dever.
No seu destino é risonho
Só não se compreender.
.....
Mas são reais a seu modo
Têm um universo seu
Que naquele falso está todo
E só precisa de céu.* (Poesia 1918-1930, 79-80)

Como ponto de partida do outramento e da heteronímia, Fernando Pessoa toma o *Je est un autre*, de Rimbaud. Mas, no fim das contas, e tendo em vista a personalidade poética como centro gerador do “*autre*”, a sentença rimbaultiana acaba por ser invertida: “*Les autres sont un je*”. Ou: “*Les autres est un jeu*”, o jogo heteronímico enquanto criação do sujeito/pessoa.

Os heterônimos são como personagens ou criações ficcionais narrativas? A

¹²⁸ Esse conceito ético é fundamental na poética de Dante Alighieri, seguindo as linhas diretrizes da ética aristotélica, em que o sujeito é verdadeiramente humano se se faz mais alma, ou, no caso de Pessoa, heterônimo.

explicação do “drama em gente” tende a conceber os quatro heterônimos como personagens principais, e os heterônimos secundários como figuras de fundo. Ora, as figuras principais são poetas, e, conforme nossa interpretação, o conjunto de leitmotiven, ideias, imagens, visão de mundo e, frequentemente, o estilo podem ser reportados à personalidade poética.

O semi-heterônimo Bernardo Soares apresenta ideias de mundo, sentimentos, reflexões sobre a poética, etc. como se fosse uma voz sintética que fizesse convergir as linhas divergentes dos três ou quatro heterônimos principais. A biografia do ajudante de guarda-livros, o ambiente em que ele vive, a noção de tempo e espaço, isso tudo serve para caracterizá-lo como uma personagem de um romance intimista (O homem do subsolo, por exemplo) ou de um romance autodiegético. Se levarmos em consideração esses elementos, em primeiro plano, de fato temos uma figura ficcional de uma narrativa ou de um drama, e podemos concebê-la como autônoma e verossímil, com uma ideologia ou mundividência peculiar, e sua vida é coerente com ela. Se, no entanto, ressaltarmos os elementos de prosa poética ou de texto indiscutivelmente literário, esses elementos prosaicos são automaticamente reportados à personalidade poética pessoana e também à dos outros heterônimos (que, aliás, também têm biografia e alguns escritos em prosa); assim, percebemos a clara afinidade entre o conteúdo e a forma da obra do semi-heterônimo em relação ao todo ou à pessoa que buscamos construir através da noção teórica de personalidade poética.

A heteronímia é, pois, uma difração do sujeito poético/lírico, cujas luzes e laivos de pensamento sentiente e sentimento pensante são distorcidas e projetadas em diferentes direções (Caeiro, Reis...), sem, contudo, apagar a origem da luz que atravessa o prisma da linguagem poética. A procura dessa luz originária, ressaltando o caráter linguístico e rítmico de sua origem, é o que perfaz o estudo da personalidade poética no tocante ao problema da heteronímia. Por isso, investigamos em primeiro plano não a expressão concreta do processo (os poemas-Reis e os outros), mas a produção, como cabe, aliás, a uma estética da produção, como a da formatividade. Ora – insistir mais uma vez não é demais – não se trata de uma estética que aplica princípios apriorísticos ao texto em geral, mas sobretudo de uma poética, a pessoana, portanto da análise do caso específico e de suas manifestações particulares, em cada unidade rítmica, em cada poema entendido semanticamente.

A análise da personalidade poética presente nos diferentes heterônimos é um

processo que merece uma análise à parte, que será feita no próximo capítulo.

4 – ALGUNS ASPECTOS DA PESSOALIDADE POÉTICA NOS HETERÔNIMOS PESSOANOS

Na carta de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues, de 2 de setembro de 1914, diz Pessoa: “Repare v. em que, se há parte da minha obra que tenha um ‘cunho de sinceridade’, essa parte é... a obra do Caeiro”¹²⁹. Nessa mesma carta, Pessoa se refere também ao *Livro do desassossego*, cujos esboços já existiam; portanto, a sinceridade de Caeiro seria maior do que a do semi-heterônimo Bernardo Soares (ou Vicente Guedes), no que tange ao caráter de texto fragmentário, já fixado no LD. Não se trata, evidentemente, de uma “sinceridade” no sentido de sentimentos e ideias presentes no heterônimo Caeiro, mas sim, em linhas gerais, daquilo que chamamos de personalidade poética (conforme a formatividade) e que consiste, no exemplo citado, em um discurso críptico que pode ser decodificado na poética em geral de Pessoa. Há traços e paralelismos entre a modalidade das proposições poéticas e mesmo na recusa em aceitar prontamente a cultura cristã ou a tradição poética romântica, confessional e subjetivista. Isso está presente na obra toda de Pessoa, e Caeiro, justamente por ser ou “mestre” ou o quinhão de maior “sinceridade”, é o ponto de convergência (ficcional) a que são remetidas todas as vozes pessoanas, concordantes ou não com o “guardador de rebanhos”.

4.1 – Caeiro: a Metafísica e o “não-pensar”

Caeiro é o heterônimo que se autoproclama como iniciador da poesia da natureza. Ora, na moderna poesia portuguesa, como é sabido, o nome de Antônio Nobre, associando sua lírica à mística cristã popular, privilegiou o olhar, em sua poesia. Quanto a Caeiro, conforme Maria Helena Garcez, “nem mesmo é o que poderíamos chamar um poeta visual”¹³⁰, pois a semântica dos verbos ver, olhar, natureza, etc. remete primordialmente à reflexão conceitual do leitor. Em Antônio Nobre, a semântica dos versos com elementos da natureza oferece todos os contornos, textura, contrastes e elementos pictóricos atinentes ao objeto em questão: a “lua, *gratiae plena*”, apesar de referir-se aparentemente ao caráter sagrado do céu noturno, deixa entrever a lua cheia, que esmaece as estrelas, e o céu então se apresenta como um manto negro, similar ao das freiras, e assim por diante.

¹²⁹ PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*, p. 123. Também em OPr, p. 46.

¹³⁰ GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*, p. 53.

A poesia Caeiro dirige o senso estético do leitor mais para o intelecto, para os pensamentos, do que para as coisas. Curiosamente, o efeito estético resultante é exatamente o oposto do previsto: Caeiro aponta para cada uma das coisas individuais e insiste para não olhar o coletivo nem os conceitos, mas é justamente esse processo linguístico-poético que condiciona a reflexão do leitor para as noções abstratas e para a metafísica.

O ponto de vista de Caeiro, literal e idealmente falando, consiste na recusa do pensar e na afirmação do puro olhar. Essa consideração generalizante abre um leque de possibilidades interpretativas do heterônimo pessoano, mas só consideraremos algumas delas, as mais relevantes para este estudo.

Colocando, por um momento, entre parênteses a ligação direta e pessoal de Caeiro e Pessoa, observamos que a perspectiva do pretense olhar puro constituiu, ao longo do século XX, um momento privilegiado do fazer e do fruir poéticos. Graças aos estudos antropológicos e linguísticos, a múltipla valência das palavras deixou de ser caracterizada como uma característica de culturas “inferiores”. Do ponto de vista estrito da literatura, Octavio Paz remete o olhar puro à linguagem pura:

Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original. En primer término, sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamiento; en seguida, los afectivos; y, al fin, los significativos. Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original. [...] La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original –es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo–, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje, la significación o sentido¹³¹.

Poesia não é, pois, pensamento. A poesia pode reportar-se ao pensamento, à história, sociedade e conflitos humanos, mas *não é*, primordialmente, nada disso. Caeiro é o heterônimo que almeja a linguagem pura, sem significados ocultos. E, ao colocar em prática esse projeto poético, Pessoa nos apresenta o potencial explosivo de cada palavra, máxima ou definição. Caeiro, paradoxalmente, é incapaz de sustentar a objetividade e a singularidade de suas palavras.

Pessoa mitifica o distanciamento entre sua personalidade e o estranho heterônimo chamado Caeiro. Conforme um Prefácio que Pessoa escreveu para a projetada edição de suas obras, por volta de 1930, ele, o autor, não tem uma personalidade, por isso mesmo é capaz de vivê-las, à medida em que as cria. Referindo-se a si mesmo (isto é, o

¹³¹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 47s.

“medium”, o autor Pessoa a escrever um prefácio de suas obras), diz:

Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe predisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante – porventura só por amizade – o que, ditado, vai escrevendo. (OPr, 82)

Caeiro é uma criação poemática, pelo que se depreende do que foi dito acima, que apresenta a personalidade poética pessoana em maior grau que os demais heterônimos¹³². Seabra observa: “Pessoa reconhece ele próprio que Caeiro partiu, como Pascoaes, de uma visão ‘metafísica’ e ‘mística’ da Natureza, mas para dela extrair concepções opostas¹³³”.

A metafísica (na poesia caeiriana, metafísica é tudo o que não pode ser intuído ou presenciado imediatamente pelas sensações) é um tema recorrente em Caeiro. Poder-se-ia dizer que toda a sua poesia é construída em oposição à metafísica (ou tecendo outro tipo de metafísica). Mas, como já ressaltamos anteriormente, o importante não é o aspecto teórico dessa sua posição, mas sim a implicação que isso tem em seu fazer poético.

Há metafísica bastante em não pensar em nada.

.....
*Não acredito em Deus porque nunca o vi.
 Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
 Sem dúvida que viria falar comigo
 E entraria pela minha porta dentro
 Dizendo-me, Aqui estou!* (AC, 206s)

“*Há metafísica bastante em não pensar em nada*”.¹³⁴ Eis um verso hiperbólico por si mesmo, que nenhuma explicação é capaz de esgotar, nem em filosofia nem em crítica literária. É um verso capital talvez para a própria história da literatura e do pensamento em geral. Podemos vislumbrar diversas linhas interpretativas possíveis em

¹³² Uma leitura mais complexa de Caeiro supõe sua relação com o ortônimo Fernando Pessoa. Leyla Perrone-Moisés expõe essa questão da maneira mais clara possível: “1) Apesar de suas declarações antiintelectualistas, Caeiro é, como os outros heterônimos, um poeta intelectual. / 2) A poesia de Caeiro nasce de um paradoxo do tipo: ‘Afirmo que nunca afirmo coisa alguma’; ou: ‘Quero explicar-lhes que não há nada a explicar’; ou: ‘Não me manifesto sobre essas coisas’ (o que já é uma manifestação), etc.” (*Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*, p. 197).

¹³³ SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p. 96, nota. António Mora expressa a condição filosofante de Caeiro: “Na obra de Alberto Caeiro ha mais uma philosophia do que uma arte. Reapparece n’elle a primitiva grega forma de philosophar pela poesia” (EC, VI, 222). O intento do quase-heterônimo é restabelecer as bases pagãs da filosofia grega, razão pela qual ele comenta os aspectos filosóficos de Caeiro.

¹³⁴ Pensar é “estar doente dos olhos” (AC, 205), em Caeiro. A ideia é recorrente e gira em círculos. Na prosa do ortônimo, temos uma caracterização similar, porém com sentido oposto: “Metaphysicians are generally ill-understood or superficially understood by normal men.” (EC, VII, t. 1, 54) Caeiro, mal comparando, representaria o “homem comum” ou normal, incapaz de compreender, em absoluto, as proposições metafísicas ou o ato criador com vetor metafísico. Pouco mais adiante, no mesmo texto, temos: “No healthy man is a metaphysic.” (EC, VII, t. 1, 55)

torno da oração subordinada adverbial concessiva:

“...em não pensar em nada” = “ainda que não pensemos” ou “ainda que nada pensemos”, completando o sentido da oração “Há metafísica bastante...”

Eis algumas possíveis questões inerentes à subordinada: a questão do “nada”, para a metafísica tradicional; o “nada” na ontologia heideggeriana; a situação humana diante do universo cósmico e natural, que lhe causa espanto e admiração e o impede de chegar a quaisquer conclusões absolutas sobre questões metafísicas; a necessidade de se buscar respostas, ainda que imprecisas, como uma característica fundamental da natureza humana; ou: não existe nem natureza natural nem natureza humana, de onde segue a contradição metafísica, que inicia antes mesmo que a questão seja colocada.

Metafísica, no contexto deste poema, pode significar várias coisas ao mesmo tempo. O primeiro verso, emblemático para caracterizar Caeiro, pode ser interpretado da seguinte forma: a) é uma hipérbole, sem nenhuma significação, tomado isoladamente; b) “bastante” significa “suficiente”: metafísica demasiada no ato de não pensar, mas apenas de estar no mundo e contemplá-lo – essa aura de mistério nos revela a personalidade pessoana; c) se “não pensar” é algo que já é um puro pensamento, ou semelhante ao pensamento (reflexão), então isso constitui uma metafísica, ou melhor, o ponto de partida para a metafísica. “Não pensar” é um ato de parar, por um momento que seja, para sentir de modo diferente: é pura contemplação.

Bernardo Soares apresenta a noção antípoda ao imediatismo de Caeiro: “Assim como, quer o saibamos quer não, temos todos uma metafísica, assim também, quer o queiramos quer não, temos todos uma moral” (LD, 213). O foco da questão poética é o mesmo: a afirmação ou não de coisas intangíveis, metafísicas, e Soares, ainda que as aceite, é incapaz de tirar as devidas consequências disso, e portanto vive preso na sua cela do tamanho do mundo, a existência.

Ainda no mesmo poema acima citado, temos os famosos versos:

*“Constituição íntima das cousas”...
 “Sentido íntimo do Universo”...
 Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.

 Pensar no sentido íntimo das cousas
 É acrescentado, como pensar na saúde
 Ou levar um copo à água das fontes.

 O único sentido íntimo das cousas
 É elas não terem sentido íntimo nenhum. (AC, 206-207)*

O emprego de maiúsculas revela não somente o intertexto do poema, como a

presença autoral de Fernando Pessoa. Mas o sentido do poema é plenamente caeiriano. As retomadas coesivas (“*tudo isto*”) são, na verdade, características do estilo humilde de Caeiro, que não emprega expressões nem pronomes para evitar a repetição dos mesmos termos em orações distintas.

O estilo humilde aparece na continuidade do poema. “*Pensar no sentido íntimo das cousas / é acrescentado*”: este último adjetivo significa excedente, inútil ou demasiado. E então Caeiro apresenta as comparações que ilustram a estupidez do pensar naquilo que não deve ser pensado. A saúde é algo vivido, é um estado, e por isso não exige pensamento; levar um “copo” à água das fontes seria unir coisas heterogêneas, uma artificial e outra natural.

O escárnio completo (ou blague) encontra-se nos versos “*O único sentido íntimo das cousas / É elas não terem sentido íntimo nenhum.*” Este procedimento retórico de Caeiro é encontrado também em outros poemas, em que ele confessa (no nível pragmático da linguagem, identificamos uma negação) que, se tem que haver uma freira na natureza, ou se há algo divino nos montes, então ele acredita em Deus. Acredita? Não, não acredita, pois se trata de um recurso retórico¹³⁵. Ao atribuir os versos a Caeiro, ainda que o sentido filosófico e metafísico salte aos olhos de qualquer leitor iniciado no assunto, a estrutura de superfície do texto sempre nega quaisquer formas transcendentais à imediatidade do olhar.

António Mora espelha Caeiro, em uma de suas reflexões: “Querer encontrar às cousas um íntimo sentido, uma ‘explicação’ qualquér é, no fundo, querer simplificar-as, querer *pol-as n’um nível em que caíam sob um sentido só*. O que aconteceu em epochas idas a bichos nossos antepassados pouco abundantes de sentidos” (EC, VI, 322). O “íntimo sentido” é apenas a inversão da expressão jocosa de Caeiro. Trata-se de uma racionalização do irracionalizável, feita por Mora. A multiplicidade e singularidade das coisas – para usar um exemplo de Caeiro: as flores – é irremediavelmente perdida pela lógica ou pela linguagem abstrata. Ao falar na “flor” em geral, perco de vista a característica de luz, matiz, tamanho, perfume, impressão que cada flor me causa, quando entro em contato com cada uma delas. O “sentido íntimo” é algo que excede a pura abstração: é o perguntar acerca das causas das coisas, seguir o fio de um sistema metafísico que mortifica o

¹³⁵ A anotação de Maria Helena Garcez, na edição dos *Poemas completos de Alberto Caeiro*, atenta para a semântica do próprio verbo “acreditar”: ele “usa impropriamente o termo acreditar, pois acreditar consiste em aceitar ou admitir alguma coisa sem tê-la necessariamente visto” (p. 27). O uso impróprio (figurado, conotativo, etc.) é próprio da poesia, de tal sorte que é impossível levar a sério as proposições de Caeiro, em seu sentido lógico.

paganismo. Não é por outra razão que Mora despreza o filósofo estagirita, pois ele seria um destruidor da religião grega, um legítimo representante da decadência da Grécia, tal como o foi seu mestre Platão. Ao explicar as coisas, eles as reduzem a um sentido só, intelectual, e apagam os sentidos (da sensibilidade humana). A afirmação de Mora é mais do que pagã: é um exemplo do que deve significar a máxima filosófica de Husserl “às coisas mesmas!”.

Por mais que o sentido do poema de Caeiro não tenha ligação direta com o pensamento pessoano, através do semi-heterônimo Bernardo Soares podemos perceber a motivação pessoana em criticar (no sentido kantiano) a metafísica:

A metafísica pareceu-me sempre uma forma prolongada da loucura latente. Se conhecêssemos a verdade, vê-la-íamos; tudo o mais é sistema e arredores. Bastanos, se pensarmos, a incompreensibilidade do universo; querer compreendê-lo é ser menos que homens, porque ser homem é saber que se não compreende. (LD, 116)¹³⁶

Se cotejarmos a citação acima com a que foi feita, pouco mais acima, também de Soares, então a conclusão é: todos somos loucos, pois o ajudante de guarda-livros afirmou que, admitamos ou não, todos temos metafísica. O anti-metafísico Caeiro, de qualquer modo, também se contradiz ao negar toda e qualquer metafísica: ele instaura a “metafísica da negação absoluta”. Estamos interpretando teoricamente o “pensamento” de Caeiro, como um recurso hermenêutico, apenas didaticamente, correndo o risco de distorcer aquilo que é poesia e não pode deixar de sê-lo. Nessa metafísica subjacente, nenhum artifício natural (sensação, experiência...) é capaz de converter-se em prova da inexistência dos universais – “chamo de pedra, árvore... e não de natureza” – e de tudo o que ultrapassa a imediatidade.

Os seus discípulos Reis e Campos são o exemplo da negação (da negação) da metafísica do objetivismo absoluto. Reis: se cada uma das coisas deve ser sentida individualmente, e a contemplação de cada uma delas conduz ao equilíbrio do sujeito, de modo que Deus ou os deuses não estão fora deste mundo, então a natureza está cheia de

¹³⁶ Uma vertente interpretativa dos poemas Caeiro passa pelos escritos filosóficos de juventude de Fernando Pessoa. Em meio à miscelânea de ideias desconexas encontramos uma congruência em suas proposições: inexistência do livre arbítrio, compreensão racional da divindade, tendência ao vitalismo e outras filosofias que se ocupavam com o ser humano enquanto indivíduo, enquanto animal. Quando Pessoa abandonou o estudo sistemático da filosofia para se dedicar à poesia, o “fisiologismo” do veio principal de suas investigações restou abandonado. Caeiro aparece como um representante da poesia da natureza que atende à expectativa dessa concepção, salvo em relação à existência de Deus. “Verdade é igual à existência” (*Textos filosóficos*, II, p. 87): sentença que Caeiro aprovaria. Aliás, na negativa do livre arbítrio, vontade, entre outros temas metafísicos, o filósofo Fernando Pessoa usa abundantemente essas noções abstratas, para demonstrar que elas são inexistentes ou sem fundamento.

deuses. É deste modo que Reis abraça a estética clássica, com as suas demais características, mesmo sendo discípulo de Caeiro. Campos: se não há nada além das sensações, e as sensações lhe comunicam o vazio subjetivo moderno, então “o nada”, “o tédio” e “a solidão” são categorias do pensamento e expressão poética do vazio do sujeito.

4.2 – Jesus, Pã, Caeiro

A figura de Jesus, na poesia de Caeiro, é fundamental para a compreensão da personalidade poética pessoana. Jesus e Caeiro é um par similar ao de Teixeira de Pascoaes, em sua obra *Jesus e Pã*; isto é, há analogia entre o par Jesus e Caeiro e o par Jesus e Pã, apesar de serem distintos os propósitos renascentistas portugueses e os do Poeta do Orpheu.

Caeiro, em sua obsessão anti-metafísica, com sarcasmo em relação à figura do Jesus histórico, é um continuador de uma espécie de biografia corrente no séc. XIX, principalmente por filósofos e escritores ligados à assim chamada “Direita Hegeliana”. A “vida de Jesus” passou a ser, então, um tema ordinário, de implicação metafísica e histórica, simultaneamente. Ernest Renan, na França, e David Strauss, na Alemanha, são dois expoentes dos relatos humanistas ou mesmo materialistas da “vida de Jesus”.

No caso de Pessoa/Caeiro, o poema do Menino Jesus é, indubitavelmente, lírico (e satírico). Mas há também uma narratividade, uma história que é (re)contada. Em muitos momentos, Pessoa se reporta ao Cristianismo, e se, por um lado, na esteira de Nietzsche, ele se mostra irônico em relação à religião cristã e até mesmo hostil a ela; por outro, sua poética revela admiração e afinidade com os cristãos mais eminentes, seja de seu fundador, seja de São Francisco, cujo intertexto caeiriano foi desvendado por Maria H. N. Garcez. Pela voz de Álvaro de Campos, na “Ode mortal”, que foi analisada acima, encontramos no tecido poético de Pessoa/Campos um misto de doutrinas religiosas gregas, gnósticas e outras, mescladas com elementos cristãos, principalmente pelo Lógos e pela imagética do post-mortem.

Agostinho da Silva vai um pouco mais longe e preenche os interstícios do tecido narrativo, que se configura no poema do Menino Jesus:

[Cristo], para fugir do céu teve que usar de dois milagres: do primeiro para que ninguém soubesse que ele tinha fugido, do segundo para deixar eternamente pregado na cruz um eterno Cristo sofredor. O terceiro milagre é que é, porém, o mais importante: com ele ganha Cristo a liberdade de ser eternamente humano e

menino.¹³⁷

Com a verossimilhança conferida pelo crítico português que se exilou no Brasil, podemos imaginar o sonho de Caeiro na mente do próprio Fernando Pessoa, em uma narrativa falha, mas que poderia ter sido escrita por ele. Cristo, vivendo na eternidade, ao lado de todas as figuras santas da religião cristã, converte-se em um homem verdadeiro, reportando-se do Concílio Niceno-Constantinopolitano: Jesus é “verdadeiro homem e verdadeiro Deus”, reunindo a essência humana e a divina¹³⁸. Valendo-se disso, Fernando Pessoa teria concebido uma narrativa em que Jesus conserva-se como Deus, isto é, permanentemente ao lado do Pai e no espaço celeste/divino (mantém sua natureza divina), mas, valendo-se de seu poder infinito, pois ele também é Deus, ele “foge” para o mundo humano, sem que deem por sua falta; simultaneamente, sua imagem de Redentor é conservada imutável, padecendo todos os males pela salvação dos homens. Se a narrativa for tomada como uma fábula, então a moral da história é: “Vive a finitude e a vida humana, vê e sente incessantemente, pois isso é mais desejável do que a Eternidade e as figuras angelicais”. Pelo terceiro milagre, o verdadeiro poeta Pessoa (portanto a personalidade poética), se manifesta com o máximo de expressividade: a ideia de liberdade de Fernando Pessoa, que envolve o distanciamento de grandes pensamentos, todos pesarosos e melancólicos, bem como o jogo de poder e interesses que domina a vida dos homens que, paradoxalmente, ao lutarem pela liberdade, tornam-se escravos. Cristo torna-se então verdadeiro homem e verdadeiro Deus? Na poética pessoana-caeiriana, não: a religião é suplantada pela sensibilidade poética, e ser verdadeiramente humano e verdadeiramente menino é que é importante.

Na sequência do texto, Agostinho da Silva continua a narração, operando com dois planos distintos ao mesmo tempo: as ações e os sentimentos do Menino Jesus são paralelos aos do Poeta em geral e ao sentimento profundo de Fernando Pessoa, que é justamente o que faz com que ele seja Poeta. A narrativa de Agostinho da Silva extrapola os dados dos poemas, seguindo a tendência de livre criação narrativa a partir de poemas pessoanos, frequente ao longo do séc. XX: Antonio Tabucchi, Saramago, entre outros.¹³⁹ No fim das contas, a “pobreza” da biografia do poeta, que serve justamente para dar relevo aos seus versos, jamais contenta os críticos e nem a grande parcela dos leitores, ávidos por

¹³⁷ SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*, p. 42-43.

¹³⁸ Conforme o Concílio de Niceia, que combate o Arianismo: “El Hijo comparte la esencia del Padre” (ALBERIGO, Giuseppe (Ed.). *Historia de los concilios ecuménicos*. Salamanca: Sígueme, 1993, p. 33). A ideia básica é a “Homooúsios” do Pai e do Filho. Jesus não se converte em homem: ele é homem.

¹³⁹ Sobre isso, ver a tese de Paola Poma: *O mito Fernando Pessoa: de autor a personagem*.

dados pitorescos e elementos existenciais da vivência dos grandes nomes da literatura.

Consideremos a “vida de Jesus” caeiriana.

O texto todo de Caeiro é bordado por múltiplas referências a toda a tradição cultural cristã, romântica e filosófica do Ocidente, contestando-as, pensando-as obsessivamente, através do assim denominado “não-pensar” caeiriano, bem como de sua metafísica “anti-metafísica”. Um exemplo de diálogo com a vida de Jesus Cristo é o verso “*faço sentir nos homens falsos*” (AC, 220), em que é atualizada a linguagem do Evangelho, o tom de gravidade, ao mesmo tempo em que demonstra compaixão em relação às fraquezas humanas. Quando foi indagado acerca do rigor da lei de Moisés, a resposta de Jesus foi: ela tem essa forma por causa da “dureza de vossos corações”¹⁴⁰, isto é, dos filhos de Abraão, monoteístas, para que pudessem entendê-la. Era uma mensagem aparentemente falsa, para que o caminho da verdade pudesse ser percorrido historicamente, até a chegada da “plenitude dos tempos”. Esse assunto constitui um dos maiores debates literários e filosóficos, desde a Renascença até o final do séc. XIX, ponto da cultura de que o jovem Fernando se serviu à exaustão, seja na educação inglesa, seja no ambiente cultural português das primeiras décadas do séc. XX.

Caeiro, inversamente, relata seu sonho metafísico, com implicações exatamente opostas às consideradas marcadamente cristãs, referidas acima:

*Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
.....
Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade. (AC, 209)*

Para relatar seu sonho como verdade, seguindo a orientação do ortônimo, Caeiro pede, coerentemente, licença: seu sonho é como uma fotografia (essa é, aliás, uma das poucas referências de Caeiro às técnicas modernas), metáfora ou comparação que o devolve ao olhar nítido como um girassol. De resto, o sonho ocorreu em um momento de grande luminosidade, ao meio-dia e no fim da primavera, isto é, próximo ao solstício de verão. Em um sonho luminoso, as ficções do catolicismo (“fingir [...] Trindade”: esse é o arcabouço idealizado ou ponto de vista material do poema Caeiro) perdem sua

¹⁴⁰ Esse assunto é, com certeza, o mais debatido na literatura e filosofia do segundo milênio da era cristã. Espinosa é o pensador mais coerente sobre essa matéria, porém sacrifica o valor absoluto atribuído à Lei Divina, até então: “La palabra de Dios es engañosa, está truncada y adulterada, y es incoherente; [...] nosotros sólo poseemos de ella algunos fragmentos y que, en fin, el original del pacto que estableció Dios con los judíos, ha desaparecido” (SPINOZA, Baruch. *Tratado teológico-político*, p. 286).

verossimilhança, visto que nem nos sonhos o mestre concebe como reais as figuras religiosas. Mas é preciso observar que o rigor teológico, artificialmente reconstituído nos versos, revela mais catolicismo do que, aparentemente, pretende. Caeiro praticamente relata a História da Nova Aliança, para desconstruí-la a seguir. Deixou fixo na materialidade do tecido poético um diálogo franco com a religião cristã: conserva dela os traços que julga convenientes para a poética: a simplicidade, a primazia da infância, o distanciamento da falsa nobreza e do poder, etc.

Porém, na economia do texto, é preciso manter a coerência. Na sequência do poema, o ataque às contradições da religião é franco:

*O seu pai era duas pessoas
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.*
.....
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica. (ibid. 209s)

O Catolicismo é atacado em sua raiz, mexendo com os brios dos portugueses devotos. Ou melhor, o cristianismo é o alvo, porque sem a morte e ressurreição de Cristo é vã a nossa fé, conforme diz o Apóstolo Paulo. O ortônimo Fernando Pessoa diz, outrossim, que se opõe à religião de Roma, sobretudo, e não à religião e metafísica em geral. Em oposição ao heterônimo Caeiro, Fernando Pessoa escreve uma reflexão sobre a religião assinada pelo heterônimo Alexander Search: “Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião pode dificilmente ser substituída e a pobre criatura humana está chorando nas trevas” (OPr, 33). Mário Quintana, no *Caderno H*, também nos previne acerca da inutilidade da destruição das crenças, caso não tenhamos outra para lhe substituir¹⁴¹.

Para além do propósito poético caeiriano de apresentar uma face risonha da religião, o ataque pessoano é, muitas vezes, virulento, tangendo as cordas mais débeis da tradição cristão, principalmente o caráter sexual: “The profoundly sentimental but asexual J. Christ, who was incapable of healthy reflexion” (EC, VII, t. 1, 45). A “reflexão saudável”, no espírito nietzschiano de Pessoa, consiste em observar a consonância entre o

¹⁴¹ “Me lembro que, quando menino, nada retuquei quando uma velha cozinheira preta me assegurou que seria muito, muito rica no Céu... Seria loira, também? Já não me lembro. / E, em criaturas de outro estágio cultural, também existem crenças de que não me seria lícito duvidar. Imaginem se, por acaso, com os meus argumentos, eu conseguisse destruí-las! Que teria para lhes dar em troca? / Nunca se deve tirar o brinquedo de uma criança...” (QUINTANA, Mario. “Das Crenças”. In: *Poesia Completa*, p. 273)

gênio e a natureza, entre os espíritos superiores e o impulso biológico. Por essa razão, Pessoa não encontra um lugar para Jesus Cristo, entre os grandes homens.

Se o fundo da poesia pessoana/caeiriana é cristão, o propósito manifesto é neopagão. Ora, qual é o sentido do paganismo em Caeiro/Pessoa?

Pã margeia o pensamento de António Mora, de Ricardo Reis, de Fernando Pessoa. Quanto a Caeiro, acrescenta Reis, “não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação” (OPr, 108). Deve-se observar que “consubstanciação” é um conceito religioso ou metafísico. Por exemplo, a hóstia consagrada é a consubstanciação de Cristo: é a presença real em uma partícula de pão, para os católicos; para os discípulos de Caeiro, seu mestre está presente em quaisquer manifestações, teóricas ou poéticas, que lembrem o esplendor da Grécia Antiga. Ele é o “Paganismo absoluto” (OPr, 114). Ou, ainda, ele é a “sensibilidade pagã” (OPr, 201) porque não intenta a justificação nem a condenação de coisa alguma (nem da metafísica, porque ele não apresenta razões), mas resgatar a sensibilidade própria dos gregos, que dirigiam o olhar para as coisas mesmas. Assim, Caeiro seria a própria hóstia sagrada que deveria ser tomada religiosamente por cada um dos seus discípulos, antes de cada um deles ser si-próprio. Há de se convir que, tal como um católico não se torna santo como Cristo, ao tomar a hóstia consubstanciada, os discípulos de Caeiro também não se tornam tal e qual o seu mestre.

De modo geral, a ideia de paganismo pode ser delineada brevemente, a partir de uma simples noção, como a da presença viva dos deuses em todas as coisas. Na literatura, uma das maiores expressões do paganismo é a poesia de Ovídio, que relata a metamorfose de todas as coisas, desde o início não absoluto, isto é, o Caos, até a formação do homem e de tudo o que o circunda. Por isso, diz Caeiro:

*O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
.....
Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender. (AC, 223)*

“O sentido oculto das cousas” (sintagma nominal) é negado (contradição lógica) pelo predicativo, no verso seguinte. Essa contradição do ponto de vista lógico é uma afirmação poética: se é necessário atribuir algum sentido profundo ou transcendente

às coisas, então esse sentido é a descoberta intuitiva de que não há – postula Caeiro – sentido oculto. E o discurso lógico é recuperado: não é algo imediatamente perceptível que o sentido oculto não existe. E isso se torna tanto mais verdadeiro, se recorremos aos estudos antropológicos, que nos atestam que, em quaisquer sociedades tribais, o sentido oculto antecede o sentido lógico das coisas.

Com isso, a vírgula que antecede o período iniciado por “É mais estranho...” deve ser considerada como um ponto, ou ponto e vírgula, na perspectiva da sintaxe. E o período composto por cinco versos tem como sujeito os dois versos finais; isto é, há uma inversão sintática ou um hipérbato, que topicaliza a identidade entre ser e parecer (ser = parecer):

Sujeito: “Que as cousas sejam realmente o que parecem ser”

Predicado: “É mais estranho do que todas as estranhezas”

E então são enumeradas essas “estranhezas”, em seu grau máximo, ou hiperbólico: os sonhos de todos os poetas constituem o máximo de imaginação concebível, e os pensamentos de todos os filósofos, o máximo de metafísica imaginável; a soma dos dois campos da atividade espiritual resulta naquilo que Caeiro abomina: a metafísica ou a busca do sentido oculto. Esse par de atividades espirituais possíveis foi uma obsessão da personalidade poética pessoana, desde sua juventude. Um exemplo disso é o texto escrito pelo Poeta, por volta de 1910: “Para sentir o mysterio da existencia não é preciso ser propriamente um metaphysico; é preciso apenas ter uma imaginação forte com *alguma* metaphysica” (EC, VII, t. 1, 312). Através do heterônimo Caeiro, a “alguma” metafísica deve se tornar “nenhuma” metafísica, como um pólo possível de anti-metafísica idealmente concebida. Em outras palavras: ao conceber Caeiro como o grau máximo de anti-metafísica, ironicamente é criado o heterônimo mais metafísico imaginável; e a ironia consiste justamente no esforço exacerbado para negar o mistério e o sentido oculto e, com isso, abrir as janelas do espírito do leitor justamente para essas coisas. De outra sorte, não caberia dizer nada sobre isso. “Daquilo que não se pode falar, deve-se calar”, é a máxima de Wittgenstein.

A metafísica começa por uma admiração ou por um espanto, diziam os gregos. Nos “Poemas inconjuntos”, temos a síntese do ver/viver de Caeiro: “*A espantosa realidade das coisas / É a minha descoberta de todos os dias.*” (AC, 234). A “espantosa realidade” é um oxímoro. A realidade por si só é o que é, e não deve causar espanto. No entanto, Caeiro/Pessoa sente no seu âmago que a disposição em ver só a realidade, e nada mais, já é algo espantoso. É impossível transpor o significado de “espantosa” deste contexto poético:

diria, com limitações, que o espanto é uma condição luminosa, ou numinosa, ou um viver pleno que prescinde completamente da reflexão sobre o sentido do próprio espanto. Em Antônio Mora, o discípulo (de Caeiro) filósofo, temos uma sentença similar ao *incipit* do poema de Caeiro: para o pagão, diz ele, cada objeto tem “uma espantosa realidade imediata” (EC, VI, 211). De qualquer forma, “espanto” e “admiração” diante das coisas – que são irremediavelmente o que parecem ser – são transformações do ato de admirar (*admiror, aris, ari*): ação de desejar, ficar surpreso, espantar-se diante daquilo que é digno de *admiratio*.

Trata-se, enfim, de mística ou filosofia caeiriana?

O principal interesse das questões metafísicas adjacentes à poética caeiriana, como temos observado, consiste justamente no contraponto à visão de mundo coerente que Fernando Pessoa fixou em seus versos. Há muitos aspectos de sua poética, já investigados, que são tangentes à nossa tese (ocultismo, espiritismo, Rosa-Cruz, etc.), mas que não nos cabe discutir, exceto os pontos que atingem o âmago da personalidade poética pessoana, através dos heterônimos ou do próprio ortônimo.

Dentro dessa problemática, sobressai a questão: Caeiro, até o ponto em que ele deve ser “algo”, é um místico ou um filósofo?

Na voz de Thomas Crosse, Pessoa discorre sobre a questão filosófica em Caeiro, e afirma aquilo que o próprio Caeiro recusa, a existência de uma filosofia subjacente a seus versos. Sua filosofia, “which can hardly be said to be simply ‘at the bottom’ of his poetry, because it is both at the bottom and at the top of it. Whatever a mystic may be, he is certainly a kind of mystic” (EC, VI, 135).

A voz heteronímica de Crosse ressalta o aspecto místico dos versos caeirianos; ao contrário de Mora, ele não admite a possibilidade de reconstrução total do paganismo em nossos dias. Crosse seria, portanto, uma variante do semi-heterônimo filósofo, com um sentido histórico mais acurado. Ao mesmo tempo, é uma criação heteronímica do próprio Mora, do mesmo modo que este é uma criação de Caeiro.

Nas “fundações” e no “cimo” da arquitetura poética de Caeiro, diríamos com Th. Crosse, está uma mística que nega a mística; um paganismo que nega o paganismo; uma filosofia que nega a filosofia. A resposta de Crosse é uma só, que dá conta de todas essas possibilidades e contradições acima apontadas, pois o misticismo do poeta “bucólico de espécie complicada”, conforme o ortônimo – “*strange poet*”, conforme Crosse, (*ibid*, 136) – não se reduz a nenhuma doutrina. A atribuição de “misticismo” é, por isso, no

sentido mais lato possível, de misticismo sem religião, sem divindade. Com efeito, Caeiro nos aponta para a pureza total de cada uma das coisas, sem mescla com nenhuma transcendência. Mas Crosse não deixa que nos enganemos: “His simplicity is full of intellectual complexity” (EC, VI, 135), pois seu sensualismo é uma forma de intelectualizar as sensações – “he seems to have his intellect put at his senses” (*ibid.*).

Crosse acaba por se contradizer: em um momento vê em Caeiro um “místico”, ainda que indefinido – e isso nos aponta para a tradição ocidental, cristã – e em outro, “he is altogether a great Greek” (*ibid.*, 136).

Campos, por seu turno, caracteriza Caeiro como um “S. Francisco de Assis sem fé” (EC, VI, 234) e, a seguir, revela que Pessoa conhecia a obra de São Francisco de Assis: “O seu commentario a S. Francisco de Assis dá tudo. Li-lhe uma vez, traduzindo rapidamente, parte das ‘Florinhas’. Não li mais porque elle, indignado ou quasi, me interrompeu com incommodo proprio. ‘É bom homem, mas está bebado’, disse o meu mestre Caeiro” (EC, VI, 118). Note-se que a repetição constante de Campos, em relação ao interlocutor, “o meu mestre Caeiro”, lembra a narrativa dos evangelistas, em relação a Jesus. Aliás, Jesus também era chamado de mestre, e a reverência de Campos a Caeiro é religiosa, até mesmo nas diferenças e visões de mundo contrastantes, tal como os evangelistas que seguiram Jesus também não aceitavam suas ideias, mas não deixavam de acompanhá-lo, adivinhando que havia algo mais além de suas palavras. E Caeiro, sentindo-se identificado com São Francisco, não pode negar a sua autenticidade humana e o seu olhar puro; associa-o, no entanto, ao seu período de “doença dos olhos”, ao “Pastor amoroso”, dando a entender que havia miopia em um e outro caso. De toda sorte, o elemento da personalidade poética que ressalta é a constante pessoana de interpretar a arte através de conceitos psiquiátricos, procurando sempre, como é óbvio, o ponto de convergência em que há uma arte saudável, ao menos em sua expressividade e criação artística genuína.

4.3 – Os jogadores de xadrez: a problemática do mal

O conhecido e muito comentado poema “O tabuleiro antigo”, de Ricardo Reis, é interpretado, nesta tese, em seu aspecto da personalidade poética; isto é, procuraremos identificar os elementos poéticos inerentes ao poema, cotejando-os com a mundividência pessoana. A problemática do mal é o nosso foco principal de análise do poema, justamente por conta da estrutura superficial do texto, que ofusca a percepção da existência do mal moral. Via de regra, Pessoa expressa a primazia da ética sobre a estética, e vê na arte um

propósito moral. Sua poética da despersonalização o impede, com efeito, de vislumbrar a ética em linha reta; seu caminho é oblíquo, como o interseccionismo e o sensacionismo, aliás, preconizam que deve ser o caminho da arte, ao desfocar o sujeito lírico criador.

A perspectiva analítica que nos diz respeito é o questionamento da (aparente) insensibilidade pessoana, como a descrita no *Livro do desassossego*: “O mundo é de quem não sente” (LD, 286). O quadro de “insensibilidade” dos jogadores de xadrez ao mundo circundante do tabuleiro não representa o sentimento poético pessoano, por uma simples razão: a insensibilidade é característica das pessoas práticas, que “projetam sua personalidade” sobre os outros, sem se importar com a sensibilidade alheia (sem empatia); ora, em inúmeros poemas, que poderíamos citar à exaustão, Fernando Pessoa se coloca contra a ação, contra a prática, contra o domínio; logo, ele não é insensível – mesmo porque a condição do espírito artístico é a sensibilidade –, e, ao contrário das pessoas práticas, o artista propõe aos outros a sua “personalidade para especial libertação” (LD, 255), não uma libertação qualquer (isto é, de amarras sociais, do padrão Vasques, da dor, etc.)¹⁴².

A arte é, pois, uma prática (*technè*) contrária à prática (*praxis*), para usarmos a fórmula grega clássica. A arte é libertação, expansão da personalidade, porém sem visar o domínio ou o esmagamento de outrem, e sim, justamente pelo contrário, permitir que a vontade alheia possa se expandir, não para ganhar o mundo, mas para ganhar a si mesmo (*stoa*). Cientificamente, podemos concluir que, dentre os inúmeros significados possíveis do poema dos jogadores de xadrez, ao menos um deles é totalmente refutado: a insensibilidade do sujeito poético, que troca o infortúnio das mulheres de sua cidade pela sua indiferença, para não trocar uma peça no seu jogo de xadrez. Mesmo que isso não estivesse expressamente referido neste trecho do LD de 17 de janeiro de 1932 (o poema dos jogadores de xadrez é de 1916, revelando uma grande força enérgica juvenil e objetividade poética desejada, que foi suavizada, a partir de 1930, conservando a ideia original em sua essência), poderíamos seguramente estabelecer a relação entre o poema de Reis e o fragmento do semi-heterônimo, pelo raciocínio interpretativo acima. Ora, como argumento adicional, temos a comparação feita, no parágrafo seguinte, entre o “estratégico”, o homem marcial, que é insensível às vidas humanas e o jogador de xadrez, que sacrifica suas peças conforme a conveniência de sua estratégia para a vitória. A cisão absoluta estabelecida entre arte e civilização é um outro assunto, que, para ser bem

¹⁴² Cito o primeiro parágrafo deste trecho de Bernardo Soares, mais abaixo, no ponto 5.3.

discutido, necessita de outros autores, outros críticos e outros recursos filosóficos e sociológicos.

Maria Helena Nery Garcez analisa esta ode de Reis em toda a sua amplitude, refutando a tese do mundo labiríntico ou sem sentido, bem como o paganismo radical de Reis, e mesmo o epicurismo do heterônimo. A essência da expressão poética deste poema de Reis é justamente a liberdade radical:

Os jogadores são colhidos num ato de suprema liberdade: de modo ostensivo e até chocante, escolhem o jogo à vida, a guerra no simulacro à guerra “à sério”. Existe, nesta ode, a exaltação de uma dimensão de liberdade, a da escolha. É esta afirmação soberana de liberdade o que torna tão característico e inesquecível este poema.¹⁴³

Indubitavelmente, esta interpretação de Reis é plenamente consoante à personalidade poética pessoana: o jogo está, na economia do poema, acima ou ao largo de quaisquer atividades “sérias”, e isso gera um paradoxo: o jogo se torna mais sério do que é sério: é, pois, sério do que não é, o que nos remete ao ortônimo; ou então, pura e simplesmente, a atividade lúdica se opõe à conquista, à glória, à busca de renome, o que nos remete ao heterônimo Campos, com especial relevo.

Façamos, em conformidade com o nosso propósito específico, uma consideração geral da ode de Reis.

O pano de fundo do poema explora a personalidade poética, através da tensão máxima da resignação estoica (imagem superficial do poema) como um recurso artístico que constrói um sujeito irônico, cujos contornos artístico-espirituais devem ser definidos, na análise do poema e interpretação focada na problemática do mal.

O poema referido, além de ser emblemático quanto ao espírito clássico, também ilustra os aspectos epicuristas e estoicos de Reis, em um longa sequência narrativa, protagonizada pela figura de dois **jogadores de xadrez**. A estrofe inicial é citada abaixo:

*Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.* (RR, 267)

São marcantes, no início deste poema, os aspectos plásticos e as descrições

¹⁴³ GARCEZ, Maria Helena Nery. *O tabuleiro antigo*, p. 73.

objetivas de uma situação de terror espalhada em uma cidade. Há elementos que intensificam a dor, a humilhação e a destruição. A atmosfera de terror é contrastada com a sobriedade dos dois jogadores de xadrez, indiferentes a tudo o que ocorre à sua volta.

Essa imagem provocativa, da indiferença diante do mal, é recorrente em Pessoa: diríamos que é um *leitmotiv* em sua obra. No *Fausto* (ed. Teresa Sobral Cunha, p. 16), há uma hipérbole paralela ao poema de Reis, que visa a chocar o leitor, com uma provocação à maneira de Nietzsche:

*Põe-me na vista os vermes trabalhando
Aqueles corpos! Tenham filhos, vejam
Seus filhos afogados ante os olhos,
As filhas violadas a seu ver.*

Observe-se a presença caeiriana do ver, do puro ver, que adquire, tanto em Reis como no Fausto, a peculiaridade da imediatidade de uma cena que não deve chocar (mas choca, sem dúvida) o leitor, por ser “naturalizada”. Por mais que seja do conhecimento de todos a putrefação dos corpos, e nisso Camilo Pessanha foi mestre em apresentá-lo à Poesia, causa repugnância o simples imaginar dos “vermes trabalhando”, isto é, agindo instintivamente, como as abelhas ou outros animais gregários “trabalham”. E não basta imaginar – pois o imaginar é mediato – os maiores males que podem ocorrer aos que têm filhos: os pais precisam contemplar a dor dos filhos e senti-la multiplicada em suas almas, enquanto autores daquelas vidas. Ora, os sujeitos líricos Fausto, bem como Caeiro, presentificam esses males como se se tratasse de uma simples árvore ou uma flor diante dos olhos. Enfim, o texto choca o imaginário do leitor nas (situ)ações mais aviltantes: a decomposição dos corpos, a dor e a violência sofrida por crianças e mulheres. Na “Ode marítima”, estas imagens também se apresentam, embora de modo mais alucinado, com mais ímpeto, mas o intuito é o mesmo do poema de Ricardo Reis.

Reis insiste na condição servil humana, em geral. E isso deve se aplicar, por uma coerência formativa, também à sua visão da arte. A servidão se estende, assim, à frase, ao ritmo, à vontade, conforme a descrição e comentário que dele faz Álvaro de Campos (RR, 251).

Se levarmos em consideração o suporte cultural das odes de Reis, que é o paganismo com os seus deuses vivos, sentimos o fundo de melancolia que há nesse tom conformista:

O fundo do paganismo é triste; e deveras o é. Mas o pagão é um objectivo: vê as coisas e aceita-as, nem julga que serve de alguma coisa o crear illusões para se

julgar feliz se não fossem os mysterios (restritos na sua recepção). Foi o Christianismo que trouxe à civilização ocidental a necessidade de substituir o universo. Não seremos injustos se dissermos que o Christianismo foi na civilização europeia a primeira forma conhecida do opio ou da cocaína. (EC, VI, 191)

Os jogadores de xadrez, ao tempo da invasão da cidade pelos persas, são a metonímia do gênero humano, e o tempo da invasão e do aviltamento é o tempo todo da existência humana. Nesse contexto, a seguinte questão é legítima: o que quer que se faça, como indivíduo, altera a condição humana em geral? Maria Teresa Rita Lopes apresenta uma resposta possível à questão: “Reis essaye d’accepter le non-sens, l’absurde de l’existence, le *nada*”¹⁴⁴. Essa aceitação e quase afirmação do “nada” é resultante de uma prudência filosófica. Por isso, vale a crença pessoana de que o Destino governa a vida dos deuses e dos homens. A ele é indiferente o bem ou o mal, da maneira como o ser humano o concebe. No pano de fundo do poema dos jogadores de xadrez, é o Destino, implacável por definição, que faz sua voz se ouvir e os cidadãos gemerem. É a ideia da necessidade, que é talvez a principal marca da literatura clássica.

Uma justificativa filosófica para as imagens estabelecidas por Ricardo Reis pode ser encontrada em Montaigne: “Merecedor de punição é quem defende uma praça forte além do razoável” (*Ensaaios*, I, cap. XV). Esse pano de fundo estoico reporta-se à inutilidade do heroísmo e do esvair-se em busca de glória e reconhecimento, visto que tudo quanto podemos conseguir na vida é pouco, se comparado aos ganhos espirituais possíveis.

Através do semi-heterônimo Bernardo Soares, é revelado um dos intertextos possíveis do poema acima: “Disse Horácio, falando do varão justo, que ficaria impávido ainda que em torno ruísse o mundo. A imagem é absurda, justo o seu sentido” (LD, 177)¹⁴⁵. Isso expressa um estoicismo puro¹⁴⁶, portanto uma atitude racional e refletida diante das incertezas da vida. Soares interpreta a ruína do ambiente em que vivemos como algo que não deve nos apavorar, pois, no fim das contas, é algo fictício, forjado, cuja perda possível não abrange o que somos realmente. Reis, horaciano, concebe no seu poema uma

¹⁴⁴ LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 419. Em um poema intitulado “Xadrez”, de 1927 (*Poesia 1918-1930*, p. 293-294), as peças adquirem valor existencial, cuja sorte pode lhes favorecer ou desfavorecer. Aconteça o que acontecer, há sempre uma mão a movê-los (um dos leitmotivos da poesia pessoana) e, enquanto metáfora da vida humana, “*como tudo é jogo, o fim é nada*”.

¹⁴⁵ A reação das pessoas ao bombardeio ou à cidade em chamas é um *topos* literário. Exceto a literatura de cunho estoico, o horror que aflige a todas as pessoas, incluindo as crianças, é a atitude natural das vítimas da barbárie. Há exceções, como a personagem-narrador amoral de Günter Grass de *O tambor*: “Em meio àquela gritaria era tranquilizador que as formigas não se deixassem impressionar pela aparição do exército russo. Elas só pensavam nas batatas e no açúcar, enquanto para os homens das metralhadoras outras conquistas eram prioritárias.” (GRASS, Günter. *O tambor*, p. 487)

¹⁴⁶ “O meu estoicismo é uma necessidade orgânica.” (LD, 358)

destruição real e desolação que envolve as pessoas queridas, como um desafio ao limite de nossos sentimentos, pois as pessoas que pertencem ao nosso círculo também fazem parte de nós. Por isso, há um fundo de ironia no poema de Reis, visto que as pessoas, por mais insensíveis que sejam, sempre guardam algum afeto em relação a seus próximos. É virtualmente impossível uma pessoa honrada ou com senso de justiça conceber que seus filhos sejam arrancados de seus braços, e ela ficar impassível, e dizer, para justificar sua passividade, que “a vida é assim mesmo”. Isso significaria ausência absoluta de sentimento; ora, mesmo para o estoico, o propósito do autocontrole é não exacerbar nos sentimentos, nem na alegria, nem na tristeza, o que acaba fazendo sentido, pois quanto menor a exuberância com os acontecimentos felizes, tanto menor deverá ser o pesar com as situações trágicas.

Em outra faceta da personalidade pessoana, Bernardo Soares reduz ainda mais sua praça-forte, que, à primeira vista, é inexpugnável: “Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente” (LD, 255). Bernardo se coloca do lado dos “modernos”, na querela entre os antigos e os modernos; isto é, não reluta em identificar na língua e na arte seu posto como soldado que defende a pátria. Na segunda frase da citação acima, temos dois enunciados, separados por vírgula, e completamente heterogêneos: a coletividade *X* individualidade; a dor que se abate sobre o país *X* o bem-estar subjetivo; a defesa coletiva *X* a omissão pessoal. Ora, apesar da nuance do resguardo do próprio corpo, Soares se aproxima de uma interpretação muitas vezes enfatizada por Pessoa:

O estratégico é um homem que joga com vidas como o jogador de xadrez com peças do jogo. Que seria do estratégico se pensasse que cada lance do seu jogo põe noite em mil lares e mágoa em três mil corações? Que seria do mundo se fôssemos humanos? Se o homem sentisse deveras, não haveria civilização. A arte serve de fuga para a sensibilidade que a acção teve que esquecer. (LD, 287)

Assim, com um número determinado de variantes, Pessoa se aproxima pouco mais ou menos da ideia de que a vida humana nada vale; que os deuses são indiferentes ao que sofremos e ao nosso destino; que a violência grassou ao longo de toda a história; que a civilização, tal como era entendida nos turbulentos anos da Paz Armada e até o Entreguerras das décadas de 1920 e 1930, requeria sangue humano para continuar trilhando sua marcha – que é sempre “progresso”, conforme a vertente hegeliana do pensamento moderno. Por isso, a imagem do jogo de xadrez, tanto no poema de Reis, como no fragmento de Soares, é portentosa para simbolizar a condição humana, de mera

“peça” que pode ser trocada ou que só tem valor pelo que pode oferecer ao Estado, como soldado ou trabalhador. O tom interrogativo “Que seria do mundo...”, da citação de Soares, não põe em questão se somos humanos, mas toma como ponto de partida que não somos humanos e, se fosse de outra forma, a civilização não seria possível. Civilização opõe-se, portanto, a “humanidade”, no sentido cunhado pelos Humanistas renascentistas. O único espaço possível para a sensibilidade é a arte, completa Soares, sempre endossando a perspectiva nietzschiana. Esse sentimento é partilhado por uma grande legião de artistas, desde meados do século XIX, até mesmo pelos que se dispuseram a lutar contra a barbárie, em algum momento de suas vidas.

Outro intertexto sumamente significativo encontramos em Dostoiévski, autor que Fernando Pessoa dizia menosprezar, por causa de seu espírito cristão. No entanto, muitos aspectos da magistral obra do autor russo têm estreita relação com a visão de mundo pessoana e com sua expressão poética. Na voz da personagem Ivan, a situação narrativa do poema dos jogadores de xadrez é descrita pelo relato das

Atrocidades dos turcos e dos cherqueses em seu país: temendo um levante geral dos escravos, incendeiam, estrangulam e violam as mulheres e crianças; pregam os prisioneiros nas paliçadas pelas orelhas, abandonam-nos assim até de manhã, depois os enforcam, etc. Compara-se por vezes a crueldade do homem com as dos animais selvagens; é uma injustiça para com estes. As feras não atingem jamais os refinamentos do homem. [...] São os turcos os que torturam crianças com um prazer sádico, arrancam os bebês do ventre materno, lançam-nos no ar para recebê-los nas pontas das baionetas, sob os olhos das mães cuja presença constitui o principal prazer. (*ibid.*, p. 694, grifo meu)

O texto acima citado é um excerto do famoso capítulo do “Grande Inquisidor”. Na narrativa de Dostoiévski, há um contexto político e social; isto é, a violência não é totalmente gratuita, pois há um propósito, no mínimo, de intimidação, através do horror semeado. Note-se a similaridade entre o clima de horror do poema de Pessoa/Reis e a narrativa acima citada: os incapazes de se defenderem são os mais atingidos; a visão do horror da batalha deve permanecer por algum tempo, através de corpos expostos, enforcamentos, etc. Mas a condição humana de perpétua belicosidade justifica as atrocidades?

Uma resposta a essa questão é dada pela voz da mesma personagem. Ivan narra várias histórias sobre a crueldade humana; sobre o **MAL**, desde seu sentido físico ao sentido metafísico:

Revolta? Não era meu desejo ver-te empregar essa palavra. Pode-se viver

revoltado? Ora, eu quero viver. Responde-me francamente. Imagina que os destinos da humanidade estejam entre tuas mãos e que para tornar as pessoas definitivamente felizes, proporcionar-lhes afinal a paz e o repouso, seja indispensável **torturar** um ser apenas, a criança que batia no peito com seu pequeno punho, e basear sobre suas lágrimas a felicidade futura. Consentirias tu, nestas condições, em edificar semelhante felicidade? Responde sem mentir.¹⁴⁷

A resposta é inequívoca, para o autor russo, através de múltiplas manifestações, de diversas tendências políticas e arcabouços teóricos: nenhuma felicidade coletiva, nenhum bem maior justifica a violência desmedida, isto é, aquela que não é resultado direto do mal provocado por ela mesma. Esse é um encontro do Autor com uma verdade: a tortura, em nenhuma circunstância, tem sentido, para o ser humano. Em Reis, a visão de todo o mal imaginável, cristalizado em um poema clássico, obriga o leitor a buscar uma resposta, cujo ponto de partida é: a inutilidade de quaisquer propósitos ordinários ou inautênticos, conforme Heidegger: nem ciência, nem amor, nem dinheiro, nem poder.... E aqui reencontramos o ortônimo, que apresenta o *incipit* de vários poemas com o tema da recusa do poder, da influência, do dinheiro: “Nada me prende a nada”; “Pouco me importa”, etc.

No poema de Reis, a concepção de despojamento, a um tempo consoladora, é também melancólica, pois reduz o alcance da ação e do pensamento humanos. A criticidade também é sufocada, se a entendermos em um sentido próximo ao literal, pois, por mais letárgica que seja a personalidade, é impensável que alguém não queira reagir diante do aviltamento das pessoas amadas. Por isso, o tom é provocativo, acima de tudo: o poeta, ou melhor, a personalidade que envolve a semântica do poema, procura uma situação extrema, não em busca de uma resposta, mas colocando a questão da inevitabilidade do mal, no sentido metafísico, talvez cosmológico, que, por vezes, confunde-se com os males perpetrados pelo modo de ser dos humanos, através da política, dos costumes, da guerra, etc.¹⁴⁸ Esse sentido irônico ou provocativo, como uma possível interpretação do poema, pode ser fundamentado em um texto teórico assinado pelo próprio Ricardo Reis: “São as horas em que, sem que eu esqueça o que ela [a poesia de Caeiro] é de renascença pagã, busco apenas nela consolar-me das malícias e das injustiças da vida” (PIAI, 368). Esse

¹⁴⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázovi*, p. 694, negrito meu.

¹⁴⁸ “É bem difícil conceber cenário mais ‘pós-moderno’ que o do poema de Reis, o famoso poema dos jogadores de xadrez concentrados ao seu jogo, como nós o somos diante das chamas e dos massacres reais-imaginários do Líbano ou do Camboja e indiferentes a tudo, salvo à nossa indiferença.” (LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, p. 53) Sobre a necessidade que envolve o problema do mal, ver mais acima o tópico 1.7.

juízo acerca da vida, nela encontrando o “mal”, aparentemente intencional ou proveniente da vontade humana, bem como a “injustiça”, seja em relação ao indivíduo, seja em relação a um grupo social (os persas, no poema acima), chocam-se diretamente com a concepção do Destino ou Fado governando este mundo. Mas essa contradição, do punho do próprio Reis, é um traço estilístico e filosófico tipicamente pessoano. Nem seria necessário que o texto (um Prefácio para a obra de Caeiro) fosse assinado por Reis: podia ser por Campos ou pelo ortônimo, ou mesmo Mora. Tanto faz, pois o que importa, conforme a metodologia que utilizamos, é encontrar as pistas da personalidade ou do sentimento de humanidade, ainda que enviesado, oblíquo ou tortuoso, nas inquietações existenciais de Campos/Pessoa. Nosso propósito não é estreitar o alcance poético do que foi escrito, e é já imutável, mas alargar a compreensão, tornando-a dialógica e profundamente arraigada em um espírito poético que é, acima de tudo, humano.

Mas, tomando à letra o espírito do poema, relacionando-o com a aparente posição filosófica, questionamos: Como fica a questão da liberdade humana, diante dessa cena determinista?

Um poema do ortônimo, de 1934, considera o problema do mal em sua amplitude máxima, desde o maniqueísmo até a questão do mal metafísico e moral: “Sangra-me o coração. Tudo que penso” (Poesia 1931-1935, 264-266; NPI, 705-706). O poema inicia com o seguinte quinteto:

*Sangra-me o coração. Tudo que penso
A emoção mo tomou. Sofro esta mágoa
Que é o mundo imoral, regrado e imenso,
No qual o bem é só como um incenso
Que cerca a vida, como a terra a água[.]*

No *enjambement* do primeiro e segundo verso, a dimensão reflexiva e a emotiva se chocam, sendo que a primeira é esbatida e dominada pela segunda. O estado poético do sujeito origina-se justamente dessa condição de ausência de clareza das questões atinentes ao bem e ao mal e o desconcerto causado pela visão do mal como o senhor do mundo humano. A ética sobrepõe-se, pois, à estética: o “mundo imoral” não é indiferente ao poeta, e isso se torna tanto mais crucial por conta da percepção da hipocrisia, visto que se trata de um mundo “regrado”. Não fosse assim, poderíamos aceitar, sem poesia, a lei da natureza, da sobrevivência dos mais fortes e do direito natural de dispor da vida dos mais fracos. Não é assim, com efeito: o discernimento, e, portanto, o fundamento fenomenológico, entre bem e mal é algo real, de tal modo que existem leis, regras e normas

de convívio. A razão – “Tudo que penso” – não é capaz de afirmar pura e simplesmente a idealidade do bem e tampouco se conformar com a realidade do mal, e disso advém a condição poética, na unidade temporal da percepção da emoção, que domina o sujeito do poema.

A presença dos quatro elementos nesta estrofe, como matéria básica, ressalta o aspecto vital que circunda a emoção subjetiva. O elemento água é predominante, em analogia com a própria terra (os continentes), cercada pela água, e assim é também com o bem, por assim dizer cercado ou dominado pelo mal. O coração que “sangra” ou mesmo a emoção que sufoca o pensamento são líquidos que apagam o fogo (pressuposto, sem imagem definida) do amor, do coração e do bem, se admitimos a simbologia cristã e dantesca, que representa o mal e o ódio pelo gelo, e o bem e o amor pelo calor. No mundo humano, o bem é volátil, é o elemento ar, materializado pelo incenso, com a carga semântica de elevação, de pensamentos e sentimentos superiores, que, no entanto, não têm como encontrar residência física na terra. A sintaxe portuguesa (imitando a latina) do quinto verso exige que compreendamos a função sintática dos dois últimos sintagmas nominais pelo contexto: “o bem ... / cerca a vida, como a terra a água”. São três sintagmas nominais em sequência: o primeiro é gramaticalmente óbvio, por estar posposto a um verbo transitivo direto; “a terra” é objeto direto, deduzido do contexto, ao passo que “a água” exerce a função de sujeito.

A marca do mundo é o mal, nele o bem se constituindo uma exceção ou um vislumbre flébil, conforme o texto. Mas a condição trágica da existência nos impede de simplesmente abraçarmos o mal, por ele ser a “norma” (v. 13) ou a “lei”, ou a “vida”, conforme as variantes do texto:

*Que Deus duplo nos pôs na alma sensível
Ao mesmo tempo os dons de conhecer
Que o mal é a norma, o natural possível,
E de querer o bem, inútil nível,
Que nunca assenta regular no ser?*

A reflexão sobre a problemática do mal chega ao âmago do filosófico e o ultrapassa, como nas tragédias gregas, em que a lei inquebrantável do destino se impõe, mas os protagonistas não podem se entregar a ele, sem colocar todo o seu ser moral possível, toda a humanidade que os caracteriza, ao tempo que afirma os deuses, reforça a vontade humana, como uma centelha divina que nos faz, de certo modo, superiores aos deuses e portanto à necessidade das coisas. O “Deus duplo” seria Maniqueu (o

maniqueísmo), mas a constatação teológica é secundária, diante da verdadeira problemática: é inegável o mal no mundo, e, qualquer que seja a doutrina (cristã, comunista, milenarista...), é preciso fazer face a essa realidade absoluta, que é o mal (de acordo com a mundividência inerente ao texto: por isso, uma de suas variantes apresenta o mal como “lei”, conferindo-lhe um caráter de necessidade, como uma lei da natureza). Assim como é uma lei da “vida” (outra variável como predicativo do mal) a cadeia alimentar, as guerras, injustiça, complôs e destruição de inocentes é uma lei do mundo humano. O poema dos jogadores de xadrez leva ao extremo essa hipótese, e ressalta poeticamente as imagens chocantes dos inocentes como as principais vítimas do mal no mundo. E a impassibilidade dos jogadores de xadrez representa, nessa comparação, a consciência da necessidade ou o mal radical que é a lei deste mundo¹⁴⁹.

A filosofia subjacente ao poema é bem mais complexa do que, à primeira vista, parece. Há um substrato platônico (a ideia do bem, presente na alma humana) e um antiplatonismo (o bem não é o ser). A poesia se coloca acima da filosofia, mas é um veículo da filosofia. Essa é uma ideia romântica, presente em Schelling e Pareyson: através de elementos poéticos, do livre jogo de sentimentos e razões profundas, o poeta é capaz de nos conduzir a uma dimensão supra-ética (estética, por assim dizer) e de confirmar, a cada imagem poética, que a conduta rigorosamente moral é a própria alma ou a essência da poesia.

A estrofe citada acima estabelece uma dupla articulação do problema através dos verbos “conhecer” e “querer”, curiosamente as duas principais faculdades do espírito humano, na filosofia kantiana e, por extensão, de toda a sequência da filosofia posterior. O “julgar” – de onde provém a estética – é uma decorrência do jogo entre essas duas faculdades. No poema, o “conhecer” nos remete ao conhecimento de que o mal é tudo o que podemos deduzir das relações naturais, seja no âmbito natural, seja institucional e social. O “querer” é a moralidade humana, tão forte como as leis naturais e portanto voltado para o bem a qualquer custo. Desde a época do Orpheu, Pessoa ressaltou inúmeras vezes que não desejava *épater* ou não buscava o renome nem as coisas desejáveis da/na sociedade burguesa, mas seguir o fio existencial da arte e da ética. Por isso “querer o bem”, ainda que seja um “inútil nível”, é algo impossível de abandonar a alma humana. Este “querer”, no poema dos jogadores de xadrez, é voltado integralmente para a arte, o que é

¹⁴⁹ “La proposizione ‘l’uomo è cattivo’ non può avere altro significato, per ciò che precede, che questo: l’uomo è consapevole della legge morale e, tuttavia, ha accettato nella sua massima di allontanarsi (a volte) da tale legge.” (KANT, *La religione nei limiti della semplice ragione*. In: *Scritti morali*, p. 352)

evidentemente uma hipóstase, ou uma idealização absoluta da vida contemplativa.

Na sequência do poema, o bem é apresentado como uma “descida / De Deus ao ser”, de tal forma que o Bem (com maiúscula, como a Ideia do Bem) foi comutado, no mundo humano, por “bens obscuros, fórmulas ao acaso”. Isso remete ao *incipit* do poema, que descreve este “mundo imoral” como uma expressão “regrad[a]”, isto é, que as leis e regras possuem uma base, não na verdadeira justiça, mas em preceitos assentados em interesses diversos e cimentados na hipocrisia. Seguem-se outras formulações de teor metafísico, com hipóteses sobre como o mundo seria se fosse outro mundo e asseverando a impossibilidade de o homem conseguir transformá-lo por suas forças, repetindo uma ideia do âmago pessoano. O mito da inocência ou do Éden não é levado em consideração, mas pode ser vislumbrado como um “plano extinto”, de outra ordem, que não se configurou neste mundo que conhecemos. Curiosa é, a seguir, a imagem do mundo percebido como “Deus que é morto”, de modo que nosso mundo seria o cadáver de Deus, conforme a sétima estrofe.

O quase-heterônimo Antônio Mora tece sua crítica em relação a Ricardo Reis, considerando também o poema acima citado: “Que nobreza ha na frase impia de Ricardo Reis: / Prefiro rosas, meu amor, á pátria? / Ou no stulto e jactancioso epodo em que se vangloria de não se importar com a guerra e as coisas dos homens, antepondo-lhes um jogo de xadrez?” (EC, VI, 243). A crítica dirigida ao heterônimo poeta clássico recebe uma força de reação na mesma medida, de Reis a Mora: ele é “stulto e jactancioso” em preconizar o retorno total do paganismo, sobre as ruínas da sociedade cristã. “Não”, diria Reis, é preciso viver o paganismo só na alma pagã; caso contrário, os vícios da sociedade cristã, soterrados sob o novo paganismo, constituiriam o alicerce da nova sociedade, que, ao fim e ao cabo, continuaria sendo cristã, com profundas raízes na Idade Média cristã. Enfim, a questão não está fechada: foi apenas o começo do diálogo. A personalidade inerente a esse debate está em seu fundo filosófico, conforme discutimos abaixo.

Ainda sobre o poema acima, bem como em tantos outros, o fundamento filosófico é epicurista e estoico ao mesmo. Reis tem consciência disso, e o expressa em prosa (OPr, 114), pois rejeita o pensamento e a ação nos moldes do mundo moderno. Sua doutrina moral é “temporária” (OPr, 140), enquanto perdurar a “barbárie” do cristianismo, conforme a descrição efetuada por Frederico Reis.

Por fim, observamos que o poema dos jogadores de xadrez remete ao fundamento mitológico da personalidade pessoana em Prometeu: a partida de xadrez entre

Zeus e Prometeu. Este debate exigiria uma longa discussão, visto que a mitologia grega considera válidas as artimanhas (como jogadas de xadrez) em que titãs, deuses e heróis são capazes de enfrentar o determinismo ou a palavra e o poder dos deuses superiores. Isto é, por mais que a guerra e o poder destruidor (da natureza ou dos homens) seja insuplantável e irresistível, as personagens míticas os enfrentam e sofrem as consequências – mas vencem. O sentido clássico do poema *Reis* abre-se, portanto, à possibilidade humana, pelo engenho e pela arte, numa palavra, pelo jogo, de resistir à potência do Universo, e também a Cronos, ainda que este devore seus filhos. “Sentir tudo de todas as maneiras” coloca em xeque a ação de Cronos: a arte garante a sobrevivência, ainda que um dia o Esteves e a tabuleta deixem de existir.

O ortônimo, em poema de 1934, confirma algo que é óbvio, mas não custa comprovar poeticamente, isto é, que Pessoa não é insensível à dor humana: “*Nunca acho uma atitude plana / Na vida estúpida e tranquila; / Mas, meu Deus, sinto a dor humana! / Nunca me tires o senti-la!*” (Poesia 1931-1935, 253) Pela voz de Bernardo Soares, a antítese poética (entre o poema dos jogadores de xadrez e o do ortônimo citado neste parágrafo) é recrudescida em seus paroxismos: “Há idas de poente que me doem mais que mortes de crianças. Em tudo sou o que não sente, para que sinta.” (LD, 176) A morte de crianças tem uma conotação simbólica, que excede até mesmo o sentimento em relação às “filhas”, do poema de *Reis*; mais nítida ainda a aparente insensibilidade do semi-heterônimo, se contrastada com o pôr-do-sol, algo inanimado, inexistente fisicamente. Ora, interpreto a segunda frase, da citação acima, na oração subordinada final, completando o sujeito elidido: “Em tudo sou o que não sente, para que [EU] sinta”. O artifício poético de privilegiar o inanimado e acentuar a indiferença em relação à dor humana serve, paradoxalmente, para expressar a dor que sente – ou que “deveras sente”.

4.4 – Uma nova *querelle des anciens et des modernes*: a liberdade em perspectiva

Outra questão que merece uma análise mais consistente, para a coerência da personalidade poética pessoana ser estabelecida, diz respeito aos estilos de época. Como é sabido, Fernando Pessoa defendia, teoricamente, o mundo antigo, pagão, bem como sua respectiva visão de mundo não humanitária, etc. Mas, em seus versos, ele é um modernista (Orpheu); tem um heterônimo futurista e que se transforma em um existencialista (Campos); por outro lado, um heterônimo clássico e um fundador do neopaganismo (*Reis*), além de outros semi-heterônimos que versam sobre a mesma questão.

A liberdade, o determinismo, o lugar do homem no cosmos, entre outros temas

tão caros aos antigos, são retomados por Pessoa. Mas, será que ele escolhe um ponto de vista anacrônico? Ou, ao invés disso, vive a modernidade com a noção hermenêutica de história como continuidade, em meio a diversas rupturas?

Para seguir o fio da questão, vejamos a especificidade do heterônimo clássico, em relação ao **clássico** e ao moderno, conforme o poema abaixo:

*ANJOS OU DEUSES, sempre nós tivemos,
A visão perturbada de que acima
De nós e compelindo-nos
Agem outras presenças.*

*Como acima dos gados que há nos campos
O nosso esforço, que eles não compreendem,
Os coage e obriga
E eles não nos percebem,*

*Nossa vontade e o nosso pensamento
São as mãos pelas quais outros nos guiam
Para onde eles querem
E nós não desejamos. (RR, 265)*

Este poema de Reis apresenta o lugar do homem no cosmo: abaixo dos deuses e acima dos animais. Mas, para além da visão clássica do lugar efetivo que nos cabe no projeto divino, percebemos uma angústia moderna: a dúvida quanto ao privilégio concedido ao homem, de dispor de dois traços comuns a Deus, como diziam os renascentistas.

No poema de Reis, ao invés disso, as duas únicas garantias da superioridade humana em relação aos outros seres, o livre-arbítrio e a razão, estão amarrados por fios de necessidade, imperceptíveis ao senso comum.

O aspecto verbal dominante na última estrofe apresenta uma semântica da vontade humana (*querem, desejamos*): a vontade é apresentada como se fosse constituída por fios invisíveis que nos guiam, e nós, passivamente, respondemos como marionetes. Ao contrário dos outros seres da natureza (o gado, no poema), que são marionetes deveras, pois são conduzidos pelos seres humanos, nós não percebemos esses “fios invisíveis” senão pela reflexão. E, para tanto, o poema de Reis apresenta um pano de fundo metafísico e um ultra-realismo, praticamente condensados ou sobrepostos; isto é, de um lado os deuses/anjos velam a ação humana e até mesmo são capazes (assim acreditamos, mítica ou religiosamente) de controlar nossa ação; de outro, o ser humano é habituado a controlar a vontade alheia, seja do gado, seja de outros homens (veja-se o intertexto do poema dos jogadores de xadrez); disso se deduz que até mesmo a ação consciente, com o uso pleno

das faculdades da vontade e do pensamento, também são derivações desse determinismo geral. Filosoficamente, trata-se da doutrina do determinismo absoluto de todas as coisas, incluindo as ações “livres”, como os estoicos as concebiam, de tal sorte que o máximo que podemos fazer é ter consciência da necessidade a ponto de reduzirmos os desejos e, conseqüentemente, o sofrimento resultante das frustrações. Poeticamente, figuramos as divindades pagãs (deuses) e cristãs (anjos) como seres paralelos e até mesmo equivalentes (do ponto de vista cultural, não religioso, é claro), na personalidade poética pessoana, que representam os conflitos humanos, a liberdade de escolha, o modo de vida mais propício à felicidade e, sobretudo, a medida da responsabilidade pelo nosso destino individual e coletivo.

O ser humano é, portanto, “duplicado”: suas faculdades superiores são um “outro”, um pastor, um anjo ou um deus a guiá-lo, sem que ele o saiba. Ou, se o sabe, pode decidir acerca do melhor caminho existencial: acreditar ou duvidar que a luta pelo poder, pelo dinheiro, pela realização de fantasias constituam um objetivo na vida. Colocada nesses termos a questão, percebemos facilmente que Reis/Pessoa equaciona essa questão à maneira clássica, sem apresentar nenhum aspecto singular da vontade e nenhum desejo especial: é um anti-romantismo extremo. Isoladamente, o poema seria entendido como uma expressão poética anacrônica, mas temos sempre presente a complexidade da pessoa que o formou.

Sobressai-se, neste poema, a questão da **liberdade**: que é a liberdade, para Reis? Somos livres? Por que ele aceita o “Destino”, a submissão aos desígnios divinos? Por mera retórica clássica? Ou há um fator histórico, político ou social para tal submissão? Enumeremos as hipóteses possíveis, a partir do poema acima.

No quase-heterônimo Mora, encontramos o fundamento teórico da ilusão da liberdade:

1. Tudo é determinismo; tudo é determinado. A liberdade é uma ilusão; não passa, no campo real, de uma ilusão necessária à vida. Para agir, no próprio sentido que seja (e assim tem que ser) do determinismo, é preciso crer que a acção é livre. / 2. Se tudo é determinado, um critério orientador da vida será tanto mais falso quanto mais levar cada personalidade a confiar apenas no seu esforço. (EC, VI, 247)

A liberdade é uma ilusão, diríamos, como uma miragem, do ponto de vista de Reis. Se tudo é natural, o olhar, bem como os outros sentidos, são o único guia do espírito humano. No entanto, é preciso que ele projete para a exterioridade a crença subjetiva de que ele é capaz de dirigir sua vontade para algum fim (de outra sorte, cairíamos na inação).

O ser humano, como os outros seres da natureza, age sob a malha da necessidade, porém, como um inseto mais complexo, à sua necessidade é acrescida a ilusão da liberdade. Nem por isso é menos determinado.

Quanto à questão da ilusão da liberdade, a leitura literal do poema acima evidencia a presença de um eu-lírico que busca consolo pela incompreensão do sofrimento e das razões do mundo ser tal como ele é; para isso, ele usa a comparação de homem e animal: tal como este não percebe que sua vida é dirigida pelo homem, este não percebe que sua vida é dirigida pelos deuses¹⁵⁰. Em suma, a vontade é uma ilusão. A pretensão de querer guiar por vontade própria é antinatural e a causa do sofrimento humano. Aliás, querer compreendê-la gera uma incompreensão maior ainda da própria existência.

Além disso, podemos ler o momento histórico de Portugal e da Europa, a partir de 1910, em relação com o atrito dos países imperialistas europeus, que desencadearia a Grande Guerra. Esse período, que, na verdade, é o período da existência de Ricardo Reis – exceto por outras odes escritas em período posterior –, constitui uma gigantesca opressão sobre o indivíduo. A esmagadora força militar, que destrói o espírito e a liberdade individuais, aniquilou a consciência da liberdade humana. Essa pode ser uma das possíveis raízes da criação do heterônimo clássico de Pessoa. Deixemos, porém, esta vertente teórica para outro estudo, com ênfase na história e na política em Fernando Pessoa.

Nas *Ideias Filosóficas*, Fernando Pessoa investiga a questão da liberdade humana. O livre arbítrio, escreve ele, “tem o seu princípio na aplicação ao mundo moral da ideia primitiva e natural de *liberdade física*” (OPr, 536). De fato, a liberdade entendida como ausência de obstáculos físicos é a ideia mais corrente, no senso comum. A tendência mais natural é confundir os limites pessoais com a liberdade em si mesma. É a relação entre a liberdade empírica e a liberdade transcendental, como Kant as distingue na *Crítica da razão pura*, sendo a primeira compreendida na relação entre o ser humano e os demais entes da natureza, e a segunda a partir da racionalidade pura, que estabelece a moralidade como uma lei. Pessoa deduz, então, que “a ideia de liberdade é uma ideia puramente metafísica” (*ibid.*). Há uma confusão entre o plano teórico (o princípio de Causalidade) e a liberdade enquanto noção metafísica. Kant resolverá a questão na *Crítica da razão prática*, visto que a Primeira Crítica conclui que é impossível provar a existência da liberdade, no sentido metafísico. Essa resolução, que é puramente filosófica e de que Pessoa não toma

¹⁵⁰ Também em Eduardo Lourenço, essa relação entre o natural e o artifício é enfatizada: “Descendo, como um Dante sem Deus, nem Beatriz, o inferno acessível do homem moderno, escrevendo o inventário do absurdo como se fosse natural e do natural como se fosse absurdo” (LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, p. 15).

parte, não nos diz respeito, nesta pesquisa.

A necessidade, em termos filosóficos, opera-se da seguinte forma/fórmula, que descrevemos à pena livre: há uma causa determinante que engendra uma determinada situação social ou individual, de tal forma que se torna virtualmente impossível revertê-la. Mas é preciso reconhecer, também metafisicamente, que há uma causa anterior a essa causa determinante do momento, que também foi, por sua vez, causada por outra, e assim *ad infinitum*. Ora, no momento em que há uma causa anterior, então o estado de coisas atual foi, em outro tempo, diferente; portanto, mesmo o que é necessário altera-se, e altera-se por causas igualmente necessárias. A necessidade, em outras palavras, também é engendrada por ação... livre. Esclareçamos, com brevidade, esse aspecto teórico.

O primeiro filósofo a estabelecer a essencialidade da mitologia, no fundamento da arte e da própria fonte da verdade da filosofia, foi Schelling. Para o filósofo alemão, liberdade e necessidade estão inextricavelmente relacionados: “Belo é um poema no qual a suprema liberdade novamente apreende a si mesma na necessidade. Arte é, por conseguinte, uma síntese ou interpenetração recíproca absoluta de liberdade e necessidade”¹⁵¹. A arte é livre? Ou ela é necessária?

Conforme Pareyson, a arte apresenta elementos de liberdade e de necessidade que, em síntese dialética, significam pura e simplesmente que a obra bem sucedida engendra uma lei (necessidade) e, ao mesmo, só é possível a criação de leis sob o pressuposto da liberdade criativa. Isto é, há sempre inventividade e novidade na obra artística, de tal sorte que uma obra com resultados previsíveis ou axiomáticos não é de modo algum artística. Por outro lado, a “legalidade” inerente à obra artística, ao contrário das leis morais e leis da natureza, é uma “regra individual da obra”¹⁵².

Para Schelling, na mesma linha de Pareyson, não se trata de encontrar a liberdade na arte, nem tampouco a necessidade. Ao invés disso, a “interpenetração” de liberdade e necessidade na arte, principalmente na poética, colocam-na longe da simples práxis ou da sustentação de um ponto de vista teórico. Se há, aparentemente, uma defesa teórica, estamos diante de um poeta menor, ou então se trata de um recurso retórico para dirigir o olhar do leitor a uma problemática mais fundamental.

Problematizemos, poeticamente. Nos poemas de Ricardo Reis, há uma transmutação da realidade, diante de situações políticas intransponíveis, ou invencíveis,

¹⁵¹ SCHELLING, *Filosofia da arte*, p. 46.

¹⁵² PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 184.

pela liberdade. Em texto prosaico, de tributo a Caeiro, Reis fala em consolo “das malícias e das injustiças da vida” (OPr, 113). Não diz quais nem como elas o afetam, mas o cuidado (*cura*) individual se faz presente em seu discurso.

Um poema de 1935, ano da morte de Pessoa, publicado primeiramente nas *Novas poesias inéditas* (NPI, 713), mas atribuído posteriormente a Campos (PC, Lopes, 351), também opera entre os pólos da liberdade e da necessidade (acrescentei os colchetes):

Está tudo certo... [1]

E, excepto estar errado [2], é assim mesmo, está certo [3]

[1] determinismo

[2] moral, sociedade

[3] determinismo qualificado / síntese

A dimensão social e política havia ganhado a alma do poeta, que, justamente por ser genuíno, não poderia ter mantido as mesmas ideias do passado, da crença no poder militar ou no uso da força oficial e abafamento de qualquer voz contrária ao Regime. O conceito de “ideologia” é a materialidade subjacente à materialidade do poema: “está tudo certo”: é a ideia corrente; “está errado”: porque do ponto de vista moral ou da justiça, ou mesmo da racionalidade, trata-se de uma aberração. Diga-se, *en passant*, que a voz poética sempre se coloca acima das dissonâncias advindas do poder autoritário.

A dimensão literária do autoritarismo é, por vezes, mal compreendida. Entre os poetas clássicos latinos, é comum o estoicismo como atitude de resignação em relação a um poder inquebrantável do tirano ou da estrutura política que não admite contestação. Mas é preciso convir que a literatura se renova a cada instante, a cada nova modificação social e política, de tal modo que mesmo o conformismo é uma atitude expressa pela linguagem que é, também, uma ação ou uma maneira de conservar vivo ao menos o espírito. Um poeta clássico não poderia nutrir ilusões acerca de uma sociedade não escravista, por exemplo, e dificilmente pensaria nessa questão. Um poeta moderno, pelo contrário, e também Pessoa/Reis é moderno, obriga-se a pensar na questão da servidão e da liberdade, mesmo quando a conjuntura nacional e a internacional tendem à opressão. E essa é uma das vertentes para a interpretação dos poemas de Reis, principalmente dos intérpretes que tratam do resguardo do indivíduo e da inação, diante da opressão e falsidade da vida exterior. É uma esperança desesperante ou um desespero esperançoso o que jaz por trás das palavras do poeta.

Ora, nos textos pessoanos de cunho moderno, podemos assegurar que há uma

contradição com aquilo que Ricardo Reis estabelece?

Álvaro de Campos, em texto prosaico, confirma a relação existente entre a escrita literária, mesmo aquela que se confessa intimista ou anti-social, e a História¹⁵³. Há referências aos problemas do desemprego e da indústria, em 1919, pouco após o fim da Grande Guerra; as eleições gerais na Inglaterra também lhe preocupa. A seguir, ele nega a existência da “questão social”, porque só existem duas grandes forças, que estão em guerra: “a plutocracia industrial e a plutocracia financeira” (OPr, 158). Note-se que a referência à “plutocracia” não é fortuita. Esse conceito, provavelmente cunhado por Platão (*A República*), diz respeito à forma de governo em que os ricos (a riqueza: *plutos*) são predominantes no poder político, de tal sorte que estes neutralizam as outras forças. Ademais, se plutocracia, na sociedade atual, é equivalente a capitalista ou burguesa, então a síntese operada por Campos é de cunho marxista, ou revela, de algum modo, uma distinção entre o modelo prevalecente no final do séc. XIX e aquele que passaria a dominar no período posterior.

E é notório que a observação cínica, mas crítica, de Álvaro de Campos passa a ser associada à personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, que também reduz as forças políticas à violência, ao dinheiro, ao escravismo (este, no caso brasileiro). Pode-se presumir que a referência à história, tanto num caso como no outro, corre paralelamente ao texto literário. (A história da Literatura também é História Geral, no dizer de Jauss). Assim, aquilo que Ricardo Reis nega veementemente, no tocante à consciência da injustiça e de problemas sociais, Álvaro de Campos revela, por tabela, ao assumir uma máscara cínica: o conformismo e estoicismo de Reis têm relação direta com o momento histórico e com a impotência da literatura diante da força militar e da plutocrática¹⁵⁴.

Há outros aspectos identificados por Campos: a civilização tecnicista, como um dos golpes mortais da civilização “greco-romana e cristã” (OPr, 160); “Devemos criar a humanidade dos técnicos” (*ibid.*); isto é, fazer renascer um humanismo dentro da civilização tecnológica. De qualquer forma, é preciso notar que nenhuma dessas observações de Campos pode realmente ser a opinião política de Fernando Pessoa. Mencionamo-nas para ilustrar a relação necessária existente entre a poesia clássica de Reis

¹⁵³ “A crise industrial deriva de causas algumas antigas, outras modernas, de causas algumas economicamente certas, outras economicamente fictícias. O mal é radical. Os governos têm sido de uma notável incapacidade na solução dos principais problemas com que têm sido confrontados – o problema industrial propriamente dito, o problema do desemprego, o próprio problema do alojamento.” (OPr, 157)

¹⁵⁴ Há uma tese mais fundamental em questão: a origem do problema do poder político está na própria existência do *poder*. Quanto maior o grau de manipulação de um grupo político, mais claro fica que a força política é governada por mitos, de qualquer lado que se apresente a questão.

e o seu respectivo momento histórico.

No heterônimo Ricardo Reis, a liberdade está em estreita relação com a temporalidade. Analisemos alguns aspectos dessa interação, através do poema abaixo:

*Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos
Se no perdê-las
Qual numa jarra
Nós pomos flores.*

*Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver.*

*.....
Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.*

..... (RR, 253-254)

Os elementos míticos, racionais, a presença da natureza, dos deuses, do determinismo, a relevância de uma ideia, do equilíbrio psíquico são alguns dos elementos puramente clássicos deste poema. O “tu” ou o “mestre” a que o eu-lírico se refere pode ser recuperado nos escritos teóricos de Ricardo Reis: ele se confessa discípulo de Alberto Caeiro, de modo que o “mestre” do poema pode ser o outro heterônimo pessoano.

O poema acima compõe-se de oito sextetos, com versos tetrassílabos que marcam um ritmo veloz, podendo ser atribuído à passagem do tempo. Aliás, o tempo parece constituir o tema principal do poema, pois recorta transversalmente o poema como um todo. No quinto quinteto, ele é personificado no titã Cronos ou Saturno, como Reis o denomina, em outros poemas. Aqui, sem nomeá-lo diretamente, Reis o centraliza como o devorador de seus filhos. Na mitologia grega, Cronos devorava seus filhos¹⁵⁵, porque sabia que a sobrevivência de um deles o destronaria. Destacamos, por essa razão, o aspecto da temporalidade, permeada pela angústia existencial, mas recoberta pela forma da

¹⁵⁵ “Os primeiros descendentes dos encontros amorosos de Urano e Gaia ainda são monstros, gigantes de cem braços, Ciclopes imponentes e os selvagens Titãs, descendentes diante dos quais o próprio progenitor se horroriza e aos quais no Tártaro de novo oculta. O Caos tem de devorar novamente a própria prole. Urano, que esconde os próprios filhos, tem de ser suplantado: começa o domínio de Cronos. Mas também Cronos devora os próprios filhos. Começa finalmente o reino de Zeus, mas tampouco este, sem ser precedido por destruição.” (SCHELLING, *Filosofia da arte*, p. 57)

serenidade, garantindo objetividade e resignação diante do inevitável. Os versos curtos expressam o escoar do tempo.

Na primeira estrofe, a comparação (“qual” equivale a “como”) entre o tempo inexoravelmente perdido e o significado simbólico de flores: enquanto natureza, as flores só passam a existir porque o tempo da planta chegou à plenitude; enquanto cultivo humano / *ars*, as flores são resultantes dos momentos perdidos (horas perdidas); portanto, além do tempo cronológico, deparamo-nos com o tempo artístico da produção (poética, em específico).

Na segunda estrofe, o paradoxo “*saibamos ... não a viver*”, isto é, o aprendizado da sabedoria negativa de “não viver a vida” é, indubitavelmente, um “*savoir vivre*” antípoda ao epicurismo tradicional. É, por outro lado, uma inversão da sabedoria estoica dos poetas romanos, apesar de Reis ser o “heterônimo mais clássico”. Trata-se portanto de uma expressão da personalidade poética materializada em Ricardo Reis: a vida concebida em plenitude somente na contemplação, seja na vida, seja na morte (“Ode mortal”). Por essa razão, entendo a expressão “sábios incautos” (v. 11) como um expoente significativo de várias potências, aplicado ao estoicismo poético e a toda a poética pessoana: a inutilidade da busca do saber positivo; ausência da malícia própria dos que se empenham em ganhar a vida, e até mesmo com o sentido evangélico de que ganhar a vida é perdê-la; a sabedoria de não se deixar levar por uma corrente de práxis e tampouco por uma corrente de pensamento, entre outras possibilidades inerentes à poética pessoana em geral.

O ato de “pôr flores” (v. 6) no decorrer temporal pode ser associado ao “ser grande” ou “ser inteiro” que Reis menciona em outros poemas. Também nos escritos teóricos, Fernando Pessoa fala no significado ou grandeza interior que deve constituir a vida humana. Ele não consegue vislumbrar outro sentido existencial senão a construção de algo espiritualmente grandioso. Exupéry também associa o tempo decorrido ao cultivo – de onde vem a palavra “cultura”, aliás – de uma rosa, com implicação interpessoal: “C’est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.”¹⁵⁶

Na sequência, encontramos outros motivos e temas pessoanos, como a criança e o olhar sobre a água: um contemplar da existência “à beira-rio”, que nos lembra o “à beira-mágoa” do ortônimo. Na sexta estrofe, que nos coloca a imagem do Titã Cronos, o leitmotiv do VALER/NÃO VALER A PENA se apresenta: “*Não vale a pena...*”, na

¹⁵⁶ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le petit prince*, Cap. XXI.

perspectiva deste poema. O “to be or not to be”, que expressa a condição trágica da existência em Shakespeare, é equivalente ao “valer ou não valer a pena” pessoano, também em perspectiva trágica, portanto se estendendo entre o humano e o inumano, entre a liberdade de ser e criar e a necessidade de não-ser (morte) e do desaparecer (a imagem da tabuleta que se desfaz, no poema “Tabacaria”). Por isso, nas duas estrofes finais, as imagens das mãos molhadas na água (é quase um molhar a alma, como sinto, enquanto leitor) e a do girassol nos colocam em uma dimensão profunda da existência. Até mesmo o leitor crítico de Fernando Pessoa (em relação à inação e submissão inerentes à sua poesia) deve se render ao sentido trágico e natural que o Poeta coloca na própria dimensão humana. É como se nos aconselhasse: “Faze o que quiseres, mas saibas que isso tudo é um nada diante da força portentosa de Cronos”.

5 – PESSOALIDADE E IMPESSOALIDADE

Nos capítulos precedentes, a personalidade poética foi 1) considerada em sua perspectiva teórica (estética); 2) aplicada a um poema específico de Pessoa (“Ode mortal”) que ilustra a onipresença da pessoa, mais do que um sujeito poético linguístico; 3) depois, justificamos essa noção teórica no interior da poética pessoana (heterônimos) e 4) em alguns leitmotiven pessoanos (o mal; a liberdade...).

Neste capítulo, discorreremos sobre as seguintes questões: Por que Pessoa propugnava a impessoalidade da/na poesia? Seus esforços envidados não desembocam, paradoxalmente, em uma personalidade mais efetiva e mais consistente? Como se processa essa dialética, no interior de uma estética da produção?

Pareyson nos oferece a base teórica para investigarmos a presença da personalidade, mesmo nas poéticas declaradamente impessoais: “A obra de arte contém a voz do povo e do tempo somente enquanto contém a participação pessoal do artista no espírito do povo e do tempo, participação que pode ser de adesão ou de revolta, mas que, em todo caso, é uma relação pessoal”¹⁵⁷. O “povo” e o “tempo” são elementos objetivos e transcendentais à vontade individual ou à iniciativa do sujeito criador; o povo é o elemento cultural, transpessoal e suprapessoal, enquanto o tempo indica a historicidade, elemento inegavelmente presente em quaisquer atividades humanas, desde a organização política e econômica até a espiritualidade e a vida cotidiana. Ora, consoante à nossa pesquisa, e inerente a esses fatores objetivos, é preciso localizar o *locus* da pessoa, que não é de modo algum o sujeito físico e nem, pura e simplesmente, o autor. Um axioma desta pesquisa é justamente o pressuposto teórico (não dogmático) de que essa pessoa existe, não é Fernando Pessoa, mas uma voz que permeia os diferentes heterônimos e penetra nas camadas linguísticas profundas dos poemas; que se contradiz o tempo todo e, ainda que negue sua personalidade, ela se deixa entrever nos interstícios dos textos líricos ou prosaicos.

Como introdução ao problema proposto sobre a presença da personalidade nos propósitos poéticos impessoais, consideremos um importante crítico da literatura crítica pessoana.

¹⁵⁷ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 102.

Agostinho da Silva (1959) aponta claramente para o fato da pessoalidade parecer límpida, como princípio poético, ao lado do caráter objetivo ou performativo, no sentido pareysoniano que empregamos:

De certo modo, se deve o artista manter alheio ao que faz, num supremo dever crítico; e, embora a obra seja pessoal sua, como que deveria ser realizada de modo que se confundisse, anônima, no anonimato de uma classe ou de uma época; não há razão alguma para que um poema contenha menos inteiramente o poeta do que uma intervenção um médico ou um sapato o sapateiro; mas deve ser, como as obras de artesanato que se nomearam, tão impessoal quanto possível pelo que respeita à fatura.¹⁵⁸

O comentário acima foi tecido no capítulo sobre Ricardo Reis (da obra referida), tornando manifesta a relação entre a arte do Fernando Pessoa “único”, como o título da obra diz, e a consideração da pessoalidade: Reis é Pessoa; Pessoa é necessariamente Reis, e, com isso, Agostinho da Silva compreende totalmente o significado do heterônimo clássico, ao invés de apontar suas “falhas”, anacronismo ou mau emprego do estilo clássico, como alguns críticos de Pessoa enfatizam. Na perspectiva de Silva, dentro da mensagem e da arte de Pessoa deveria haver um traço clássico tão consistente, de tal sorte que ele acabou por se cristalizar num heterônimo. O caráter pessoal da arte pessoana é similar ao de qualquer artesão, como o médico e o sapateiro. E, não esqueçamos que, para os gregos bem como para diversas linhas filosóficas atuais, o médico é um artesão, não um cientista, apesar de utilizar recursos da ciência atual. O heterônimo Reis, na sua biografia fictícia, é justamente um médico/artesão, e, assim como tem a potência de realizar a cura das doenças, também domina a arte da poesia (ou mais esta do que aquela), vendo em seu objeto criado um produto que conserva seu modo de atentar e atender às necessidades do mundo e sua tragicidade, ao mesmo tempo que contém seu modo pessoal de perceber e expressar isso. Por isso, a obra é “impessoal” em sua “feitura” (estética da produção); ela é, acima de tudo um produto que deve ser contemplado (estética da contemplação) sem a aura do artesão. Não somente como objeto utilitário, como os exemplos sugerem, mas como arte/ars/technè que pertence a uma sociedade ou a uma cultura¹⁵⁹.

¹⁵⁸ SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*, p. 33.

¹⁵⁹ Isso significa que, tanto para Agostinho da Silva quanto para nós, o fundamento primeiro da pessoalidade poética remete à *Poética* de Aristóteles: a *technè/ars* é uma produção mimética (representativa) de uma pessoa (o artista), que, mais do que um dom ou inspiração divina, desenvolve uma “arte” no sentido grego (faculdade de produção auxiliada pela razão, que conhece as causas das coisas). É um conhecimento obtido pela série de experiências, conforme Aristóteles: é a “inteligência poética”, noção que se aproxima da “formatividade”, especulada por Pareyson.

Começemos a discorrer sobre a questão, partindo de uma abordagem teórica pessoana, assinada pelo quase-heterônimo António Mora. Mora declara que é necessário “reintegrar o homem na Natureza sem o tirar da humanidade” (EC, VI, 139). Este aspecto pessoano no quase-heterônimo demonstra o propósito, ao menos teórico, de seguir a filosofia moderna, principalmente da crítica pós-Feuerbach (Marx, Nietzsche...), que não mais abrirá mão da naturalidade do homem; isto é, ainda que os aspectos divinos (ou o “animal extraordinário”, conforme alguns pensadores) sejam o centro ou o ponto de partida do filosofar, a natureza e a raiz animal do ser humano jamais deixarão de ser relevados. Por outro lado, a humanidade, com todas as suas implicações, positivas ou negativas, tampouco pode ser obliterada. Dentro da esfera da natureza e do homem, como antípodas e, simultaneamente, complementos, é que a pessoalidade da arte se resolve. Em outras palavras, o projeto de impessoalidade ou dissolução do sujeito é apenas uma poética moderna, não um princípio filosófico ou estético atemporal.

Por isso, mesmo em defesa da poética da impessoalidade, Pessoa deixa traços linguísticos da “pessoalidade”. No “Ultimatum”, diatribe assinada por Campos, encontra-se um manuscrito fixado à margem: “Abolição do dogma anti-scientífico da personalidade. / Conservando, porém, á Personalidade, o seu fundo natural de ser Una. Sejam os múltiplos, mas senhores da nossa multiplicidade” (EC, X, 241). A pluralidade subjetiva e combate ao dogma da personalidade não conduz ao extremo de assumir posições contraditórias e em direções contrárias: é preciso haver um timoneiro na nau da pluralidade, que dê um sentido à navegação (navegar é preciso). Note-se a contraposição de “personalidade” com inicial minúscula e “Personalidade” com inicial maiúscula, que corresponde à unidade fundamental do sujeito, sua pessoalidade que, de algum modo, deve tornar-se visível na formatividade de poemas, como em sua leitura crítica.

O propósito de Pessoa em mascarar a presença da pessoa, através da poesia, configura-se em uma poética, e não em um princípio filosófico-estético. Encontramos essa proposição em um dos textos inéditos do Manifesto Interseccionista. No seu segundo dos “Princípios Essenciais”, temos a afirmação da pessoalidade:

A arte é a expressão da individualidade. A individualidade é vaga e indecisa – ninguém se compreende a si-proprio. Toda a “arte” que pretender ser clara e nítida pretende a um throno que não existe, porque não ha sentimentos nítidos. Pretender que se tem dentro a[rte] é confessar que se vê só a superfície nos sentimentos. Toda a arte que revele o artista mostra um artista que não tem nada que revelar, um não-artista portanto. (EC, X, 113)

Entenda-se a “individualidade” como a expressão de uma personalidade artística, ainda que esta seja plural e conceba diferentes dimensões a seu eu-poético, ou mesmo o multiplique em heterônimos. De acordo com o texto acima, a multiplicidade do sujeito é substancialmente expressiva. A personalidade situa-se, então, em um plano acima da dimensão plural da expressão. Conforme o princípio pessoano, constitui-se uma pretensa arte prender-se à superficialidade da alma, como se fosse possível identificar o sujeito através da voz dominante do confessionalismo – se levarmos em consideração a crítica pessoana ao romantismo. A verdadeira arte não revela o artista, ou, ao menos, não o revela diretamente. A alma do artista não pode jamais ser encontrada na estrutura de superfície da criação literária. O interseccionismo marcou o momento em que Pessoa tentou destrinçar internamente o processo artístico (dialético, complexo, sombrio ou interseccional) evitando os extremos da mera reprodução da alma do artista (que, aliás, se pode ser “reproduzida” ou exteriorizada, então não se constitui em arte) e do puro artificialismo ou artesanato de certas perspectivas neoclássicas. Por isso, a “individualidade” é “vaga e indecisa”; expressá-la requer um processo adequado, tal como o interseccionismo ou a heteronímia.

5.1 – O delineamento da personalidade poética

*Também agito segredos
No fundo da minha imagem.* (IN, 538; Poesia 1918-1930, 416)

A personalidade poética é a projeção de uma imagem ou visão de mundo, que parte do olhar de um narrador ou de um Poeta e se refrata e se dissemina em vozes de personagens ou eus poéticos ou heterônimos (em Fernando Pessoa). Assim, as vozes que entendemos/ouvimos não são nem de Fernando Pessoa, nem meras projeções sem ponto de origem, nem falsificações: é isso tudo e mais um pouco; isto é, é algo que não pode ser determinado em absoluto, mas **interpretado**: a personalidade poética se encontra, por exemplo, em algum ponto intermédio entre o Autor e Caeiro: “qualquer coisa de intermédio” (Sá-Carneiro) na ponte que vai de Fernando Pessoa ao Outro (Caeiro). Como isso se dá, fenomenicamente? Essa é a questão basilar que desdobramos estética e poeticamente, através da análise de poemas e textos teóricos pessoanos.

Em um poema do ortônimo, podemos identificar o lugar da personalidade na constituição do tecido poético:

Na estalagem a meio-caminho

*Entre o sonho e a vida
Cheguei sozinho,
Sem esperança ou carinho
Sem viagem necessária ou estrada percorrida. (Poesia 1918-1930, 61)*

Este lugar é, como a metáfora da estalagem, um estar entre o sonho e a vida concreta. O sonho enquanto tal não é poético: é um devaneio ou fugacidade, mas nem todo sonhador é poeta. A vida tampouco é poética: ela é, pura e simplesmente. É nesse sentido que Ricardo Reis insiste tanto na vacuidade de quaisquer ações grandiosas ou honras que os outros possam nos conceder; no fim, tudo se perde no vazio, ao passo que a consciência da inutilidade de todas as coisas é algo que, paradoxalmente, é mais estável que os desejos e realizações concretas.

Entre o sonho e a vida significa, ademais, o campo gnosiológico dessas duas “realidades”. O sonho perfaz o objeto ou tema de muitos poemas pessoais, bem como a vida (em geral depreciada). Podemos entender também que o lugar existencial do sujeito-lírico é acidental: ele caiu (o “ser jogado no mundo”) diretamente nessa “estalagem”, num lugar irremediavelmente perdido, de tal sorte que sua viagem imaginária não o levará a nenhuma cidade (a vida). Dessa estalagem ele só sairá para a morte. Concretamente, em nenhuma de suas fases ou heterônimos o poeta Pessoa saiu dessa estalagem ou desse lugar inóspito, que não oferece nenhuma utopia ou esperança e tampouco afabilidade ou solidariedade com a vida social ordinária.

Adentremos mais um pouco na problemática, ampliando o espaço (lugar) para o todo da esfera poética, que engloba vida e morte.

O poema do ortônimo citado abaixo explicita a relação entre a personalidade poética e o mundo circundante (a “Sorte”):

*As coisas que errei na vida
São as que acharei na morte,
Porque a vida é dividida
Entre quem sou e a sorte.*

*As coisas que a Sorte deu
Levou-as ela consigo,
Mas as coisas que sou eu
Guardei-as todas comigo.*

*E por isso os erros meus,
Sendo a má sorte que tive,
Terei que os buscar nos céus
Quando a morte tire os véus
A inconsciência em que estive. (Poesia 1931-1935, 336; NPI, 707)*

Pessoa focaliza “as coisas” acertadas, não no sentido ético, mas dos passos

seguidos na vida, que o conduziram na estrada da existência, como o eu ou a personalidade (“sou eu”). As “coisas que sou” são as que ficaram com o Poeta, que ele conservou em sua personalidade, mas os erros pertencem à “má sorte”, e só permanecem no inconsciente, por terem sido vivências reais, e reencontradas na morte, porque, de algum modo, tudo o que a Pessoa é e deixou de ser (os seus múltiplos eus) integram o seu ser¹⁶⁰. A figura retórica da antítese expressa poeticamente o estado “real” da consciência consciente: é uma ficção, um imaginar que temos as rédeas da existência e nos reconhecemos como seres feitos à imagem de Deus. A morte nos retira desse estado de inconsciência ou ignorância do que verdadeiramente somos.

O poema acima é camoniano, dialogando com “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, sendo que a “fortuna” é a “Sorte”, e o “amor ardente” se converteu em cinzas, em Pessoa. Trata-se de um “balanço” camoniano, pelo viés existencial e contemplando a face obscura da lua da existência, a morte, ideia corrente na poesia de Rilke.

A terceira estrofe estabelece um paralelismo curioso, ao retomar a essência das duas primeiras: ocorre uma fusão entre os dois objetos (sintagma preposicionado) que configuram a divisão da vida: “quem sou” é fundido a “a sorte”.

O heterônimo Álvaro de Campos é quem exprime a noção de personalidade, de modo análogo à compreensão esfumada que delineamos, como um “lugar” dentro da própria subjetividade, sem se confundir com esta:

*Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
Ou metade desse intervalo, porque também há vida... (PC, Lopes, 294)*

A inexistência é do sujeito ou da personalidade. Os dados psíquicos e teóricos são apresentados: o sujeito é a vontade (“o que desejo ser”) e o seu meio circundante ou aquilo que a cultura produziu no indivíduo singular somado à expectativa social depositada nele. O “intervalo” é justamente a personalidade, que é algo relativizado (alma seria algo absoluto) ou espacial e abstrato, a soma do que o indivíduo vivencia (“também há vida”) e a consciência que ele tem de si mesmo. Essa consciência é poética, em Pessoa/Campos, e consiste em exprimir o nada, a náusea, o tédio, a inutilidade de qualquer ação e ideação, que, humanamente, deve conviver com a esperança (ainda que infundada), a angústia, o coração que empatiza/simpatiza com outrem, etc. O território da poesia é, imediata e

¹⁶⁰ Há outros poemas nos quais Pessoa considera a morte como a revelação do “ser” autêntico e verdadeiro da vida humana, ou um modo de desvencilhar-se dos erros do passado: a “Ode mortal”, de Campos; “Pouco me falta para ser quem sou” (Poesia 1931-1935, 286); “Deixei atrás os erros do que fui” (*ibid.*, 338), entre outros.

previamente, correspondente ao campo psíquico que neutraliza o ser desejante e os efeitos da cultura sobre ele. Disso advém todo o “universo barato” construído pela pessoalidade, conforme o verso final do poema.

Leyla Perrone-Moisés, aparentemente, propõe uma compreensão de Pessoa antípoda da nossa. “Pessoa-personne”, Pessoa-ninguém¹⁶¹. Ora, consoante à hermenêutica que propomos, não nos cabe refutar teses, mas fazer uso de todos os estudos que contribuem para a interpretação pessoana; e podemos assentir, como a autora esclarece, que toda personalidade é uma projeção, é uma construção subjetiva, linguística, ideativa: é algo que “inexiste”, portanto. E saber dessa inexistência, como é o caso de Pessoa, projeta a personalidade enquanto algo positivo, inverso da negatividade geral que a caracteriza. Até este ponto, não há dúvida alguma, salvo nuances interpretativas psicanalíticas. E o texto-chave, que coloca a tese de Perrone-Moisés para além da crítica negativa, é citado abaixo:

Há, porém, em meu trabalho, uma constante reversão desse ninguém em Alguém. Por ter tido a lucidez de saber-se “ninguém”, Pessoa foi mais *real* do que o comum das pessoas, que não querem nem questionar as falsas identidades que lhes permitem parecer reais. Tendo assumido até o extremo a impessoalidade, com riscos pessoais de evanescência, Pessoa fez-se Poeta, voz verdadeira e única, não no que diz, mas na insistência em dizê-lo de certa forma. Por deixar que a linguagem dissesse, nele, o ser. A negatividade de Pessoa não é uma negação, mas uma força produzindo mitos, que eludem o nada e o transformam em tudo.¹⁶²

Há muitos poemas de Pessoa, principalmente na voz de Campos, que ressaltam a existência de uma máscara equivalente à personalidade das pessoas. Conforme a interpretação da autora, a assunção da “impessoalidade” como poética permite que seja constituída ou construída uma personalidade, ou melhor, várias personalidades, que são justamente as dos heterônimos. Nesse ponto, a nossa tese da pessoalidade poética retoma a positividade que Perrone-Moisés vislumbrou, e identifica na questão da personalidade um

¹⁶¹ Perrone-Moisés segue a linha interpretativa apresentada por Eduardo Lourenço, em *Fernando Pessoa revisitado*, que enfatiza a presença do Taoísmo e seu significado do “não dizível” (p. 173). Lourenço entrevê a noção de “pessoalidade poética” através de seu método de leitura psicanalítica (sentido não ortodoxo), assentada no texto mesmo de Pessoa, na expressão orto-heteronímica: “A *única constante* da actividade imaginária de Pessoa é a que tem como centro a visão ocultista da realidade” (*ibid.*, p. 174). Podemos discordar da interpretação de Lourenço, que coloca a “visão ocultista” disposta em duas posições antípodas, o Tao caeiriano e o Rosa-Cruz do ortônimo; mas é preciso reconhecer a validade de sua abordagem, pois não dogmatiza nenhum aspecto da poética pessoana e tampouco toma a expressão heteronímica individual como sentimento ou visão inequívoca de Pessoa. Pelo contrário, ao estabelecer uma linha com extremos dialéticos, Lourenço teve o mérito de inaugurar a compreensão hermenêutica da poesia pessoana. Nesse sentido, ao utilizarmos a fundamentação estética de Pareyson, não nos afastamos do ponto de partida de Lourenço.

¹⁶² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 6.

outro background, de alguém por trás de todas as máscaras ou de uma figura demiúrgica, que, fenomenicamente, de fato foi privada de uma vida ativa e da inserção no âmago da cultura em que viveu. Aparentemente. Sabemos que Pessoa esteve sempre em contato com a cultura portuguesa, com a literatura sobretudo, também em seus aspectos políticos e míticos, e construiu sua configuração heteronímica com base nessa vivência, pessoal e histórica, simultaneamente.

Mas não podemos deixar de ressaltar, tanto neste ponto como em outros, que a impessoalidade é uma **criação poética**, literária, mítica, linguística ou algo que o valha. E a *réussite* desse programa é evidenciada na existência de heterônimos que, para todos os efeitos, não podem ser entendidos como pseudônimos ou meras personagens/personalidades poéticas. Disso advém a insistência no sentido forte de heterônimo: seres criados poeticamente, mas cuja ficcionalidade está absolutamente arraigada na pessoa de seu criador; não são alter-ego e nem personagens, mas apresentam caráter do ego pessoano e são personagens (de um drama); são, portanto, algo que está além da personalidade e aquém da impessoalidade, para usarmos a fórmula de Perrone-Moisés.

Acredito que o diálogo com Perrone-Moisés nos dá o ensejo para dizer que a negatividade presente na poética pessoana (impessoalidade, ausência de personalidade, ninguém...) são recursos utilizados implacavelmente para afirmar a própria POESIA, a permanência da literatura – apesar da Modernidade que está aí para negá-la, através da visão de mundo positivista e da destruição da cultura perene, afirmando meramente a produção e o consumo. O “mito é um nada”, mas um dia foi tudo, do ponto de visto histórico e da formação das nações. O “nada que é tudo” precisa ser refeito sob outra ótica e sob a perspectiva do sonho, como Pessoa insiste o tempo todo e arrepanha, com êxtase total e êxito parcial, o paganismo antigo e o assenta lado a lado com a poesia moderna. Além disso, tomando o “Ulisses” de *Mensagem* como intertexto, o ortônimo escreve, em 1934: “O Nada de Tudo é o Ser” (Poesia 1931-1935, 256), ou sua variante: “O Nada que é tudo é o Ser”. Arbitrariamente, portanto com limitado valor, podemos tecer o silogismo seguinte, cruzando estas proposições:

O Nada que é Tudo é o Ser

O Mito é o nada que é tudo

Logo, o Mito é o Ser

Ou então: o Ser e o Nada são análogos, e só podem ser esclarecidos pelo mito. Ser e nada não se excluem mutuamente, e, apesar de todos os esforços envidados pelos poetas,

místicos e filósofos, ser, nada e mito se fundamentam mutuamente.

5.2 – A (im)pessoalidade poética no interior do processo formativo

A subjetividade inerente à criação linguística é um princípio solidamente assentado por Benveniste. Sua fundamentação da subjetividade linguística, para além da gramática, nos oferece os contornos da pessoa/pessoalidade: “L’installation de la ‘subjectivité’ dans le langage crée, dans le langage et, croyons-nous, hors du langage aussi bien, la catégorie de la personne”¹⁶³. Para o linguista francês, a subjetividade da linguagem é uma qualidade essencial, e esse caráter subjetivo pode ser entendido como a personalidade. É uma fundamentação linguística, que alterou a ciência fundada por Saussure, e aproximou a interpretação literária da linguística.

No que tange à literatura sobre Pessoa, nosso estudo sobre a personalidade segue a diretriz de Eduardo Lourenço, para o qual as interpretações diversas e multiplicadas da heteronímia e mesmo do sujeito Fernando Pessoa tiveram um cunho “negativo”¹⁶⁴, ainda que buscassem ater-se ao aspecto textual de sua poesia. Isso se explica pela própria noção psíquica que Pessoa apresenta de si mesmo e que João Gaspar Simões sistematiza em sua biografia do Poeta. Parece haver sempre uma limitação, a nosso ver, em todas essas explicações, pois elas justificam de forma exterior aquilo que deve se justificar por si mesmo. Do mesmo modo, observa Lourenço, também as análises estilísticas apontam para as contradições e para os pontos de contato entre os diferentes heterônimos. Fernando Pessoa se impôs por si mesmo, com seus heterônimos e diferentes modos de fazer poesia. Cabe, pois, esclarecer como funciona o mecanismo da personalidade ou da produção simultânea de forma e conteúdo, ou do fazer que engendra o modo de fazer, conforme Pareyson. Discutimos já esse ponto no capítulo sobre a heteronímia.

Nosso começo não é do nada: alguns críticos de Pessoa já observaram os elementos constituintes da personalidade, no interior da poética da impessoalidade.

Ricardo Daunt, comparando a teoria da impessoalidade da poética de T. S. Eliot com a de Pessoa, observa que a noção de “correlativo objetivo” ou a fusão de uma emoção despersonalizada com o pensamento resulta em um paradoxo:

Através desse artifício a emoção objetiva-se (liberta-se, em outras palavras, de seus vínculos com o sujeito civil do poeta; sai da esfera íntima do autor e ganha foros de universalidade); e, ao ganhar autonomia e exterioridade, incorpora os influxos do pensar (ou, ao incorporar os influxos do pensar, ganha autonomia

¹⁶³ BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, p. 263.

¹⁶⁴ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*, p. 25.

com relação ao sujeito que sente, e exterioridade); funde-se a eles. Surge um amálgama: a emoção pensada e impessoal; e, concomitantemente, o pensamento sentido de maneira impessoal.¹⁶⁵

Interpretemos a argumentação: tanto em Eliot como em Pessoa é fundamental estabelecer a dissociação entre o sujeito empírico e a obra criada. Por mais que possa se tratar de uma cisão artificial (a arte também é artifício, mimese, representação), é preciso assentir que a universalidade obtida acentua a abstração da arte, não em forma conceitual, mas em forma de um complexo ou amálgama de sensação e pensamento. E justamente nesse ponto é que reside o caráter da arte impessoal, que jamais deixa de conter a sensação, como, aliás, até mesmo nos poemas que mais enfatizam o “fingimento”, Pessoa conserva a sensação do/no poeta: se há “duas dores” no poema em geral, uma delas é pertinente à sensação subjetiva do poeta.

Note-se, no entanto, que a teoria da despersonalização da arte, ou da consideração do poeta como meio (expressão), tem um aspecto legítimo e outro obscuro. É legítimo ver na **obra** o produto de uma despersonalização ou objetivação de emoções, porém enquanto **poética**, e não como princípio estético. Conforme esse princípio, a arte ou a expressão resultante é um meio – um medium, ou “medium de mim mesmo”, para Pessoa – entre a sensibilidade e sensações e o ato de fruir ou de ler a obra. Tanto mais é bem-sucedida uma obra nessa empresa, tanto mais evidente se torna o apagamento do autor, e nisso não há problema algum. No entanto, se considerarmos a produção, ou a estética da produção, é imperioso atentar também para a existência de um ordenador ou, no mínimo, um ser demiúrgico (se não for “divino”, como diziam alguns românticos) que deixa suas marcas subjetivas no objeto produzido. E, assim, pouco importa se a obra é de cunho clássico ou romântico, pois a presença autoral deixará marcas pessoais, estilo, continuidade, dialogicidade, historicidade e outros aspectos que tornam inegável a personalidade poética.

O aspecto obscuro da despersonalização advém da consideração anterior: a despersonalização considerada como estética e como fim da arte em si, como princípio universal e necessário. E o paradoxo da emoção pensada ou do pensamento sentido retém, de algum modo, o aspecto emocional que, incontestavelmente, não remete à emoção sentida, vivida ou vívida, e, por isso mesmo, revela a presença de um ser complexo (o artista/poeta) que é sobretudo pessoa, com uma peculiar visão de mundo em um momento histórico definido.

¹⁶⁵ DAUNT, Ricardo. *Eliot e Fernando Pessoa*, p. 188.

Um elemento teórico fundamental, complementar à estética de Pareyson, para assentarmos a base da pessoalidade poética de Fernando Pessoa, consiste na distinção entre “unidade da singularidade” e “unidade do eu”, estabelecido por José Gil. A primeira

Conquista-se através da dissolução do eu e das suas figuras (psicológicas, sociais, morais, filosóficas); a singularidade caracteriza-se pelo seu poder de metamorfose, **a essência do eu reside na sua unidade sempre idêntica a si própria**; a unidade da primeira resulta da multiplicação do maior número possível de relações, é uma unidade de tensões e de forças, dotada de um vector centrífugo; enquanto o eu tende a reduzir todas as tensões e a observar [*sic*] todos os seus modos inscrevendo neles o seu rosto único: tem um vector centrípeto. Em suma, a unidade da singularidade só se mostra através de um processo, de uma dinâmica, enquanto **o eu atravessa, imutável, todas as diferenças** – de tempos, de espaços, de velocidades.¹⁶⁶

José Gil nos dá o ensejo para demonstrar lógica e figurativamente a distinção entre a “unidade da singularidade” e a “unidade do eu, conforme o esquema que elaboramos abaixo:

A unidade da singularidade é representada pela reta tangente, correspondente a uma força centrífuga que, devido à atração gravitacional do eu, é mantida na órbita subjetiva, e esta, por sua vez, exerce uma força unificadora ou um “vector centrípeto”, no interior do sujeito ou da pessoa, conforme a teoria que fundamenta esta pesquisa.

A “unidade da singularidade” é paradoxal: supõe a extinção de tudo quanto é básico na pessoalidade (moral, psique...) para constituir o outramento, e o paradoxo consiste no estabelecimento de uma unidade que é, em si, coesa, mas depende da extinção do eu. É um movimento “centrífugo”, conforme Gil, isto é, circular, mas de afastamento ou alargamento do sujeito criador.

A “unidade do eu”, por seu turno, é “sempre idêntica a si própria”, o que equivale a dizer que a pessoalidade é conservada, em quaisquer circunstâncias, ou, mais do que isso, ela é reforçada pelo ato multiplicador da “unidade da singularidade” ou

¹⁶⁶ GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, p. 179, negritos meus. No capítulo V desse mesmo livro, “Poesia e Hermenêutica”, p. 191ss, Gil discute a passagem da questão da essência da heteronímia ao número de heterônimos: de início, já se coloca a questão de que a multiplicação, ou o devir-outro, não implica necessariamente em um novo heterônimo, como, aliás, alguns autores têm estabelecido, e encontrando centenas de novos “heterônimos”. Bernardo Soares se sente uma mosca (LD, 311), e projeta sua alma em uma mosca, mas a mosca não é, por certo, um heterônimo pessoano!

metamorfoses engendradas. O movimento é “centrípeto” e, se levarmos a metáfora a sério, entenderemos que a saída de si mesmo implica um retorno a si; ou, dito de outro modo, nenhum movimento de exteriorização ou multiplicação da personalidade incorre em prejuízo para a “unidade do eu” ou não a anulam, corroborando nosso estudo sobre a personalidade poética.

Em um diálogo de Antonio Tabucchi, focalizamos uma perspectiva que conserva a dialética multiplicidade-unidade, e a interpreta de modo hermenêutico. Andrea Zanzotto, dialogando com o referido autor, percebeu a realidade fundamental que mantém a coesão entre Pessoa e seus heterônimos, e expressa essa condição da seguinte maneira:

Pessoa resta un *unicum* perché esiste in lui una inestricabilità tra il sentimento dell'eteronimo come fatto letterario e la possibile tragedia di una realtà psicologica scissa che ne fa da supporto, in una zona di ambiguità in cui la spaccatura della persona-Pessoa (e si pensi anche al significato di questo nome proprio, nel suo spessore etimologico) genera altri io dall'aspetto di minotauri che stanno tra l'allucinatorio della schizofrenia e il più spericolato gioco letterario.¹⁶⁷

Essa perspectiva conserva o sentido literário da heteronímia cotejado com os elementos histórico-culturais ancorados em uma “realidade psicológica cindida”. Com efeito, os diferentes heterônimos pessoanos continuam sendo uma realidade poética e linguística insolapável, ainda que estejam “inextricavelmente” ligados a uma “persona” que os engendra. Esse sujeito criador deve necessariamente compreender que o sair-de-si e a percepção de múltiplas vozes que são, no fundo, ele-mesmo, perfazem o desaguar de todo o passado literário no mar e no infinito do eu criador. A vastidão, o largo, gera como consequência psíquica o sentimento de solidão e da impossibilidade de encontro com o outro, mas, do ponto de vista literário, pode ser explorado de distintas maneiras, de tal forma que sejam consideradas produções bem acabadas. E a que temos em vista é justamente a heteronímia pessoana, mas poderia ser a jornada de um Ulisses hodierno (Joyce) ou o sentimento de ser um estrangeiro (Camus), entre outras tantas realizações.

Zanzotto explora justamente esse veio psíquico da alma cindida, e que, justamente por isso, deve remeter a uma só pessoa. Ademais, não obliteremos que, conforme Pareyson, a “unidade da singularidade” seria apenas uma poética, enquanto que o princípio estético básico continua sendo a personalidade ou “unidade do eu”, se remetermos o paradigma de José Gil à fundamentação de Pareyson.

Esse processo passa necessariamente pela noção hermenêutica de

¹⁶⁷ TABUCCHI, Antonio. *Un baule pieno di gente*, p. 118.

“interpretação”. Em analogia com a música, Pareyson fala que a execução, pelo músico, não é algo que visa à originalidade (criação) nem é algo impessoal. Assim ocorre também com a interpretação¹⁶⁸, processo que torna a obra viva e, ao mesmo tempo, exige a presença de uma pessoa que a interprete: a obra não é objetiva.

Teresa Rita Lopes confirma essa compreensão dos poemas de Pessoa como um bloco maciço, de início, que tende (ou não) a um dos heterônimos, com ou sem assinatura: “É provável que, muitas vezes, Pessoa se exprimisse sem saber, à partida, em nome de quem se estava a manifestar. Só depois identificava a voz e registrava o nome – quando o fazia. E é evidente que hesitava, por vezes”¹⁶⁹. Naturalmente, são bem conhecidos os poemas programáticos e pensados de antemão para serem atribuídos a Caeiro ou a uma fase de um heterônimo, como o “Opiário” de Campos. Ora, não são nada incomuns os poemas sem assinatura que, pela sua autoevidência, foram atribuídos a um dos heterônimos ou conservados sob o nome do ortônimo; há outros dubitados, que integrariam uma zona de sombra, de tal sorte que o próprio Poeta teria dificuldade em atribuir com certeza a um dos seus heterônimos.

Esse dado é fundamental para a nossa hermenêutica e para a própria compreensão da heteronímia. A “zona de sombra” seria o lugar normal para a produção poética em geral, no que diz respeito aos poetas que simplesmente criam (formam) poemas a partir de uma matéria indeterminada e chegam a uma forma que contém um novo sujeito (poético), um novo estado de coisas, um novo mundo, por assim dizer – cada novo poema é um aportar de Colombo nas Índias Ocidentais. No caso dos heterônimos, após o período de cristalização (por volta de 1916), a produção poética de Pessoa passou a tender ora a um ora a outro, o que nos permite afirmar, com relativa segurança, que o Poeta sabia se o poema em curso seria atribuído a Caeiro ou a outros.

Retomemos a questão estética acima.

Em Robert Jauss, a interpretação da obra literária também é entendida como análoga a uma execução musical. Cada executante e cada época modificará um aspecto da obra em si, mas há um critério ou uma orientação que será seguida por cada novo intérprete: a materialidade da obra (partitura, edição original, manuscritos, etc.). No entanto, ao longo dos séculos, muitos elementos vão sendo perdidos, pois o sentido das palavras e mesmo a transformação da sintaxe apagam ou desbotam muitos dos elementos originais, de raiz cultural, e os deixam irremediavelmente perdidos no tempo. O trabalho

¹⁶⁸ cf. PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*, p. 72.

¹⁶⁹ LOPES, Teresa Rita. “Apresentação” ao *Livro de Versos de Álvaro de Campos*, p. 35.

hermenêutico visa a resgatar alguns desses elementos (e não o seu todo ou a sua origem, como nas teorias hermenêuticas dos séc. XVIII e XIX).

Há, além das teorias literárias acima, reflexões do próprio Pessoa, nas quais a pessoalidade vigora como elemento substancial da Poesia. Discutamo-las.

Na apresentação da revista *Athena*, assevera Pessoa: “Pobre de sensibilidade e de pessoa, a arte é uma matemática sem verdade” (PDE, 99). Frase lapidar, em que podemos ler “pessoa” como “pessoalidade”, ampliando o seu significado estético. Há uma conjunção hipotética oculta: “SE a arte FOR pobre de sensibilidade e de pessoa, ENTÃO a arte é uma matemática sem verdade”. Conforme essa interpretação semântica, o argumento em prol da pessoalidade é “por absurdo”; isto é, é possível conceber uma forma artística, uma *art pour l’art*, ou artifícios puramente técnicos para expressar um sentimento através da arte, mas isso seria equivalente a uma “matemática sem verdade” (fórmulas abstratas que se desdobram por si próprias, mas que não têm valor – ao contrário da Matemática, enquanto lógica pura que é a base revelativa dos conhecimentos de diversos ramos científicos). Sensibilidade e pessoalidade são, pois, aproximados e podem ser tomados hipoteticamente como sinônimos.

Consideremos, pois, a articulação do Poeta, citada acima, como um indício, entre outros tantos, dissolvidos na sua poesia, para corroborar nossa demonstração geral do aspecto pessoal da poesia, mesmo, e principalmente, na poética da impessoalidade.

O impessoal na poesia de Fernando Pessoa é uma tentativa de fugir ao subjetivismo, mas, como explicitaremos mais abaixo, a força gravitacional da pessoa atrai todas essas linhas de força para um núcleo subjetivo. Corroborando a poética pessoana, Pareyson afirma categoricamente que a personalidade também pode ser um obstáculo à penetração da verdade, quando “se fecha na mera temporalidade ou se preocupa mais em exprimir a si mesma do que em colher o verdadeiro”¹⁷⁰. Pelas mais diferentes vias, Fernando Pessoa se abre à temporalidade e busca o significado mais lato possível acerca da existência, colhendo “o verdadeiro” (verdade estética, não lógica) através da poesia.

5.2.1 – Autoria e pessoa criadora

Realizamos uma abordagem parcial do problema do “autor”, pois não visamos a discutir amplamente a teoria literária: é a questão da pessoalidade, implicada na noção de autor, que nos diz respeito. Por isso, selecionamos alguns breves comentários sobre o

¹⁷⁰ PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*, p. 89.

assunto, para relacioná-los, a seguir, com a problemática que nos concerne.

Conforme a discussão teórico-literária de Antoine Compagnon, a noção principal do problema do “autor” diz respeito à “intenção” em geral de estabelecer um elo entre o autor e seu texto, e tanto mais marcada a presença autoral, de acordo com diversas correntes de teoria literária, tanto menor seria a *literariness* do texto. De nossa parte, passamos ao largo do combate entre a teoria e a história literária (que se interessava pela “intenção” do autor, prescindindo da interpretação do texto), visto que a autoria e personalidade que reconhecemos no texto literário não é algo pré-concebido, isto é, não admitimos uma intenção clara no autor Fernando Pessoa, mas recorremos ao seu texto literário, que é sobretudo múltiplo, para emitir qualquer consideração crítica acerca de seu universo ideológico-cultural.

Quando afirmamos a personalidade e a presença do autor, não ignoramos a advertência de Barthes, imbuída de muita retórica e que serve de marco para adentrarmos na interpretação do texto literário:

Dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.¹⁷¹

Admitimos perfeitamente que o autor “entra na sua própria morte”, e que a tendência é permanecer a escritura. Isso é tanto mais evidente quando se trata de autores antigos, como Homero. E em relação a autores modernos, mortos já, e que viveram em outro período cultural (é o caso de Pessoa), é preciso reconstituir uma série de elementos histórico-literários bem como descrever o arcabouço cultural que fez despontar o escritor. A “escritura”, por si só, não é suficiente para entender a relação entre os diversos heterônimos pessoanos, e, por outro lado, também não é suficiente estabelecer alguns traços estilísticos e ideias-chave do “autor”, e pré-interpretar seus poemas, sem o recurso ao aspecto fenomenológico de cada uma das unidades de texto prosaico ou poético.

Por isso, não relevamos o texto puro e simplesmente, que é, aliás, “un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture” (*ibid.*, p. 67), mas consideramos a relação que existe entre textos (intertexto) dentro e fora da própria obra pessoana; a relação mútua entre heterônimos; e o significado possível de cada unidade textual em relação à pessoa que o organiza e o compõe. Com efeito, cada escritor procede – e os grandes escritores, com maestria – a uma releitura da história da cultura e da literatura precedente. Mas há

¹⁷¹ BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: *Le bruissement de la langue*, p. 63.

períodos de crise que estão aí justamente para provar que o peso esmagador das bibliotecas não é suficiente para produzir uma grande literatura. Pessoa dizia que ele próprio teria que ser “toda uma literatura” – e isso é um propósito pessoal, uma **intencionalidade** – justamente porque sentia a necessidade de reconstruir a cultura portuguesa a partir de sua pessoa, de sua idiossincrasia e dos traços psíquicos que faziam dele um “poeta dramático”.

O leitor que nos acompanhou até este ponto deve ter entendido que não foi por acaso que escolhemos como poema essencial da personalidade a “Ode mortal”: ela coloca em xeque a noção de “escritura” e de impessoalidade, ainda que Pessoa, enquanto escritor, tivesse assumido a poética da impessoalidade. Nesse poema, encontramos uma nova dimensão da relação entre vida e morte e mesmo da existência de Deus. Barthes diz que a escritura tem um sentido “contrateológico” e a recusa em atribuir um sentido último das coisas, na literatura moderna, consiste justamente em “refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi” (*ibid.*, p. 68). Em todos os poemas analisados nesta pesquisa, encontramos um contraponto entre crer e não crer, a existência da verdade e a impossibilidade de sustentá-la racionalmente, o “peso da ciência”, etc., e, no entanto, não deixamos de entrever, pelos filigranas da pessoa criadora, cada uma dessas coisas que não encontra mais prova racional e metafísica de sua existência necessária. Claro que não precisamos concordar com a conclusão de Barthes, de que o nascimento do leitor marca a morte do autor: não devemos dizer “o autor está morto, viva o leitor!”, mas “o autor vive, e fez-se o leitor!”

Compagnon afirma a existência inequívoca do autor, discutindo as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas: “Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard”¹⁷², referindo-se ao conto de Borges. A seguir, Compagnon esclarece o ponto nodal da confusão:

No topos da morte do autor, confunde-se o autor biográfico ou sociológico, significando um lugar no cânone histórico, com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação: a “função do autor” de Foucault simboliza com perfeição essa redução. (*ibid.*, p. 52)

Foucault, por seu turno, na conferência “Qu’est-ce qu’un auteur?”, em 1969, problematiza a noção de autor, na sua acepção moderna. Ele também observa a relação equívoca que existe entre o nome de um autor e o homônimo civil. De acordo com essa perspectiva, se digo “o criador de heterônimos”, por antonomásia, para me referir a Fernando Pessoa, crio um problema de identidade. Mas, diz Foucault, referindo-se à

¹⁷² COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, p. 52.

incerteza que temos da autoria de textos antigos, atribuídos a Hipócrates ou Hermes Trimegisto: “Que plusieurs textes aient été placés sous un même nom indique qu’on établissait entre eux un rapport d’homogénéité ou de filiation, ou d’authentification des uns par les autres, ou d’explication réciproque, ou d’utilisation concomitante”¹⁷³. Há, pois, diversas razões pelas quais os editores ou mesmo os filólogos atribuem determinada autoria aos textos dubitados, ou apócrifos, ou simplesmente que não conservam o testemunho inequívoco do momento em que foram escritos.

Essas considerações, por diferentes vias, nos auxiliam a compreender a questão da personalidade poética e o singularíssimo caso dos heterônimos pessoanos, que não se reduzem ao Fernando Pessoa “uno” e que tampouco devemos nos submeter a uma explicação simplista, da pura objetividade textual e estilos diferentes, que marcariam a “morte do autor. Diz Foucault:

L’auteur, c’est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s’enchaînant finalement les uns aux autres ou s’organisant autour d’une contradiction fondamentale ou originaire. Enfin, l’auteur, c’est un certain foyer d’expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans des oeuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. (*ibid.*, p. 802)

É preciso identificar um “ponto” fundamental (um nó, diríamos), na tessitura dos escritos de um autor. Com isso, a contradição fundamental ou originária torna-se antes reveladora do que ocultadora da figura autoral. As aproximações que fazemos entre os textos teóricos, os diferentes heterônimos e mesmo épocas diferentes da vida de Pessoa correspondem a um conjunto de traços que, sob nossa perspectiva teórica, identificamos como o autor/pessoa. Esse ponto de concentração de diferentes formas e estilos, talvez, é metaforizado no texto foucaultiano pela expressão “foyer”; seria a autoria, ou a personalidade, como um lar, um ponto de encontro que desfaz a multiplicidade de vozes (heteronímicas), de forma que podemos identificar um autor ou um criador de “expressões” diversas. Se pensarmos na prosa do *Livro do Desassossego* e nos versos de Campos, admitimos que “le texte porte toujours en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l’auteur” (*ibid.*). Trocando em miúdos: os textos literários em geral têm a especificidade de apresentar a figura autoral, que pode ser mais próxima ou mais distante do escritor; são justamente esses traços presentes, em prosa ou poesia, que nos permitem

¹⁷³ FOUCAULT, Michel. Qu’est-ce qu’un auteur? In: *Dits et écrits I (1954-1969)*, p. 798.

identificar a “função-autor”: “En fait, tous les discours qui sont pourvus de la fonction-auteur comportent cette pluralité d’ego” (*ibid.*, p. 803).

No caso pessoano, é muito difundida a ideia de que a heteronímia é uma **máscara** que oculta o autor. Entendemos que a máscara representa muito mais do que a multiplicidade de papéis do indivíduo, na sociedade contemporânea. Ao vestir determinada máscara, para representar um papel social, o indivíduo pode ser autêntico ou inautêntico, mas será sempre plural. Quero dizer que, ao assumir um papel social múltiplo, por exemplo de liderança de algum grupo, o líder sempre revela algo que lhe é peculiar como pessoa, algo que está presente em sua personalidade ou caráter.

A máscara utilizada por qualquer pessoa, em seus diferentes papéis sociais, pode até ser substituída nos diferentes “atos” ou “cenas” do dia-a-dia, mas ela tem um pano de fundo, a alma ou espírito ou personalidade subjetiva. É preciso reconhecer isso, não somente por coerência em relação à tese que apresentamos, mas por ser algo originariamente humano. Também propomos a hipótese: a despersonalização, através da literatura, não seria a descoberta de um eu profundo (expressão de Pessoa), tão profundo que se torna irreconhecível ao seu Autor? Nesse caso, a ultra-pessoalidade seria entendida como um “ele”, um “outro” que, no fundo, é “ele-mesmo”. Finazzi-Agrò reflete sobre essa questão:

Ler Pessoa – lê-lo criticamente, quero dizer – não poderá então significar arrancar estas máscaras para chegar a um vulto (que talvez não exista ou que, pelo menos, nunca se mostrou) nem, por outro lado, aceitar o jogo de aparências como realidade única, da qual o sujeito histórico, o *autor* estaria excluído. Quererá antes dizer descobrir os significados implícitos no disfarce, apanhar, através deles, a crise inelutável do sentido, a vertigem de um sujeito que se apercebe da impossibilidade de recompor “o espelho mágico” no qual o indivíduo se re-via idêntico: dele só já restam fragmentos que reflectem imagens também elas parciais, reflexos perdidos e fictícios de uma Verdade anterior (de um Vulto) irrecuperável na sua integridade.¹⁷⁴

Esse texto ilustra como a crítica pessoana já operava com a hipótese da pessoalidade e da presença autoral. Renegando sua personalidade, Pessoa vê a si mesmo como um ponto de convergência de “autores”, isto é, heterônimos: “Medium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto” (EC, VII, t. 1, 456). Penso que, ao atribuir mais realidade aos seus heterônimos que a si mesmo, Pessoa se refere ao seu procedimento eminentemente literário, e isso interfere de tal maneira sobre seu espírito, que ele crê, ou

¹⁷⁴ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álbi infinito*, p. 283.

finge crer, que seus pensamentos e reflexões sobre a existência dependem inteiramente da passagem pelo crivo de seus heterônimos. Ele não se permite crer ou descrever em nada, por si próprio. No entanto, a sua “mediunidade” não é um procedimento da religião espírita: “Não me digaes que sou medium de espiritos extranhos à terra” (EC, VI, 111). Ele não psicografa espíritos alheios, mas se “autopsicografa” em seus poemas e diferentes heterônimos.

Uma forma de aprofundarmos a noção de autor, na poética pessoana, é associá-lo à temática da permanência da consciência após a morte (tema que centralizamos na “Ode mortal”).

Vejamos alguns exemplos paradigmáticos:

“Não quero ter a alma e não quero abdicar dela.” (LD, 231). A dupla negação expressa a condição trágica da consciência ou da alma humana, que dialoga com o verso do poema da Ceifeira “poder ser tu sendo eu”.

*Não, quem me diz que morro inteiramente,
Que de mim nada fica a ser e ver, [var.: ~~ser e ver~~ > haver (ver) e a ser]
Fala sem eco no meu ser consciente.
Deixar de ser é não ter tido ser. (Poesia 1918-1930, 193-194)*

Outros versos do mesmo poema: “Não quero a paz; prefiro o ódio e a guerra / Mas a consciência sempre! Ser só eu.” E “Não ser não é dormir nem repousar. / Como sossegarei sem ser quem sou?”; “Não quero a paz; Só quero a consciência.” ... “Eu prefiro sofrer a não ser nada. / Quero continuar, inda que em mim / Veja a angústia infinita prolongada. / O essencial é eu não ter um fim.” – “infinita” é uma palavra dubitada; na verdade, o poema como um todo é estruturalmente fraco, pelo próprio fato de ser um esboço, um poema começado, com predomínio prosaico e com ênfase nas ideias condutoras; apesar disso, as rimas e os decassílabos indicam o propósito nítido de produzir um poema, na data da sua assinatura, em maio de 1922.

Da mesma forma em Campos: “Dormir como um cão corrido no caminho, ao sol, / Definitivamente para todo o resto do Universo” (PC, Lopes, 164).

E Reis:

*Tirem-me os deuses
Em seu arbítrio
Superior e urdido às escondidas
O Amor, glória e riqueza.*

Tirem, mas deixem-me

*Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos seres.* (RR, 265-266)

Note-se, nesta última estrofe, a anadiplose que enfatiza e sublinha a condição única que Reis pede aos deuses: “deixem-me / Deixem-me apenas” a consciência de ter visto as coisas, sob a luz do sol. A anadiplose se harmoniza, mesmo apresentando uma antítese, com a anáfora que inicia as duas primeiras estrofes: “Tirem-me” e “Tirem”, mostrando a total resignação diante do fado. Reis não pede, coerente ao seu paganismo, que essa consciência permaneça após a morte, como ocorre na “Ode mortal”, com Campos, ou no devaneio de Bernardo Soares: mas o propósito inerente à personalidade é o mesmo: marcar poeticamente a consciência de ter consciência da vida, e isso pode (em poesia, ao contrário da teologia, lidamos com possibilidades) ter um significado metafísico, da consciência que vai além da vida corporal.

No poema da Ceifeira, O “poder ser tu” é um desejo, uma aspiração a ser outra coisa, um hipotético ser “não-pensante” ou sem a consciência de que vive¹⁷⁵. Mas a ênfase recai sobre o “sendo eu” ou o “eu” em si. Parece-nos que a poética pessoana de juventude, à época do paulismo e do sensacionismo ou do Orpheu, é marcada pela tentativa de apagamento do “eu” e pela busca de um duplo que o livre do peso da vida. Aos poucos, os versos pessoanos fazem predominar a consciência e a vontade de viver, mesmo sem desejos e sem lugar no mundo: simplesmente viver, tendo consciência de que vive. Isso significa que o pensamento não é mais um fardo a ser carregado.

Em suma, a personalidade poética, não apenas não é superficial, mas é a própria essência do fazer, até mesmo ou especialmente quando se trata da criação do duplo ou de personalidades múltiplas.

5.3 – Reconsideração da impessoalidade à luz da personalidade

*Verwandlung ist nicht Lüge...*¹⁷⁶

Neste tópico, procedemos a uma reconsideração da poética da impessoalidade, professada por Pessoa, reportando-a às conclusões que a estética de Pareyson e as análises da obra do Poeta, partindo da “Ode mortal”, nos conduziram.

¹⁷⁵ “O homem vulgar, por mais dura que lhe seja a vida, tem ao menos a felicidade de a não pensar. [...] Pensar é destruir.” (LD, 196-197)

¹⁷⁶ RILKE, Rainer Maria. *Werke*, II, p. 398.

Os tão celebrados poemas “Autopsicografia” e “Isto” são considerados dois dos poemas mais típicos da poética da razão como controladora do fazer poético, tanto que são vistos como complementares, por alguns editores. Tomemo-los, pois, desta forma, e abstraiamos de seus inúmeros elementos fônicos, rítmicos e sentimentais. Há três instâncias possíveis, que concorrem, em maior ou menor medida, para a construção do poema: a razão, a imaginação, o sentimento (coração). A imaginação é mediadora, ou mesmo dialética, entre os dois opostos, a razão e o sentimento. A razão seria a canalizadora das emoções (calhas de roda), disciplinando-as e dirigindo-as conforme a conveniência. A associação entre os elementos imagéticos e a razão organizadora é que dão origem ao poema, conforme a ideia intrínseca aos poemas nomeados acima. Isso não implica a negação da pessoalidade absoluta do poeta ou do seu caráter humano: conforme a orientação dessa poética, o sentimento vivo não serve para a tessitura do poema, pois ele é individuador do sujeito e a pretensão dessa poética é o *sensus communis* (a expressão estética de elementos universalmente válidos) ou, na designação schilleriana, da educação estética do homem, visto que sua liberdade e moralidade são efetivas se, e somente se, a sensibilidade humana interagir com a razão e a práxis.

Em relação a esse aspecto eminentemente clássico, sua justificativa filosófica é imprescindível para a constituição da cultura e da pedagogia contemporâneas. Mas prossigamos nossa discussão poética.

Podemos confirmar a materialidade ou fenomenalidade da presença subjetiva (sentiente) mesmo nos poemas intencionalmente impessoais, através deste fragmento da prosa de Pessoa/Soares:

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação. O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti. (LD, 255-256)

As formas pronominais do texto acima, na primeira pessoa do singular ou do plural, indicam a ênfase na subjetividade e na pessoalidade (“personalidade”) como paradigma do discurso literário, ainda que seja incomunicável o verdadeiro sentido. Por isso, o “fingimento”, por mais real que seja, é sempre *fingo* ou *fictio* (“formação”; raiz

latina da palavra “ficção”). O sentimento enquanto tal (um complexo formado por sensibilidade e idiossincrasia) é intransmissível a outrem, mesmo que o artista tenha um dom/domínio de uma matéria (a palavra, na literatura) e sua configuração artística tenda à empatia e ao *sensus communis*.

O esquema estrófico de “Autopsicografia” pode ser colocado em paralelo à estrutura deste fragmento de prosa: em primeiro lugar, o modo como é produzida a ficção do sentimento (do sentimento verdadeiro; da dor que deveras sente), para que outrem a entenda, sem tê-la vivenciado; depois, a perspectiva do leitor, para que “lendo-as, sinta exactamente o que eu senti” (“na dor lida sentem bem”). Por fim, o equivalente à terceira estrofe do poema do ortônimo: a conversão dos sentimentos vividos em um sentimento humano universal (“típico”, conforme o excerto do LD), que, na sequência do texto, é tematizado na recordação da infância, que pode ser, seguramente, a transfiguração rítmica e tonal de um sentimento de tédio ou cansaço.

Conforme Eduardo Lourenço, “Autopsicografia” seria “o impossível sonho de uma *poesia sem fingimento*”¹⁷⁷. Marquemos, pois, a expressão “impossível sonho”, além dos grifos do autor. Isso significa que, para além da ideação impossível dos heterônimos, cujos modos de vida são absolutamente inviáveis, também a poesia sem fingimento, buscada por tabela através dessa poética específica, resulta em fracasso? Discutamos a questão, após o contraponto a um outro poema do ortônimo:

*Ah, nunca, por meu bem ou por meu mal,
Converti minha dor
Em dor universal!
Por eu sofrer não sofre quem não sofre...*

*Ditosos os que podem, pervertendo
Seu pranto em dor de tudo
‘Star assim convivendo,
Ainda que só com a imaginação.
São humanos, e eu não.*

*Felizes os que podem erigir
Sua alma em universo
E sofrer a expandir!
Quanto mais sofro, mais pertenço a mim.
Choro, e não sou afim.*

.....

*Só gozo a liberdade indefinida
De não ter a ilusão
De que sou toda a vida,
De que sou símbolo, eu que só isto sei:*

¹⁷⁷ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, p. 11.

Nada sou nem serei.

Alheia a mim a humanidade vasta

Ri, com penchas de choro.

E a alegre vida arrasta.

As almas altas sofrem sem trocar

Padecer por amar.

(Poesia 1918-1930, 290-291)

A “dor” e o “sofrer” deste poema de outubro de 1927 – formado cinco anos antes do célebre “Autopsicografia” – são pessoalíssimos e intransferíveis para o leitor, ou melhor, para o gênero humano. Esta particularização deixa de existir no poema de 1932. A alternância entre os versos decassílabos e os hexassílabos (recuados) cria duas vozes: os versos mais longos são mais patéticos e acumulam mais tensão, enquanto os mais curtos liberam, em forma exclamativa, ou acentuando o humano modo de sofrer, a energia criadora, e aceitam, forçosamente, o sofrimento dos que sofrem realmente.

Por isso, o sujeito lírico emprega os verbos “converti” (v.2) e “pervertendo” (v.5): a forma de sofrimento que tem vazão e projeção em imagens (ou paisagens, supostamente) projeta a dor pessoal em um mito ou símbolo. Os elementos subjetivos, nessas poéticas estranhas ao eu-lírico, conduzem tanto a uma fraternidade no sofrimento como, no limite da imaginação, a uma alma similar ao universo, até mesmo em seu caráter de expansão, como sugerem os versos 10 e 11. Os outros podem “sofrer a expandir” seu sofrimento, enquanto este sujeito, pelo sofrimento, “perten[ce]” a si mesmo, sem solidariedade, sem empatia.

Apesar do poema lembrar o Sermão da Montanha: “Felizes os que...” e ironizar o entendimento clássico de que o poeta expressa a dor que os outros sentem, a índole do poema deixa claro que, enquanto poeta singular, o sujeito lírico não tem essa pretensão nem outra qualquer, e até glosa Álvaro de Campos: “*Nada sou nem serei*”. Assim como no poema de Campos, em que o Esteves sem Metafísica representa o comum dos mortais, neste poema, a “humanidade vasta”, isto é, as pessoas comuns, riem, “com penchas de choro”, de modo que seu choro não as magoa por inteiro e seu riso não é tão risonho quanto parece. De qualquer forma, a alegria continua sendo a marca da vida. Por outro lado, “*As almas altas sofrem sem trocar / Padecer por amar*”, algo que Pessoa sempre identificou em si próprio, isto é, sua identidade de pessoa incomum e de poeta incomum, com ou sem retórica de não ser nada. Não há nenhuma paga para o sofrimento dos grandes poetas (padecer remete a *passio*, em oposição a *actio*, que seria a ação de amar – no sentido mais lato possível), nem sequer nos poemas. Na sintaxe dos versos finais, pode-se ler também: as almas altas/elevadas sofrem, porém não convertem seu sofrimento em amor

(universal).

Não se trata meramente de negar as poéticas clássica e romântica, mas de estabelecer um ponto arquimediano que mova o mundo literário, sem forjar ferramentas em uma forma/fôrma de produção em série. O Poeta move o mundo dos sentimentos com o ferro forjado por Vulcano, nas profundezas do ser. Um poema de 1928 enfatiza justamente a pessoalidade como uma característica que atinge o âmago do sujeito: o ser. Por esse viés, ele não precisa recorrer aos conhecidos traços da inteligência sentiente e do sentimento inteligente, para estruturar seu poema. Cito a primeira estrofe:

*Queria dizer a alguém
Como quem já lhe falou,
Não o que penso, nem bem
O que sinto, mas o que sou.* (Poesia 1918-1930, 311)

Na sequência¹⁷⁸, a pessoalidade se manifesta para além das “palavras” (que representam a razão); ademais, nem o sorriso nem o olhar (que podem melhor ser ditos pela música) constituem uma expressão poética em si mesmos; então o poeta imagina, hipoteticamente, um “*vago florir / Da alma à flor do dizer*”, que não fosse imediatamente identificado por nada de conhecido ou de racional, mas que seja um “intervalo” entre qualquer coisa de definido ou de expressivo¹⁷⁹.

5.3.1 – O fingimento e a poesia dramática

O problema do fingimento como base para a poesia é programaticamente considerado nos poemas acima, brevemente referidos. Eles têm a característica de se apresentarem formalmente como poemas clássicos, com a dissimulação ou “resfriamento” da emoção sentida, erigida em condição básica para serem escritos (ou esculpidos, conforme a metáfora parnasiana).

Em contraponto a “Autopsicografia”¹⁸⁰, poema no qual a temática do “fingimento” parece ser conclusiva (isto é, a dor do poeta é sempre fingida ou a universalização do sentimento no interior dos poemas deve ser tal que jamais seja transparente a dor pessoal do poeta), o poema “Cai chuva do céu cinzento” associa o

¹⁷⁸ “*Não por palavras – até / Poucas palavras é vão, / E um sorriso ou olhar é / Como fala a canção –, // Mas por um vago florir / Da alma à flor do dizer, / Que não chegasse a abrir / Em voz, em símbolo, ou ser... // Um intervalo do olvido / Do gesto ou da expressão / Que fique no olhar ou no ouvido / Como sendo do coração.*”

¹⁷⁹ José Régio, no poema “Demasiado humano”, terceto final, apresenta uma situação paralela: “*Que eu vivo a expor minh'alma nas estradas, / Com chagas inventadas retocadas... / Para esconder bem fundo as verdadeiras*” (Obra completa: Poesia, vol. 1, p. 135).

¹⁸⁰ “Sério do que não é” (CA, 165); “sério a brincar” (LD, 154)

“sentir” ao “mentir”, uma expressão passiva e uma expressão ativa da sensibilidade humana:

*Cai chuva do céu cinzento
Que não tem razão de ser.
Até o meu pensamento
Tem chuva nele a escorrer.*

*Tenho uma grande tristeza
Acrescentada à que sinto.
Quero dizer-ma mas pesa
O quanto comigo minto.*

*Porque verdadeiramente
Não sei se estou triste ou não,
E a chuva cai levemente
(Porque Verlaine consente)
Dentro do meu coração.* (Poesia 1918-1930, 422-423; IN 541-542)

A “grande tristeza”, que o leitor ignora, coloca-se ao lado de uma tristeza verdadeira, “à que sinto” ou aquela tristeza real e sentida. A mentira não é fingida – o poeta não é um fingidor – mas se trata de um sentimento indefinido, que pode ou não ser considerado genuíno. Por isso, na estrofe seguinte apresenta-se a antítese “*Porque verdadeiramente / Não sei se estou triste ou não*”, e então o sentimento torna-se similar à mentira.

Mas a estrutura do poema, com o paralelismo entre a primeira e a última estrofes, ressalta a imagem da chuva como uma expressão do sentimento de tristeza através do predomínio de fonemas fricativos. Inicialmente, a chuva “escorre” no pensamento, enquanto a última estrofe apresenta a chuva caindo levemente “dentro do” coração. É um sentimento de tristeza que é realmente sentido, ainda que sua causa ou razão de ser sejam desconhecidas. Poesia sem sentimento não existe. O eixo da criação poética tem, contudo, duas direções: o poeta pode superestimar o sentimento sentido ou, no caso de Pessoa, subestimá-lo, mas ele está ali, ou correndo pela vidraça do pensamento ou pingando como lágrimas dentro do coração, formando estalactites dentro de uma caverna, deixando, enfim, marcas visíveis impossíveis de serem ignoradas.

Com isso, os campos semânticos do sentir e do mentir são novamente aproximados. A mentira a que se refere o oitavo verso consiste na ignorância acerca da obscuridade dos sentimentos – o sujeito lírico desconhece a verdadeira natureza de seus sentimentos, e, no entanto, acaba por expressá-los (pelo motivo da chuva; pelo símbolo do coração). Do mesmo modo o “pensamento” (v. 2) é permeado de sentimentos, pois é paralelo ao “coração” (v. 12). E a estrutura subordinada explicativa da terceira estrofe

confirma essa relação necessária entre o pensar e o sentir.

Podemos entender esse mecanismo, que é muito mais complexo do que uma simples poética do fingimento ou da objetividade poética, através de reflexões de Pessoa.

Explicando filosoficamente a poética do ortônimo, António Mora alarga o sentido poético do fingimento – de sua raiz latina e do verbo *fingo* (moldar, produzir objetos) – para o restante da existência humana:

Vivemos de ficções porém não fictivamente. Fóra de nós só apprehendemos uma realidade exterior a um destino imutavel, nem justo nem injusto, alheio assim ao bem como ao mal, que nos seja a nós e a ella. Tudo mais fingimol-o ou sonhamol-o, é sonho consciente ou inconsciente. (EC, VI, 298)

“Fingir” é, pois, da mesma família semântica de “produzir ficção”, da mimese, da representação ou da tendência humana de sair da imediatidade animal da existência, e forjar um modo de ser que, potencialmente, pode produzir grandes obras de arte ou, mais modestamente, possibilitar a existência como sonho, devaneio, *ludus*. As ficções, para Mora, são subjetivas, existenciais, ao passo que a realidade exterior é o que ela é, fora do controle humano e dos deuses, nas mãos do Destino e da Necessidade, que estão acima dos conceitos de bem e mal, de justiça ou injustiça. E o restante das possibilidades, fora do Destino, é o que é propriamente humano, e aqui o ortônimo vive: é sonho, é fingimento, na arte ou no puro devaneio. E isso é errado? Para Mora, “uma ficção é um erro relativo. Um erro é uma ficção absoluta” (*ibid.*, 300), o que significa que o erro da ficção (ou a ficção como um errar, vagar, da alma humana) é um mero desvio da vida racional e consciente (é um “erro relativo”), enquanto que o erro (falta, *hamartia*) é determinado, provavelmente pela Necessidade. A “ficção absoluta” é, supomos, aquilo que é tecido/engendrado pelas parcas, portanto algo inexorável. Observe-se o quiasmo complexo do epigrama de Mora: o sujeito da primeira frase (ficção) torna-se predicado da segunda, e vice-versa, com o acréscimo do adjetivo em antítese, nos dois sintagmas.

Uma outra maneira de entender a poesia da impessoalidade é considerá-la em sua estreita relação com o gênero dramático, ou como um misto entre poesia e drama. Na esteira de Eliot, porém sem conhecê-lo, Pessoa classifica os diferentes tipos de poesia, atribuindo primazia a essa poética em questão:

The poetry which most affects us is either greatly rhythmical poetry, which fetches to itself the abstraction which belongs to music; richly imaged poetry, which converts into abstraction the keenly concrete presentiments of painting and of sculpture, which it thus transcends; deeply reflective poetry, which has in

it a say for metaphysics and thus lives by an abstraction which is another's; large-wholed epic poetry, which is abstract in the construction and organization of the correlated & its parts; dramatic poetry, in so far as it erects its presented figures into abstract types of man. (EC, VII, t. 1, 372; sublinhado meu)

Essa hierarquização da produção poética corresponde à classificação estética geral que o Poeta hegelianamente estabelece. Arquitetura e pintura são modos de expressão inferiores; a “poesia rítmica” é absorvida pela música; a “imagética” é uma expressão de conteúdos atinentes às artes plásticas, etc. No mais alto grau poético, o poeta dramático apresenta suas figurações poéticas através de “tipos abstratos de homem”. Se levarmos em consideração o sentido geral de “poeta”, na Língua Portuguesa, como alguém que escreve poesia (e não outros gêneros literários), então o poeta dramático Pessoa converteu sua criação e expressão poética em figuras humanas que cristalizam determinados tipos humanos, que conservam uma relação estreita com seu criador, mas não se confundem com ele. Há alguns casos de sobreposição entre poemas do ortônimo e heterônimos, mas, via de regra, o leitor de Pessoa distingue o estilo de cada um deles. Por exemplo, o paganismo expresso nos poemas de Reis tende a apresentar alguma deidade ou a manifestar uma atitude filosófica determinada, enquanto que em Caeiro não pode haver nenhuma idealização de atitudes, nem deuses, nem formas abstratas (ainda que, no discurso profundo, tudo isso esteja presente). O poeta dramático escreve, pois, em versos, e não cria propriamente personagens ficcionais, com narrativa de suas ações e vivências. Fica a cargo do leitor e intérprete imaginar Caeiro no cimo de uma colina, a ver as pessoas trabalharem ou a olhar quem passa na estrada. A exceção à regra dá-se na ocasião em que Caeiro “encontra” os outros heterônimos na cidade, e discute com eles sobre o infinito e outros temas, como já referi no segundo capítulo.

Pessoa se confessa, enfim, um “**poeta dramático**”, na Carta a João Gaspar Simões, de dezembro de 1931:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vão outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um hystero-neurasthenico com a predominância do elemento hysterico na emoção e do elemento neurasthenico na intelligencia e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que póde interessal-o a elle, ou a qualquer pessoa que não seja um psychiata, que, por hypothese, o crítico não tem que ser. Munido d’esta chave, elle póde 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 porisso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (EC, VII, t. 1, 407)

Neste texto da maturidade, Pessoa conserva caracterizações da psiquiatria, ciência que tanto lhe marcou as teorias da juventude, mas com uma conotação completamente diversa. A possível “loucura” ou a explicação determinista da origem da arte, nada disso lhe importa mais. No entanto, os traços psíquicos, a emoção similar à histeria (com a inteligência minuciosa e tibieza da vontade) proporcionam sua despersonalização naquilo que escreve, além de tecer novas expressões, como se fossem independentes do sujeito criador. Ao se “outrar”, ele põe emoção na pessoa inexistente, como se fosse algo real. Isso tudo está presente na personalidade poética que o move a construir os tipos humanos que assinam seus poemas com nomes fictícios.

Leyla Perrone-Moisés escreve algo instigante para pensarmos o poeta dramático que é Pessoa: “Teatro, seja. Mas que lugar é o seu nesse teatro? Dramaturgo? Sim. Mas também: personagem, ator, figurista, cenógrafo, maquinista, diretor, lanterninha, ponto, cenário, bastidores, palco, espectador. E, no dia da estreia, nada está pronto e todos faltam”¹⁸¹. A própria noção de dramaturgia é colocada em xeque: é possível um drama sem o espetáculo? Para alguns intérpretes, sim, é possível um drama feito para ser lido silenciosamente. Ou então o “drama estático” dos simbolistas, que Teresa Rita Lopes coteja com a produção pessoana. De qualquer forma, a noção de drama é mais complexa do que a tradicional, na teoria pessoana.

Certamente o procedimento literário pessoano é dramático, mas de forma extremamente complexa, como uma serpente que morde a própria cauda, formando um círculo ou retorno ao ponto de partida. Além de ser poesia lírica, os heterônimos constituem um drama, porém Fernando Pessoa nega o caráter ativo externo: “Escrevendo em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas” (EC, VII, t.1, 456). Podemos entender o “drama em almas” como um modo de ser e fazer poesia, que constrói tipos humanos que prescinde da ação típica das personagens (de um drama), para vivenciá-los dentro de sua personalidade poética, ou da pessoa do Poeta. A hipótese dramática da interpretação dos heterônimos é apenas uma entre outras formas de compreensão de um universo criador extremamente complexo e intrigante.

Um problema adicional, ligado ao tema deste item: para manter a coerência de

¹⁸¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, p. 27.

nossa tese, acerca da pessoalidade poética pessoana, não seria conveniente reduzir os heterônimos à noção de **pseudônimos**? Discorramos sobre isso, com textos do autor.

Pessoa pessoaliza a poesia dramática, no fragmento “Aspectos”, publicado nas *Obras de António Mora*: “No caso da obra dramatica de um poeta, tendes que contar com o relevo real do author supposto” (EC, VI, 110). Na sequência, referindo-se aos seus heterônimos:

Não vos assiste o direito de acreditar na minha explicação. Deveis suppor, logo ella lida, que menti; que ides ler obras de diversos poetas, ou de escriptores diversos, e que atravez d’ellas podeis colher emoções, ou ensinamentos, d’elles, em que eu, salvo como publicador, não estou nem collabóro. Quem vos diz que esta attitude não seja, no fim, a mais justamente conforme com a ignorada realidade das cousas? (EC, VI, 110)

Pessoa admite a presença de seu eu-criador em cada um dos heterônimos, além da mútua influência ortônimo–heterônimos e vice-versa. Por outro lado, os heterônimos (justamente por não serem pseudônimos) conservam uma identidade pessoal e características poéticas, mais do que biográficas, apesar destas estarem em consonância com seus respectivos modos de poeticidade. Ele cita o exemplo de Caeiro, que passa por três fases, correspondentes às três partes de sua obra (“O guardador de rebanhos”; “O pastor amoroso”; “Poemas inconjuntos”). De forma enigmática, o Poeta nos apresenta um pórtico de acesso à questão autorial: “Finjo? Não finjo. Se quizesse fingir, para que escreveria isto? Estas cousas passaram-se, garanto; onde se passaram não sei, mas foi tanto quanto neste mundo qualquer cousa se passa, em casas reaes, cujas janellas abrem sobre paisagens realmente visiveis” (EC, VI, 111).

O *ubi* da mundividência, em que lugar se situa? Em uma vivência de Pessoa? Não sabemos. Uma simples simulação de acontecimentos, em consonância com a personagem dramática Caeiro, sem relação com o autor? Sob alguns aspectos, por certo, é assim, pois nem tudo o que ocorreu com Hamlet ocorreu com Shakespeare; Flaubert é mais do que Madame Bovary, ainda que tenha dito “Madame Bovary c’est moi”; e Goethe sofreu a dor de Werther, mas também viveu o espírito de Fausto. No âmago pessoano é que estão essas coisas, por confissão dele próprio, além da justificação estética que concebemos a partir de Pareyson e de nossa tese acerca da pessoalidade poética.

Em Teresa Rita Lopes, encontramos uma formulação acerca da dramaticidade presente na obra pessoana: “L’essentiel de la création dramatique, pour Pessoa, n’est pas l’invention d’une histoire mais la création de personnages ayant une vie autonome. Ce ne sont pas leurs agissements qui l’intéressent, mais ce que Maeterlinck pourrait appeler leur

vie profonde”¹⁸². Em nossa concepção, e com o apoio teórico de Lopes, a elaboração dos poemas dramáticos em Pessoa ocorre através da imbricação entre o sensacionismo e a exigência de projetar toda a estrutura do esforço de se despersonalizar sobre um sujeito criador. Ao mesmo tempo, as figuras criadas (os heterônimos) não podem ser reduzidas a pseudônimos, como algumas abordagens psicanalíticas o sustentam. O aspecto dramático, ativo (do grego *drao*) dos heterônimos consiste no significado que seu modo de ser e de expressar gera, de maneira relacional (entre uns e outros heterônimos, ou entre heterônimos e ortônimo). Não se trata de um teatro, no sentido convencional, pois não há ação, nem biografia ou diálogos relevantes entre esses personagens poéticos. A criação de sentido ocorre num nível superior ao monólogo encetado por eles – ou, hipoteticamente, no pseudo-diálogo, como ocorre entre Campos e Caeiro. A dialogia, no sentido que expusemos acima, ocorre num nível mais profundo, por exemplo, entre as referências internas ao poema, quando Reis presta tributo ao seu mestre, ou quando Campos, do mesmo modo, homenageia e renega seu mestre, ao mesmo tempo (ou num cruzamento de planos).

A “vida profunda” dos heterônimos – o “eu profundo” – revela, acima de tudo, que há pessoalidade e formatividade na elaboração do drama estático. As personagens existem, mas como mera sombras, ou com movimentos de alma que se aproximam dos sonhos. Em Caeiro, Reis e Campos, não há um delineamento ou contorno preciso de ações ou de personalidades, para que o efeito poético, isto é, o resultante da ação formativa, revele a vida profunda como algo oposto à “vida superficial”, concreta, por assim dizer. Se pensarmos os heterônimos como figuras reais, e até encontrarmos Caeiro pelas ruas, como ocorreu na partida de Pessoa a Sá-Carneiro, eles pouco ou nenhum interesse terão para a poesia em geral.

Por fim, neste tópico, é preciso estabelecer qual a relação linguística que existe entre

~ despersonalização e

~ pessoalidade

A despersonalização é um recurso linguístico, poético, formativo, que integra um determinado tipo de poesia (ou do drama em geral). É uma poética criada em oposição a outra que se desgastara, a da espontaneidade e confissão de alma do romantismo. Dentre os seus procedimentos práticos, a dramatização da poesia é uma das consequências;

¹⁸² LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, p. 109.

também implica um retorno ao espírito greco-romano e busca de objetividade, no processo criativo. A história da Poesia nos registra esse “ponto de mutação” em meados do século XIX. O assunto é muito amplo para ser tratado aqui, mas, em linhas gerais, o combate à poesia romântica foi capitaneado pelo movimento parnasiano; pelo realismo e naturalismo: o primeiro, tipicamente clássico; os outros, de tendência social ou científica.

A pessoalidade, por seu turno, é uma exigência teórica (estética), que pressupõe a necessidade de um sujeito criador ou formador da obra artística, em quaisquer poéticas possíveis, incluso a da impessoalidade. No caso da poesia de Pessoa, a própria “despersonalização” é um esforço, que, conforme a própria semântica do substantivo (a palavra formadora é o verbo; o substantivo é o derivado), é uma ação que é exclusiva ao ser humano, pois implica a vontade motivadora e a liberdade de seguir uma determinada diretriz criativa. Portanto, *a despersonalização não existe de forma autônoma: seu pressuposto básico é a pessoalidade*. Isso não significa que, com um simples olhar sobre os poemas de Pessoa, encontramos a figura autoral ou a pessoa que criou os versos, pois não há confessionalismo nem exposição de uma alma, no correr da pena do Poeta. Ele tudo fez para apagar os vestígios da pessoa em seus poemas, mas, enquanto viandante (não evoluo: viajo), necessariamente ele deixa pegadas em cada verso, imagem, racionalização do sentimento, etc. Pegadas inapagáveis porque gravadas indelevelmente nos grãos de areia da ampulheta da história da literatura, e podem ser rastreadas nas épocas vindouras, pela leitura hermenêutica.

Bakhtin, ao explicar a polifonia na obra de Dostoiévski, acaba por se aproximar da pessoalidade poética, no sentido que definimos nesta tese: “Devemos aprender não com Raskólnikov ou com Sônia, com Ivan Karamázov ou Zóssima, separando as suas vozes do todo polifônico dos romances (e assim deturpando-as); devemos aprender com o próprio Dostoiévski enquanto criador do romance polifônico”¹⁸³. Fernando Pessoa não é Bernardo Soares, nem Caeiro nem qualquer dos outros. Aliás, ao construirmos a noção de “pessoalidade de Fernando Pessoa”, geramos uma ambiguidade, que também Bakhtin não conseguiu evitar. Não se trata, efetivamente, do “próprio Dostoiévski” ou de “Fernando Pessoa em si”, mas de um campo sem limites precisos, que ora se aproxima, ora se distancia das personalidades poéticas criadas por ele. De resto, endossamos com o máximo de aproximação a esta tese o restante da citação acima: a pessoalidade é o próprio Fernando Pessoa enquanto criador da heteronímia. Ora, isso não esgota o significado que

¹⁸³ BAKHTIN, Mikhail. *Os problemas da poética de Dostoiévski*, p. 37.

atribuímos a essa autoria ou a essa pessoa, e tampouco nos autoriza a reduzirmos essa noção a determinados traços ideológicos de Pessoa, aliás atrelados à sua época histórica e às circunstâncias sociais do Portugal agrário, e nem a suas crenças no aquém e no além, apesar de termos enfatizado esse elemento no segundo capítulo. O que importa é que o aspecto crítico-literário de nossa contribuição teórica sirva para qualificar os elementos criadores presentes em Pessoa e ao mesmo tempo desmistificar determinadas ideias pré-concebidas, para bem ou para mal, da imagem do Poeta.

Por mais objetiva que seja a prosa/poesia – Bakhtin dialoga com Vinogradov – todo o discurso literário apresenta características, expressas linguisticamente, que evidenciam a presença autoral. Bakhtin trata essas marcas (da objetividade, por exemplo) como elementos da construção da “*imagem do autor*” (*ibid.*, p. 67), isto é, mudança da posição do autor, que não o anula. Fernando Pessoa não concorda nem discorda de Caeiro: ele o criou, enquanto personagem de um drama lírico (se assumimos esse viés dramático) e o eu-lírico que profere blasfêmias não é o “autor” Fernando Pessoa: é o sujeito lírico Caeiro, que tem autonomia para sustentar sua mundividência e aparente objetividade absoluta. A figura autoral – a pessoa criadora – ali presente está dialogando com Caeiro, na exata medida em que atribui algum sentido a seus versos e poemas.

Ainda que tenha insistido inúmeras vezes na impessoalidade da arte, em um sentido que Eliot e outros contemporâneos endossariam, Pessoa também vislumbra um sentido mais elevado para a arte, que é consoante ao que propomos nesta interpretação de sua obra: “Uma grande obra é uma obra que *contém* muito, que é ao mesmo tempo, altamente artística, **altamente humana**, altamente symbolica” (EC, VII, t. 1, 71 – grifo meu). A simultaneidade desses elementos comprova que Pessoa estava atento às múltiplas particularidades da criação artística, incluso a “humana”, que é o aspecto que buscamos comprovar, em sua produção ou formatividade, tanto poética quanto teórica. A concorrência dos elementos, aparentemente heterogêneos, da citação acima, aponta sua contradição dialética: o fato de ser “altamente artística” implica a presença do espírito humano. Numa primeira vista, parece se tratar apenas da noção abstrata e genérica de “ser humano”; ora, o advérbio “altamente” nos revela, no texto crítico acima, a consciência de um propósito autoral (ou uma manifestação inconsciente) de transcendência em relação à imediatidade vivida. Não se trata de mera representação de cenas culturais ou do “espírito objetivo” através da arte. O artista que se propõe a plasmar uma grande obra constrói em seu espírito uma representação válida universalmente com a matéria de seu próprio espírito

(não de sua pessoa biográfica, ainda que acidentalmente possa sê-lo), de suas vivências e interpretação da vida cultural de seu povo ou de uma época¹⁸⁴. E, assim, a humanidade no sentido elevado, que deve estar conjugada à arte, equivale, sem dúvida alguma, à pessoalidade, no sentido pareysoniano.

Pessoa deixa como um desafio para o problema da pessoalidade ou impessoalidade da arte e de seu criador a reflexão infracitada sobre Shakespeare. Diz-nos Pessoa: é uma das mais “curious illusions”

that a man of genius necessarily be noble and the greater the genius the nobler he is. We are again at the same question. There is no demonstrably necessary connection between character and genius. Genius does not connote sanctity or nobility. Goethe had a genius ampler, though not greater, than Shakespeare; he was brought up in an age and an environment far more favourable to that quietness of life and enjoyment of its pleasures which commonly breed nobility and generosity, even as they breed good manners. Yet, if we take away his genius, he is not an interesting person; he is not different from a hundred other Chancellors or from a million other men, not particularly noble, or generous or high-minded in life. Nothing would have precluded him from lending money out of interest, except his not needing to do so and the “social impossibility” of it for his position – a consideration not less “bourgeois” than anything in Shakespeare’s life. It is the eternal illusion that all poets are romantic poets, that Shelley is all poets, that a constant ardour, if only in the love of beauty, characterizes all poets. (EC, VII, t. 1, 351-352)

Nesse discurso, há duas teses centrais, conflitantes e harmônicas; analíticas e dialéticas; dogmáticas e dialógicas:

- 1) o gênio é algo totalmente independente do todo da personalidade humana, que é o que chamamos de “pessoalidade”. Conforme o excerto acima, a proporção entre “nobreza de alma” e “genialidade” é falsa, pois são duas coisas heterogêneas;
- 2) ora, como é possível uma produção artística reveladora da verdade (na acepção pareysoniana) e esclarecedora do sentido mais genuíno possível de nobreza de alma que não provenha de um sujeito criador que, de alguma forma, tenha conhecido o significado pleno disso? É necessário que haja um sujeito criador, que é também ético, porém sem desprender-se completamente do modo de vida de seus contemporâneos. E essa hipótese também se faz presente

¹⁸⁴ A noção teórica que explicitamos, a fim de demonstrar a existência da pessoalidade mesmo nas poéticas impessoais, está incompleta. Colocamos em jogo somente os elementos referentes à pessoalidade ou à obra de um indivíduo, que unifica sua mundividência e suas idiossincrasias na obra literária. Mas poderia se tratar de uma escultura ou de um projeto paisagístico ou arquitetônico, formulado por um conjunto de pessoas (obra coletiva). Nesse caso, teríamos que abordar o problema da socialidade da obra de arte, que é o outro pólo da pessoalidade.

no excerto acima.

Em suma, o “gênio” é uma ideação (utópica) em Fernando Pessoa: ele também é filho de seu tempo, e, na impossibilidade de crer no espírito solidário da humanidade (sucedânea de Deus, conforme Soares), acredita no valor absoluto de alguns indivíduos. É a vertente nietzschiana do desenvolvimento cultural do tempo da Paz Armada até o Entre-Guerras, que é representada pela poética criada por Baudelaire (Hugo Friedrich) e pelo simbolismo, que eleva o espírito poético à religiosidade.

Com efeito, genialidade não implica “necessariamente” nem santidade nem nobreza, mas a possibilidade de compreender uma e outra exige algo mais do que inteligência e percepção; de outra sorte, a obra não deixaria a impressão de que a parcela genial do autor é que foi capaz de captar o significado disso. Uma hipótese plausível seria que o gênio reage em relação a seu ambiente cultural, de qualquer espécie que ele seja, e que ele conserva os vícios ou limitações de sua época. A crítica que Pessoa faz ao romantismo é justa e concordante com o que propomos acerca da historicidade e da verdade da obra de arte e de sua relação com o artista. Não há um tipo universal chamado “poeta”, que perceberia uma moral universal. No entanto, de algum modo ele se distingue de seus contemporâneos, não apenas na criação e expressão linguística, mas de uma questão básica que acompanha a humanidade, ao menos no tocante às linhas gerais de uma determinada cultura, que, no Ocidente ao menos, nos acompanha desde Homero.

De qualquer sorte, as muitas reflexões pessoanas sobre sua personalidade tendem a enfatizar seu caráter múltiplo. Em um texto sobre o sensacionismo, Pessoa renega sua personalidade, para enaltecer sua verve criadora:

Havendo-me habituado a não ter crenças nem opiniões, não fosse o meu sentimento estético enfraquecer, em breve acabei por não ter qualquer personalidade, excepto uma personalidade expressiva; transformei-me numa mera máquina apta a exprimir estados de espírito tão intensos que se converteram em personalidades e fizeram da minha própria alma a mera casca da sua aparência casual. (PIAI, 215; EC, X, 157)

E o desafio torna-se tanto maior, não apenas por negar a personalidade, mas estabelecer seu *Ersatz* ou substituto, a máquina. A máquina, porém, recebe instruções ou executa tarefas, sem acrescentar algo que lhe é inerente ou “pessoal”. Analogamente, há algo inerente a Pessoa, o Poeta e Autor, que o fez tornar-se “máquina de reproduzir estados de espírito”, e essa é a sua autêntica personalidade, que não cabia em uma única máscara ou modelo de personalidade. Ele seria, então, uma personalidade que gera personalidades e confere a elas um delineamento estético-literário.

Sendo assim, as diferentes personalidades passavam por sua “máquina” poética e ele próprio, enquanto máquina, por assim dizer, sofria a ação recíproca de ser o criador delas. Intencionalmente ou não, Pessoa nos oferece a resposta ao problema, evocando indiretamente uma expressão que remonta às indagações setecentistas, “o fantasma na máquina”: ele se refere, nesse mesmo texto, à teosofia, que sustenta a existência de “espíritos da natureza” que ocupam cadáveres abandonados de homens. De algum modo, é preciso reconhecer que algo de “espiritual” move a máquina, do mesmo modo que os espíritos da natureza são a razão suficiente para explicar por que alguns cadáveres vagam. Com a arte das múltiplas personalidades, ocorreria algo similar.

5.3.2 – A unidade temporal do poema

Para identificar a presença de uma pessoa na unidade poemática, Pessoa estabelece um padrão temporal similar à temporalidade, em sua conotação de *durée*, conforme a definição bergsoniana:

A sinceridade é o grande crime artístico. A insinceridade é o crime que se lhe segue. O grande artista nunca deveria ter uma opinião verdadeiramente fundamental e sincera acerca da vida. Mas isso deveria dar-lhe a capacidade de sentir sinceramente, mais, de ser absolutamente sincero acerca fosse do que fosse durante determinado espaço de tempo – o necessário, digamos, para conceber e escrever um poema. É talvez necessário afirmar que é necessário ser-se artista antes de se poder tentar fazer isso.¹⁸⁵ (PIAI, 216)

Este texto é de importância capital, não tanto para se subscrever em relação à tese de Pessoa, acerca da temporalidade da escritura do poema, mas para refletir sobre o tempo enquanto instância psíquica que confere unidade ao ato de escrever, sem que o sentido se deixe escapar, como objetos que escapam à gravidade de um planeta. A questão da “opinião” (sincera) é um dos pontos centrais do texto acima: ela aponta para a dialogicidade e a polifonia presentes na grande obra literária, seguindo – e segundo – a concepção de Bakhtin. Com efeito, se admitimos que o artista é capaz de forjar ou moldar (*fingo*) opiniões diversas da sua, sem trazer nenhuma delas para o primeiro plano ou para a melodia¹⁸⁶, então temos um poeta ou autor polifônico. Mas a questão não termina aí: é

¹⁸⁵ Cf. OPr, 447, com algumas variações do texto original, em inglês, que reproduzimos abaixo:

“Sincerity is the one great artistic crime. Insincerity is the second greater. The great artist should never have a really fundamental and sincere opinion about life. But that should give him the capacity to feel sincere, nay to be absolutely sincere about anything for a certain length of time – that length of time, say, which is necessary for a poem to be conceived and written. It is perhaps necessary to be an artist before this can be attempted” (EC, X, 158).

¹⁸⁶ Conforme Georges Poulet, “the universe of fiction is infinitely more elastic than the world of objective reality” (Phenomenology of Reading. *New Literary History*, vol. 1, n. 1, Oct. 1969, p. 55)

preciso discutir também o que há por trás da sequência de vozes distintas e opostas; ou o que há por trás do jogo heteronímico; ou o que move o autor a ser polifônico.

A sinceridade, no fim das contas, é a base da produção artística, do ponto de vista da personalidade, pois mesmo a insinceridade é resultante de uma manifestação sincera de uma figura dramática, na poesia ou em outros gêneros literários. Toda a representação artística, qualquer que seja, advém da transformação de um sentimento, em concordância com uma determinada personalidade, ainda que forjada pelo artista. Ou, de acordo com a expressão feliz de Teresa Rita Lopes, consiste em “traduire avec intensité, avec authenticité, ce que l’on sent dans la personne d’un autre”¹⁸⁷. Trata-se, então, da reconfiguração da noção de mimese¹⁸⁸, da poética grega.

“*Sinto / com a imaginação*” (CA, 165), diz o famoso verso do ortônimo, e, a despeito do valor poético desse verso, dado o seu poder sintético e epigramático, podemos dizer que a base da arte continua sendo o sentir, pois não é possível a outro ente, exceto o humano, fazer poesia. Esse sentir deve ser capaz de ser traduzido em palavras. Mas isso ainda não é arte: o sentimento deve ser metamorfoseado pela imaginação, que rearranja os elementos sentimentais análogos aos da vida real. Sentir com a imaginação é sentir duas vezes, sofrer a dor duplamente – “*as duas que ele teve*” (CA, 165) – de tal sorte que o leitor ou admirador a reconheça em sua remodelação/formatividade perfeita (verbo “perfazer”) pelo criador que, exageros à parte, também é demiurgo.

Outras questões sobre a criação literária dizem respeito ao problema da (im)personalidade: Qual a unidade básica do tempo do poeta? Um instante? Que é um instante? A medida da duração do efeito poético? Ou até mesmo isso é heraclitanamente impossível? Ou então seria, conforme Pareyson, um tempo de continuidade, que corresponde a todas as vivências e tempos de vida distintos que correspondem a uma unidade pessoal no poeta?

Façamos uma breve exposição sobre o texto pessoano, supracitado, sobre a questão. Conforme o Poeta, a sinceridade deve existir e constituir um estado de espírito, porém *a)* esse estado não é necessariamente coincidente – ou, antes, não deve ser de modo algum – com a sua opinião ou crença; *b)* há um lapso de tempo ideal para a sinceridade: o

¹⁸⁷ LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 239.

¹⁸⁸ Em alemão, a palavra grega *mimesis* é traduzida por *Nachahmung*, que não é simples “cópia”, mas ressonância, o que dá também a ideia de que uma anterioridade temporal (de um evento, de uma obra) que deixa seu som ecoando, mesmo após ter cessado o movimento que o causou.

tempo de execução do poema, que não pode ser confuso¹⁸⁹; que deve não dar sinais de sinceridade romântica; no entanto, o artista não carrega nenhuma bandeira nem se enfileira poeticamente.

Ao artista genuíno é vedado fixar-se em uma opinião; ele não pode ser irredutível, mas deve permanecer sempre aberto ao fluxo do mundo, ao “viver tudo de todas as maneiras” sensacionista. A abertura ao mundo, a *Öffentlichkeit* heideggeriana, é patente, na vida do poeta: o *estar-aí* é experimentado por ele cotidianamente. Ele vive cada uma de suas contradições existenciais e também as de seu tempo, além das sociais e históricas, e as fixa como um estado de ânimo passageiro. Isso expressa o caráter dialético do poeta: ele vive a transitoriedade como se pudesse lhe tirar um instantâneo em momentos diversos.

Com a expressão poética e com a elucidação teórica, acabamos por excluir dois extremos: admitir o confessionalismo poético, de origem social ou psicológica, ao estilo dos românticos, tendo por consequência a exclusão de muitos poetas do cânone literário (pessoal), por motivações subjetivas do crítico. No outro extremo, excluímos o objetivismo linguístico, que separa *completamente* aquilo que o poeta é, como pessoa, e aquilo que ele escreve. É muito cômodo, para o crítico, livrar-se da inquietante relação entre vida e poesia, quando os versos de um poeta apontam para uma determinada conscientização que a racionalidade e/ou pragmatismo do crítico é incapaz de aceitar; ao invés de submeter-se ao efeito estético da poesia, prefere-se então impor a ela uma explicação, e não uma interpretação.

Pessoa nos esclarece – ou nos mergulha em uma dúvida maior – sobre essa inquietação, ou tensão imorredoura, pois é a própria razão da poesia, da relação entre vida e literatura:

Separar inteiramente a Literatura da Vida. O literato interseccionista tanto pode ser sério como não, honesto como um escravo na sua vida... A falta de sinceridade do artista de modo algum se deve reflectir na sua vida, que deve obedecer á moral, e ás leis, honesta e burguezamente. Só na literatura é que a immoralidade é permittida, a contradicção sem importancia, e a insinceridade obrigatoria. (EC, X, 286)

Atente-se: vida é entendido como a existência concreta, com suas infinitas

¹⁸⁹ “Fui um pagão, porém, dois parágrafos acima. Não o sou mais enquanto escrevo isto. No fim desta carta espero ser já algo de diferente. Ponho em prática até onde posso a desintegração espiritual que prego. Se sou alguma vez coerente, é apenas como uma incoerência de incoerência.” (OPr, 433) Texto de um rascunho de Carta a um editor inglês, em que o Poeta explica os princípios do sensacionismo. Também em EC, X, 401 e seguintes.

nuances de desejos, projetos, *arrière-pensées*, motivações inconscientes e ações, que, mesmo na história do asno de Buridan, que morreu de fome por não decidir qual alimento tomava, aplicado ao ser humano, é sempre uma ação. Os jogadores de xadrez do poema de Reis escolheram uma diretriz, a inação, que teve efeitos práticos sobre sua cidade persa. Não, não é esta vida transbordante de contradições que o poeta toma como referência para a tessitura do poema. No texto acima citado, a efervescência das ideias teóricas sobre a poesia (o interseccionismo, naquele momento) impulsionou Pessoa à reflexão sobre a práxis. Havia a possibilidade de ele criar uma vanguarda, o que supunha uma ação concreta, com efeitos políticos. Mas o momento histórico era desfavorável para tanto, em Portugal; e Pessoa, também filho de seu tempo, limitou o horizonte da linha de contato entre a literatura e a vida através da expressão “insinceridade”. Da reflexão acima, alguns anos mais tarde adviriam os poemas como “Autopsicografia” e “Isto”, que deixam entrever a questão da sinceridade como um problema que a literatura pode arrepanhar e abandonar num único movimento de alma, sem se deixar prender pelo aspecto estético-teórico. Ora, no fragmento supracitado, há afetação e talvez ironia, pelo modo extremado como Pessoa coloca a questão: obrigatoriedade de ser insincero na poesia; obrigatoriedade de sinceridade na vida real. Isso é uma posição ideal ou idealista, portanto falsa, por ser impossível: *há sempre algo de insinceridade na vida concreta e algo de sinceridade no poema*, nem que seja por linhas tortas. Sendo assim, há sempre um entrecruzamento entre literatura e vida, ainda que o princípio acima seja irredutível. De outra forma, os próprios metapoemas mencionados algumas linhas acima não teriam sido escritos: a estaticidade ou resolução absoluta de problemas do mundo da vida tornariam impossível a poesia; afirmar algo em poesia é negar (ou afirmar categoricamente) algo da vida.

Por razões análogas, podemos dizer que os versos iniciais do/no poema “*Quero ser livre insincero / Sem crença, dever ou posto*” (IN, 533) confirmam oximórica e dialeticamente que a “sinceridade” está presente na ausência; ela se converte em insinceridade e vice-versa. “Menti? Não, compreendi” (LD, 256), conforme Bernardo Soares. “Insincero” é, antes de tudo, descompromisso com credo, ética ou papel social. Podemos até entender isso, como leitores, *ipsis litteris*; no entanto, o ponto de vista metapoético coloca o conteúdo ou a matéria da poesia acima/sobre quaisquer outros elementos humanos, sociais, etc. Isso não significa que eles não estejam presentes e tampouco que o poeta seja insensível (muito pelo contrário, como vimos anteriormente, no caso pessoano) ou alheio aos outros seres humanos. O poeta, isto sim, é um elemento irradiador de sentimentos transformados e seu próprio espírito converte-se em matéria-

prima da arte. Isso se observa no início do soneto XI de “Passos da Cruz”: “*Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela / E oculta mão colora alguém em mim.*” (CA, 126).

“Como inútil taça cheia” (CA, 150-1), na mesma linha temática dos poemas citados acima, apresenta a metáfora do coração como “*taça cheia*”, que “*transborda de dor alheia*”. A “dor alheia” não é dor sentida, mas dor existencial. O coração “*figura*” (= imagina) “*sonhos de magua*”. Não há, neste ponto, uma contradição em relação ao poema “Isto”: “*Sinto com a imaginação*”?¹⁹⁰ No presente poema, a amargura é fingida, e não sentida, “*Só para ter que sentir*”. Isso significa que o sujeito busca algo (“*que*” = o que) para sentir, e acaba não tendo a amargura/tristeza que o motivou a fingir-se de triste. Assim, a atividade poética pode ser entendida como uma antecipação da dor que é “capturada” antes que se torne real, e o poeta é capaz de representar uma imensa gama de sensações e sentimentos humanos.

Bernardo Soares confirma a tese pareysoniana: “Sinto que, ainda ao dizer que sou sempre diferente, disse sempre a mesma coisa; que sou mais análogo [*sic*] a mim mesmo do que quereria confessar” (LD, 390). Concretamente, ele percebe que, por estranho que pareça, aquilo que ele se tornou no momento atual já estava contido em germe em seus escritos de juventude: “É frequente eu encontrar coisas escritas por mim quando ainda muito jovem – trechos dos dezassete anos, trechos dos vinte anos. E alguns têm um poder de expressão que me não lembro de poder ter tido nesta altura da vida” (LD, 217). Apesar do grande poder da experiência e dos anos de vida, ele se reconhece como fundamentalmente o mesmo: “Reconheço que sou o mesmo que era” (*ibid.*). Poeticamente, ele é o mesmo que é outro, e também o contrário, confirmando a continuidade da personalidade, ainda que a personalidade seja múltiplice, ou se modifique a cada passo dado.

Conforme Finazzi-Agrò, “o não conseguir-se encontrar como real, [*sic*] deixa atrás de si um espaço para a ficção: melhor ainda, a possibilidade de encenar a busca de um Ideal inatingível”¹⁹¹. Do ponto de vista idealista, a hipótese de Finazzi-Agrò é uma explicação cabal do processo criativo, que exige um forjar incessante, que sugira a inacababilidade do conhecimento e do pano de fundo da criação. Porém, entendemos cada meneio ou movimento de alma como um processo acabado, que atinge uma verdade e uma iluminação não só no Poeta como no Leitor, ao mesmo tempo que gera uma tensão típica

¹⁹⁰ “A maioria pensa com a sensibilidade, e eu sinto com o pensamento.” (LD, 103)

¹⁹¹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O alibi infinito*, p. 34.

do processo cíclico (ou seria contração-expansão?) da alternância de pontos de vista; de passagem de um heterônimo a outro; de estranhamento contínuo do sujeito criador que é Fernando Pessoa ele-mesmo (não necessariamente o “ortônimo”).

Disso resulta a feliz síntese de Mario de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu nem sou o outro...” – Fernando Pessoa é ele mesmo e também o outro! Ou, nas palavras de Bernardo Soares: “Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou” (LD, 210).

Há outras razões que sustentam essa postulação poética. Ricoeur, por exemplo, interpretando acerca da psicanálise freudiana, diz que ela não extirpa o eu e a consciência, mas o desloca para outras zonas da pessoa, como o inconsciente. Consequentemente,

A psicanálise introduz uma esquina entre a apodicticidade da posição absoluta da existência e a adequação do juízo que incide sobre o *ser-tal*. Eu sou, mas o que sou eu, eu que sou? Eis o que eu já não sei. Por outras palavras, a reflexão perdeu a segurança da consciência. *Aquilo* que eu sou é tão problemático como é apodictico que eu sou.¹⁹²

A definição poética, que não é propriamente definição lógica, tanto em Sá-Carneiro quanto em Pessoa, dá conta dessa diversidade do eu, de sua múltipla tópica e da incerteza de si-mesmo que é, sem dúvida alguma, também uma certeza. O Poeta não pode afirmar mais nada de seguro de si mesmo (apodítico), mas pode situar o campo em que seu eu se encontra, seja numa *waste land*, sobre o vazio (a ponte; o pilar); sobre o terreno pantanoso da multiplicidade de pulsões que, sem que nenhuma delas sobrepuje, deixam o poeta entregue ao lodo do conteúdo que ele vislumbra com todos os cinco sentidos, mas que não pode definir e tampouco distinguir o que é. Em alguns momentos, isso parece monstruoso; em outros, parece o nada; ou então, parece um “outro” (*Je est un autre*). Note-se que no texto de Ricoeur o não-saber devém um saber, como em Sócrates, cuja proposição “sei que nada sei” tem valor de verdade muito mais que todas as infinitas possibilidades de afirmação do que “sei” e não ponho em questão sua verdade. Para o Poeta da Modernidade, a proposição é “sei que nada *sou*”, com valor figurativo maior do que qualquer “sou”. E isso, socraticamente, é um “ser”, portanto afirmação da personalidade. “Apodítico”, na definição da lógica, é algo necessário e universal, incontestável, e uma das formas da apodicticidade na afirmação do eu poético é justamente o problema do que (daquilo) que eu sou.

¹⁹² RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*, p. 236.

5.4 – Poéticas pessoanas

Descrevamos, sucintamente, as principais poéticas pessoanas, sem nos ocuparmos em esmiuçá-las, por terem uma relação apenas tangencial ao nosso trabalho. Destacamos apenas o sensacionismo, consoante aos aspectos que dizem respeito à nossa pesquisa.

Num primeiro momento, foram incipientes as poéticas ligadas a revistas criadas por Pessoa. “Europa” expressa a intenção de menosprezar a (pseudo)intelectualidade portuguesa, devido à estreiteza de sua mentalidade e, conforme o nome da revista, abrir-se às correntes da Europa, que fica atrás dos muros dos Pireneus. Por outro lado, supunha também a publicação de obras portuguesas no estrangeiro, tanto antigas como contemporâneas (EC, X, 32).

O passo seguinte foi dado pela revista “Orpheu”, que foi recepcionada como uma “revista de malucos”. Pessoa caracteriza o “Orpheu” como “nova corrente literaria portuguesa” e reconhece a sua dívida em relação a outras correntes: “Em parte do symbolismo, em parte do saudosismo portuguez, um pouco tambem, sem duvida, do cubismo e do futurismo” (*ibid.*, 43). Esse é o aspecto original de “Orpheu”, que Pessoa ressalta: a conjunção das diversas tendências literárias da época.

Paulismo é o movimento batizado a partir do primeiro verso do poema “Impressões do crepúsculo”: “*Paui...*”. “Paui”, plural de “paul” (pântano), tem uma conotação simbólica ou mesmo neosimbolista: a imagem do “paul” evoca um verso de Eugénio de Castro: “*E os sombrios paúis cobertos de miasmas*”¹⁹³. Camilo Pessanha foi o grande mestre dessa poética que apresenta imagens macabras, zonas nebulosas e um terreno poético onde os corpos em decomposição e a alma humana são similares.

Para Maria da Glória Padrão, o paulismo é uma manifestação que se aproxima do niilismo, ao menos no tocante à objetividade do mundo: “A verdade paülista é o sonho só real na imaginação. A verdade paülista é o nada”.¹⁹⁴

O **Interseccionismo**, como concepção artística, é uma poética mais ampla que os poucos poemas programáticos do ortônimo, que foram criados para ilustrá-la (“Chuva oblíqua” é o mais notável); porém, o interseccionismo é encontrado em poemas posteriores a 1915. Em EC, X, 108-109, dispomos de esclarecimentos do próprio Pessoa, que alargam o sentido estrito de interseccionismo na arte, com a caracterização de seu drama estático “Na floresta do alheamento”; “A confissão de Lúcio”, de Sá-Carneiro, entre outros poemas

¹⁹³ CASTRO, Eugénio de. Oaristos. In: *Obras poéticas*, v.1, p. 67.

¹⁹⁴ PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*, p. 187.

e outras artes, como tipicamente interseccionistas. É uma poética intermediária: visa ir além do onirismo puro do paulismo sem se lançar no abismo puro do outramento (sensacionismo).¹⁹⁵

Observo que os cruzamentos temporais podem ser vistos como persistentes em toda a obra pessoana posterior ao programa interseccionista. Essa permanência do interseccionismo atesta a continuidade não só do pensamento, mas da poética de Fernando Pessoa, que, conforme Pareyson, é um sinal da autenticidade de um escritor. Por mais que ele mude o tempo todo (não evoluo; “mudo, mas não mudo muito” – AC, 219), há um elemento substancial que acompanha todas essas mudanças: a personalidade.

O **Atlantismo** leva ao extremo as propostas do Interseccionismo, apresentando muitos aspectos teóricos que servem para fundamentar os poemas de *Mensagem*. Nesses textos, Fernando Pessoa recusa as artes de divertimento e de expressão em favor das artes de expressão (música, filosofia, literatura); e vai mais longe: “Supprir a musica pela literatura, fazendo a literatura dar todas as emoções que a musica pretende dar” (EC, X, 134). O sentimento da música é pouco relevante, de acordo com essa estética (aqui, é mais que poética; trata-se de uma doutrina estética que, como tal, é merecedora de crítica) propugnada por Pessoa, de tal modo que somente através da consciência aliada ao sentimento, de caráter literário, é que a música tem valor.

Há um mérito incontestável, o meu ver, nessa poética: a recusa da metafísica tradicional, que procura a verdade absoluta, a fim de “integrar, pois, a metaphysica na literatura, fazendo da construcção de mysterios philosophicos uma forma de arte, um entretenimento superior do espirito, do espirito literario sobretudo” (*ibid.*, 134). Talvez sem consciência plena, Pessoa tenha contribuído para enriquecer teoricamente tanto a literatura quanto a filosofia, com a asserção acima, pois se tornou inquestionável, ao menos para as correntes hermenêuticas, que a filosofia não encontra o absoluto sem exprimi-lo historicamente e de acordo com uma perspectiva pessoal. Essa é a lição de Pareyson, pouco mais ou menos. Os “mistérios filosóficos”, se é que eles continuam existindo, são mais próximos da literatura do que da filosofia, por esse viés; e a metafísica dogmática antiga ou perde seu valor ou passa a ser reinterpretada de uma outra maneira (já analisamos este problema, sob o enfoque da hermenêutica em Fernando Pessoa, no capítulo 1).

¹⁹⁵ “Mais do que à construção de personagens, parece-me que o empenho efabulativo do escritor está virado para a delimitação de superfícies (temporalidades) textuais destinadas a entrecortarem-se umas às outras. Dentro destas dimensões fictícias podem agir e desenvolver-se por elas próprias (mas também podem não o fazer, como é o caso de muitos heterónimos “sem história”) personagens de quem o autor apenas define as coordenadas ético-ideológicas, para além das estéticas.” (FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álbi infinito*, p. 244)

5.4.1 – O Sensacionismo como projeto hermenêutico que ressalta a personalidade poética

No capítulo 1, apresentamos as afinidades hermenêuticas entre Fernando Pessoa e Pareyson, sem justificá-lo poeticamente, pois o nosso propósito era primordialmente estético. Atribuímos, pois, um relevo maior ao Sensacionismo, neste momento, integrando-o à poética da impessoalidade, para fazer sobressair a personalidade poética, nosso alvo teórico.

A principal poética pessoana, consoante ao tema da personalidade, é, sem dúvida, o Sensacionismo, por apresentar um valor hermenêutico e reflexivo do próprio fazer poético, superior a quaisquer outras. Isso significa que o Sensacionismo não é apenas a descrição ou um programa poético restrito a uma determinada mundividência e forma estética, aderida a um momento histórico. Ao invés disso, nele está presente a historicidade humana em geral e a historicidade da literatura.

Registro, sem ingressar na materialidade da questão, que Robert Bréchon, na biografia de Pessoa, considera que a “arte poética” (p. 270) do poeta português está sintetizada na “Saudação a Walt Whitman”. Esta pista teórica nos levaria a resultados distintos dos que objetivamos. Por isso, prossigamos no fio de nossa questão.

De forma resumida, os **traços principais do Sensacionismo** são:

a) SENTIR TUDO DE TODAS AS MANEIRAS: (PC, “Passagem das horas”; EC, X, 149; *ibid.*, 180): “Sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do individuo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada; a obra de arte é um producto de imaginação”¹⁹⁶.

b) INSEPARABILIDADE DE SUJEITO E OBJETO. Isso significa que o Sensacionismo é afim à fenomenologia e à hermenêutica: é uma poética/estética atualíssima, se abstrairmos de alguns elementos típicos do existencialismo da primeira metade do séc. XX. A questão da personalidade ganha especial relevo, de acordo com essa perspectiva: a objetividade, até mesmo concernente à criação de personalidades múltiplas,

¹⁹⁶ No “Ultimatum”, de índole mais polêmica, a “abolição do dogma da personalidade” é operada da seguinte maneira: “É uma ficção theologica. A personalidade de cada um de nós é composta (como o sabe a psychologia moderna, sobretudo desde a maior atenção dada á sociologia) do cruzamento social com as ‘personalidades’ dos outros, da immersão em correntes e direcções sociaes e da fixação de vincos hereditarios, oriundos, em grande parte, de phenomenos de ordem collectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e elles parte de nós. Para o auto-sentimento christão, o homem mais perfeito é o que com mais verdade possa dizer ‘eu sou eu’; para a sciencia, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer ‘eu sou todos os outros’” (EC, X, 265).

é algo que provém ou é decorrente do sujeito (relação de reciprocidade, como pai e filho). Também em EC, X, 180: “Abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real”. É importante considerar que este princípio, adaptado aos conceitos de Pareyson, é equivalente à “pessoalidade”, de modo que o subjetivo e o objetivo são indistintos, mas não indiscerníveis.

c) MULTIPLICAÇÃO DO SUJEITO. “Quebrar em pedaços a alma” (EC, X, 152). E cada um desses pedaços, conforme estabelecemos no capítulo 3, é um holograma que contém o sujeito/pessoa em sua totalidade.

d) DA PLURALIDADE SUBJETIVA ADVÉM A PLURALIDADE POÉTICA. Um dos pontos da poética sensacionista é a aceitação das demais poéticas, na mesma proporção em que estas aceitam as outras. Há também a incorporação de uma poética de dimensão menor ou inferior. Por exemplo, o Interseccionismo não é rejeitado, mas absorvido pelo Sensacionismo, e classificado como “Sensacionismo analytico” (EC, X, 151). Interessante é notar que a pluralidade de poéticas admissíveis não anula nem a personalidade e nem a fixação da dinâmica do real na obra de arte: “Abolir o dogma da dynamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro” (EC, X, 180). O rio que vejo, e que nunca é o mesmo, só ocorre na sensação física. É preciso levar em consideração que, para Pessoa, a sensação a ser fixada pela arte é abstrata, e não real.

Esquemáticamente, a partir da definição pessoana, temos:

$$\begin{aligned} O &\rightarrow S \\ A &= S' \rightarrow O \\ \therefore A &= S' \rightarrow S \end{aligned}$$

em que **O** é o objeto; **S** é a sensação que o objeto exterior forma ou imprime na mente do sujeito; **S'** é a sensação subjetiva (que foi formada pela sensação proveniente dos objetos ou da experiência em geral); a flecha indica resultado, transformação. Essa é uma ideia grega, desenvolvida por Berkeley, Hume, Schopenhauer e outros filósofos: o mundo é uma representação (do sujeito), de modo que, na fórmula pessoana, o objeto é uma sensação minha; a arte, inversamente, é uma sensação formada pelo sujeito que se converte em um objeto, de modo que a conclusão é uma tautologia: **S'** é **S**, ou a arte é entendida como uma sensação que se converte em outra sensação, que é percebida como objeto (ou objetivamente).

Em Pareyson, corroborando o princípio sensacionista de Pessoa, há a aceitação expressa da multiplicidade de interpretações da realidade artística, que se traduz em

programas plurais. Mas Pareyson é severo em relação aos propugnadores de uma poética que exclua as demais: é falso o propósito de erigir **normas de poética em princípios de estética** (ver capítulo 1).

O Sensacionismo tem outra peculiaridade que o aproxima de uma estética filosófica, com poder de síntese das artes em geral, além de possibilitar a descrição da literatura e das artes com um elemento adicional e original, criado por Pessoa (que mencionaremos mais abaixo): ele não visa a contestar e nem suplantar as outras correntes literárias. Pessoa concebe essa classificação tripartite da seguinte forma, na descrição dos três princípios (*tenets*) do Sensacionismo enquanto filosofia da arte: “O primeiro é que a arte é supremamente construção, e que a maior arte é a que logra visualizar e criar todos organizados cujos componentes se enquadrem de uma maneira *vital* nos seus lugares respectivos” (PIAI, 212; EC, X, 155). Esse princípio está relacionado com o classicismo e com a caracterização da arte como uma unidade ou um corpo, uma totalidade que tem como fim a perfeição, do mesmo modo que a existência de qualquer ente natural visa a um fim (teleologia).

Ainda a respeito desse princípio, extraímos uma reflexão pessoana sobre a teleologia da arte: “A arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto dos seus desígnios” (PIAI, 160-161). Princípio legítimo e válido para qualquer manifestação artística, que se quer como arte, e não como panfleto político, expressão religiosa ou outro desígnio externo à arte. Mas ele também é digno de crítica. Por vezes, uma criação orientada para a política, para a religião ou para a confissão de sentimentos, entre outras possibilidades, traz para o primeiro plano a constituição de um corpo (“a obra é um animal”) formativo que torna a obra inequivocamente artística. A única questão pertinente, nessa reflexão pessoana, é que a primazia do olhar do artista não deve ser o que há “lá fora” (*ibid.*, 161), quer seja a moralidade ou (pré)conceitos estabelecidos pelo grupo social. No entanto, o artista está dentro dele, como continente e conteúdo¹⁹⁷.

De acordo com o segundo princípio sensacionista, “sendo toda a arte constituída por vários elementos, cada um destes deve ser perfeito em si” (*ibid.*). Este princípio se reporta ao romantismo, que não procura a organicidade total da obra, mas de partes ou, conforme Pessoa, “trechos elevados”. Essa ideia está em conformidade com a de Auerbach, que estuda a reordenação dos estilos humilde e elevado, na arte cristã

¹⁹⁷ No olhar poético de Mario Quintana: “*Eu nada entendo da questão social. / Eu faço parte dela, simplesmente...*” (*A rua dos cataventos*, in: Poesia Completa, p. 89).

(tipicamente romântica, desde os primórdios). De qualquer forma, para Auerbach, o sublime pode estar presente na obra, ainda que tenha partes, trechos ou mesmo a soma de partes humildes, contanto que o sublime ou elevado se apresente ao menos como efeito da obra.

Conforme o terceiro princípio do sensacionismo, “cada fragmento minúsculo que constitui a parte de um todo deve ser perfeito em si” (*ibid.*). Pessoa observa que os simbolistas insistem neste último princípio, mas alerta para o risco desse procedimento ter um alcance limitado, ou ser fragmentário demais. Seria, enfim, uma manifestação da decadência da arte. Note-se que os surrealistas e o filósofo Gaston Bachelard também costumavam valorizar cada fragmento da obra, pequenas imagens que dão mote a um devaneio. Para todos os efeitos, o sensacionismo reconhece essas poéticas todas e as defende “na medida em que aceita todos os sistemas e escolas de Arte, extraindo de cada um a beleza e a originalidade que lhe são peculiares” (*ibid.*, 213).

A via negativa do princípio acima acrescenta um elemento “acadêmico” indesejável: “O Sensacionismo só não admite em cada escola o que nessa escola é a restrição das outras. Só não admite em cada escola o ella ser escola” (EC, X, 182). “Escola” tem uma conotação negativa: qualquer Escola literária, para o Sensacionismo, é uma restrição da liberdade poética. Pessoa é mais enfático ainda sobre esse ponto, no seguinte trecho, cujos dois primeiros parágrafos são citados abaixo:

O Sensacionismo differe de todas as attitudes literarias em ser aberto, e não restricto. Ao passo que todas as escolas literarias partem de um certo numero de principios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literaria ou artistica acha que a arte deve ser determinada cousa; o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada cousa. / Assim, ao passo que qualquer corrente literaria tem, em geral, por typico excluir as outras, o Sensacionismo tem por typico admittir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, porisso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente. (EC, X, 283)

Que é arte? A resposta do Sensacionismo é que só podemos saber “o que não é arte”. A arte em si é algo indeterminado – somente a disposição artística e a fidelidade relativa aos princípios de alguma estética ou poética é determinável. Convém lembrar Pareyson, acerca da questão do julgamento da arte: a estética, por mais que não deva interferir nos artificios e procedimentos artísticos, é capaz de julgar e discernir o que é arte

e o que não é¹⁹⁸.

A dialética todas-nenhuma é uma concepção extremamente útil para fundamentar qualquer crítica literária. Admitir “todas” as correntes implica evitar o preconceito de excluir o que desinteressa ao crítico ou ao historiador da literatura. Sob algum aspecto, “todas” as correntes oferecem algum elemento que produziu ou produz autêntica literatura. Não aceitar “nenhuma”, isto é, nenhuma em separado, evita o ecletismo ou relativismo do princípio sensacionista. “Todas” gera “nenhumas”, e vice-versa. Em outras palavras, atribuir um privilégio demasiado a uma corrente literária pode obliterar a verve criadora do artista; embotar o espírito do crítico; ou simplesmente dissipar a noção de história da literatura.

Deduzimos, com isso, a seguinte tese da poética criada por Pessoa: **o Sensacionismo é fundamentalmente uma hermenêutica**. Do mesmo modo que já defendemos que o interseccionismo é a dialética concebida por Pessoa (em uma dissertação de mestrado em História da Literatura), o Sensacionismo é a sua realização da hermenêutica literária. Isso demonstra que a suposta “dialética entravada” de Pessoa, como a caracteriza Leyla Perrone-Moisés, é uma hipótese pouco justificável, ao menos no que tange ao ponto de visto poético: Fernando Pessoa, o Íbis, podia ser sim um sujeito **entravado**, mas a expressão poética **extravasa** essa suposta dinâmica ou síntese inexistente. Não acreditar na ação e na política (ou, como um decadente, na própria vida) não é algo tão estranho assim no mundo literário. Estar entravado e entrevado na vida não implica necessariamente o entravamento como poeta. Mesmo em suas negações, encontramos em Pessoa exemplos inúmeros de afirmação de uma realidade superior à realidade conhecida pelo senso comum ou pela mero viver, que nos torna “cadáveres adiados que procriam” (é a dialética do Evangelho: o princípio de “ganhar a vida” conduz à sua perda: “vida” de cadáveres).

Há outros enfoques do sensacionismo que denotam a pretensão de Fernando Pessoa em torná-lo uma poética ampla, aplicável à heteronímia e à criação livre do desassossego de Bernardo Soares. Além disso, a sua descrição “geométrica” implica um acerto de contas com o positivismo de sua época. Vejamos, em breves traços.

A realidade, para o Sensacionismo, é como um **cubo**, do qual se pode ver uma,

¹⁹⁸ “O juízo é um discurso breve, reduzindo-se à própria adequação da obra consigo mesma, ao ‘está bem’ com que o criador aprova a sua obra: no fundo, ele não tem outro conteúdo que não o reconhecimento do valor da arte, e exprime-se totalmente em formulações concisas como as seguintes: é belo, é bem-sucedido, é uma forma, é uma obra de arte.” (PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 246)

duas ou três faces, ao mesmo tempo, conforme o olhar focado¹⁹⁹. A composição do cubo das sensações é a seguinte:

Ideias = linhas

Imagens (interna) = planos sonhos

Imagens dos objetos = sólidos sensações

Estendamos essa compreensão pessoana a um nível interpretativo maior: a realidade é poliédrica, com múltiplas faces. Ou melhor, quanto maior é a percepção artística, e mais consequente for o uso da inteligência, maior será o poliedro, de modo que muitas faces possam ser vistas simultaneamente; com isso, também fica nítida a compreensão de que é impossível abarcar a realidade como um todo; e tampouco é lícito esquivar-se à tarefa de ampliar a percepção. Essa é a função do artista.

Nas *Meditações Cartesianas*, o argumento do sonho traz múltiplas implicações na visão de mundo predominantemente subjetiva, na Modernidade. Porém, antes de chegar ao *cogito* como fundamento absoluto do conhecimento – da alma, de Deus e da ciência – Descartes faz uma suspensão do juízo, pois um dos argumentos da incerteza de tudo é que nossa vida poderia não passar de um sonho. Em um de seus poemas, Álvaro de Campos refere-se, com efeito, à possibilidade de nossa vida não passar de uma caneta – metonímia da escrita de um ser em outra dimensão:

*Depois de escrever, leio...
Por que escrevi isto?
Onde fui buscar isto?
De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu...*

*Seremos nós neste mundo apenas canetas com tintas
Com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?* (PC, Lopes, 343)

Campos transcende a dimensão possível da compreensão do pensamento humano. Ele o faz, aderindo a matéria (o seu raciocínio existencial) à forma (sua indagação metalinguística sobre o fazer poético). Ele é que escreve; ele é que ultrapassa a si mesmo e se perfecciona além do que ele pode imaginar. Ao mesmo tempo, põe a questão da imaginação absoluta ou do limite da consciência humana. São questões insondáveis teoricamente, similares à da existência da alma antes do nascimento ou o destino dela após a morte.

Descartes resolve a questão da ilusão porque encontra um ponto arquimediano que garante a certeza, e certeza apodítica (necessária, infalível) do conhecimento

¹⁹⁹ Ver EC, X, 152-153.

fundamentado na filosofia da subjetividade. Mas Fernando Pessoa não admite a existência da certeza nem no conhecimento nem na prática humana²⁰⁰. Dentro da lógica acima referida, ele não chega ao fim da meditação cartesiana, que é o *cogito*; antes dele, vem a ilusão, a incerteza absoluta que corresponde à condição gnosiológica e existencial humana. Esse conteúdo, que é filosófico e teórico, apresenta plena adequação entre matéria e forma, nos poemas pessoanos, principalmente em Álvaro de Campos, por se tratar do heterônimo que adere plenamente à poética sensacionista, em muitos de seus poemas. Ilusão, ceticismo, cansaço, tédio e ausência de sentido intrínseco à vida humana são conceitos que recebem expressão estética e, simultaneamente, ilustram a condição humana nos pensamentos filosóficos após Kierkegaard e Schopenhauer.

5.4.2 – “Indisciplinador de almas”

Pessoa se autodefine como “indisciplinador de almas” em uma carta a Côrtes-Rodrigues, de 19 de fevereiro de 1915. Há um outro lado da questão, expresso no paganismo de António Mora, que é radicalmente a favor da disciplina, tal como eram radicalmente disciplinados os gregos antigos. Temos, portanto, outra questão dialética: a disciplina pode significar indisciplina de alma, e vice-versa.

Em texto de autointerpretação, diz Pessoa: “Criador de anarquias me pareceu sempre o papel digno de um intelectual (dado que a inteligência desintegra e a análise estiola)” (PIAI, 66). Observe-se que, para Pessoa, se de um lado a anarquia ou o anarquismo são insustentáveis politicamente, por outro a “anarquia” como função estética é um modo de desconstrução, de formação de caos, que gera a reconstrução pela imaginação (tanto para a filosofia como para a literatura) formando um novo objeto, sem se constituir um puro espelhamento do real.

A anarquia mental (ou alienação) torna-se, conseqüentemente, algo positivo, como neste poema da Primeira Parte de *Mensagem*: “Louco, sim, louco porque quis grandeza (ME, 75 – III, As quinas). É uma loucura positiva, um transporte divino, irredutível à loucura insana de acreditar na imediatidade da vontade, através da conquista daquilo que é desejável em dada comunidade.

Em nossa concepção, o traço semântico principal de “indisciplinador” é a individuação do sujeito, com um significado quase sagrado, para Pessoa. Ou melhor:

²⁰⁰ Por diversas razões, que podemos reduzir a uma: a descrença pessoana na metafísica (tradicional). Ou, para uma discussão acerca do ceticismo pessoano, ver ABDO, Sandra Neves. *Fernando Pessoa: poeta cético?*

sagrado mesmo, se levarmos em conta que essa categoria, a de “indivíduo”, foi estabelecida pelo precursor do Existencialismo, o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard. O contrário disso, a “disciplina”, seria a dissolução do sujeito no grupo, na coletividade. Podemos ir mais longe ainda, explorando uma das possíveis acepções da raiz latina do verbo “fingir”: “educar”. Se aplicarmos essa acepção aos poemas em que o “fingimento” está no primeiro plano, entenderemos a pedagogia de Fernando Pessoa como uma desestabilização do modo habitual de ver e sentir; ou, melhor ainda, do procedimento racional e da consciência como formas de autoconhecimento e de realização humana. Na ótica pessoana, essa consequência da racionalidade produz a insatisfação do homem consigo mesmo, além da infelicidade radical de não saber ver, somente ver, como o seu heterônimo Caeiro o faz. Não esqueçamos, para corroborar essa acepção do termo latino, que a poética neoclássica considerava seriamente a função pedagógica da literatura.

Não é outra senão esta a “Primeira proposta para o novo milênio”: “subtração de peso” ou leveza, de Ítalo Calvino. No poema da Ceifeira, Pessoa fala do peso da vida: a imagem da Ceifeira tem essa conotação simbólica de buscar a indisciplina da inteligência, para se livrar do fardo da (cons)ciência.

A “indisciplina” não implica, portanto, uma conotação moral. Nem é preciso repetir o quanto a poesia e prosa pessoana estão imbuídas de moralidade. A indisciplina é uma forma de afirmar o sujeito, contra a sociedade moderna, que o despoja da individuação e o massifica.

Sigamos o fio do raciocínio, a partir da compreensão de António Mora: “Criando almas indisciplinadas, não se segue nada possível para a disciplina. As individualidades, por isso que são individualidades, fatalmente reagirão contra a disciplina, logo que possam. Se a disciplina tiver sido larga e altruísta, reagirão disciplinadamente” (EC, VI, 362). O espírito grego ou neo-pagão, necessário remédio para a civilização cristã, exige a disciplina, incontestavelmente. Ora, se for bem conduzida essa formação disciplinar do sujeito – “larga e altruísta” – então a passagem para a indisciplina da alma, própria do sentimento poético, não será traumática e tampouco mórbida, como geralmente ocorre na educação defeituosa, com extremo rigor e repressão, em que, no primeiro momento de liberdade, a pessoa assumirá a atitude contrária, desprezando qualquer efeito benéfico que sua formação poderia ter lhe produzido. Ao invés disso, a disciplina proposta, nos moldes gregos, é a recusa da anarquia do espírito, e a passagem para a “indisciplina de alma”, conforme propõe o ortônimo, é feita de modo sereno e equilibrado. Em Nietzsche, encontramos uma ideia pedagógica similar.

Na Carta a Côrtes-Rodrigues, de 19 de abril de 1915, Pessoa expõe sua estranha condição: “Com a minha vida, indisciplinadora de almas, no escriptorio, acrescida da minha vida jornalística de agora [...], mal tenho tempo para as minhas simples cousas da vida intellectual” (EC, X, 374). Com efeito, sua passagem por *O Jornal* não durou muito, pois o intento da imprensa, como o próprio Pessoa admite inúmeras vezes, é de disciplinar o povo e conduzi-lo a determinadas opiniões, como se fosse um rebanho. Ele, como “pastor” desse rebanho (esqueçamos o “Guardador de rebanhos”), procurou extraviar as ovelhas, indiscipliná-las, pois sua mente, onde quer que estivesse, salvo no trabalho não criativo (traduções, cartas comerciais, etc.), buscava a indisciplina no sentido acima descrito.

Com a tarefa de indisciplinar almas, Pessoa vive o mito de **Prometeu**, que não apenas roubou o fogo de Zeus, e o entregou aos homens, mas também é um sujeito ardiloso, plural, dissimulado e contestador²⁰¹. Conforme Jean-Pierre Vernant, “Prometeu exprime nesse universo ordenado a contestação interna. Não quer tomar o lugar de Zeus, mas na ordem que este instituiu é uma vizinha de contestação, como se liderasse no Olimpo – no mundo divino – uma espécie de movimento estudantil de maio de 1968”²⁰². Sabemos que o Pessoa anti-revolucionário jamais deixou de ser contestador, em quaisquer circunstâncias, desde sua adolescência, salvo no momento em que seu ensimesmamento era mórbido. Tão logo retornou a Portugal, deu vazão à sua verve de contestador, desde o primeiro momento em que ingressou na Universidade de Lisboa. Ele não a abandonou sem causa: ou participou da contestação estudantil, ou se desgostou do ambiente como um todo, ou o conjunto de fatores da estagnação cultural portuguesa o fez decidir-se a levar uma vida autônoma, como escritor. E assim ele se coloca, como Prometeu, entre a vida humana e a vida divina: humano, como contestador e sujeito plural; divino, pela produção poética e, também ele, criador de mitos.

Pessoa/Mora reconhece o risco que o “homem superior”, isto é, de gênio, corre, quando quer “ser útil superiormente”, e discorre sobre o assunto, como indisciplinador que ele era:

Que se entende por ser útil superiormente? Espalhar idéas, educar almas, transformar mentalidades. [...] Educar almas é frequentemente torcel-as do seu

²⁰¹ A figura prometeica diz respeito à personalidade poética pessoana, e não a seus heterônimos ou ortônimo. Massaud-Moisés (*O espelho e a esfinge*, p. 115) estabelece uma analogia entre as divindades gregas e as diferentes figuras criadas por Fernando Pessoa, ortônimo e heterônimos.

²⁰² VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*, p. 61.

vero caminho. Transformar mentalidades é frequentemente tirar-lhes a calma e a felicidade, alargando-as para a incerteza e para o abismo. Assim, na proporção em que o homem superior quer agir superiormente, se arrisca a agir desproveitosamente. (EC, VII, t. 1, 77)

Educar almas é, portanto, deseducá-las. Há um socratismo inerente à reflexão pessoana: o questionamento incessante, a busca do caminho tortuoso, sair do habitual e do conhecido. Atente-se, no entanto, em relação à frase final do excerto acima: pode ser inútil, ao homem superior, querer deseducar, ou melhor, educar. Mora, anticristão, inverte o preceito evangélico de “aplainar as veredas” e fala em entortar os caminhos, torná-los sinuosos. É uma pedagogia que prima pelo desafio, pela reconstrução a partir do caos, ou construtivismo educacional.

A maneira como Pessoa educa/deseduca as almas perpassa seus heterônimos e sua concepção teórica. Vejamos um texto ligado ao Sensacionismo, que tem alcance de reflexão estilística em geral:

O Sensacionismo regeita do Classicismo a noção – na verdade mais característica dos discípulos modernos dos escriptores pagãos do que d’elles propriamente – de que todos os assuntos devem ser tratados no mesmo estylo, no mesmo tom, com a mesma linha exterior a delinear-lhes a fôrma. O Sensacionista não concorda em que uma obra de arte haja sempre de ser simples, porque ha sentimentos e conceitos que, de sua natureza complexos, não são susceptíveis de expressão simplificada, sem que com essa expressão se traiam. (EC, X, 166)

Esse texto nos remete ao estudo dos estilos baixo, médio e elevado, levada a cabo por Erich Auerbach. Na obra *Ensaio de literatura ocidental*, ele discute a recuperação ou a reconciliação entre o espírito grego e o espírito cristão, na medida em que a literatura cristã conservou o estilo humilde de seus primeiros propugnadores, santos e pregadores, e passou a adotar progressivamente a retórica grega, com todos os seus elementos oratórios complexos.

E, assim, a distinção entre o uso de diferentes estilos deve obedecer, necessariamente, ao interesse ou ao propósito do escritor. Não há estilo a ser empregado *a priori*. A intervenção da personalidade poética é um princípio que se coloca acima de quaisquer regras e estilos a serem aplicados a formas previamente concebidas de produção literária. Com o princípio sensacionista acima descrito, torna-se claro que cada produção poética, ainda que se enquadre nas divisões tradicionais da literatura (formas, tipos...) é dependente da personalidade criadora e organizadora de um todo; e, se a personalidade é plural, a dependência recai sobre a faceta escolhida para “assinar” o texto literário. No caso de Pessoa, ao atribuir um poema a Caeiro, ele necessita de um estilo humilde, de sintaxe

sem elementos coesivos, em outros elementos ideativos. Mas, conforme a orientação do novo poema, novos traços estilísticos serão acrescidos.

Talvez a referência à utilização do estilo simples, humilde, no texto teórico acima, seja a Antônio Nobre e a outros modernos que passavam a utilizar a linguagem comum, na literatura. Por outro lado, Pessoa reconhece que, “o sublime nele [em Nobre] é humilde” (OPr, 344).

5.4.3 – O sentir e o pensar

O poeta tem acesso à sinceridade literária mas não à sinceridade humana.²⁰³

“Penso com a imaginação”, sintetiza o metapoema “Isto”, no que diz respeito ao aspecto da criação literária. Em texto teórico, Pessoa define a imaginação: “*Creative Imagination* / Imagination is the name given to mind’s power of producing images which do not correspond to an external excitation” (EC, VII, t. 1, 179). A imaginação não é entendida como uma faculdade intelectual ou lógica (que forma a imagem de objetos reais, prescindindo de suas características secundárias, mantendo os traços distintivos, para produzir conceitos). A imaginação é nitidamente ficcional: é a distorção de imagens externas e da experiência real da visão. Aliás, essa é a definição de Bachelard: a imaginação é a “faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção”²⁰⁴.

O poeta é um mestre na utilização dessa característica da psique humana, de mimetizar, de estabelecer relações novas em sua imaginação. A imaginação do poeta “é sempre um pouco mais que suas imagens. O poema é essencialmente uma *aspiração a imagens novas*. Corresponde à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano” (*ibid.*, 2). A imagem poética é muito mais do que a imagem conceitual; é uma realização de amálgama, de síntese de imagens, ou, conforme o interseccionismo pessoano, é um misto entre o fantasma da percepção externa e um sentimento subjetivo.

A conjunção entre razão e sensibilidade, entre a imaginação e o coração, forma um quiasmo *de facto* na obra inteira de Fernando Pessoa: o entrecruzamento das forças do ânimo humano é incessante, em toda a trajetória poética do Poeta, de modo que não podemos, do ponto de vista hermenêutico, privilegiar nenhuma das facetas humanas da

²⁰³ COELHO, Jacinto Prado. *Camões e Pessoa, poetas da utopia*, p. 111.

²⁰⁴ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 1.

pessoalidade, em seus poemas. É preciso considerar todas elas, como ponto de partida e, para fins científicos, recortar alguns de seus aspectos, todos eles remetidos à *assemblage* de razão e sensibilidade.

Tracemos, pois, um paralelo entre a formação sintática que une os versos 68 e 72 da “Ode mortal”: “*Vou abrir ... a razão para o maravilhoso definitivo*” e a formulação “penso com a imaginação, não uso o coração”, do poema “Isto”. A abertura ou alargamento do campo conceitual da razão é algo que Pessoa chama de imaginação. A razão é limitadora, determinadora e portanto atrelada aos limites impostos pela semântica ou pela lógica. O ato de “abrir a razão” é, portanto, um ato imaginativo que deixa de ser puramente racional e abarca o sentimento – que, no caso específico, dirige-se à transcendência, “o maravilhoso definitivo”. Acredito que Fernando Pessoa tenha chegado ao ápice de sua imaginação poética, quando criou essa imagem: MARAVILHOSO DEFINITIVO. Ela engloba os aspectos espaço-temporais, a natureza e seu milagre (maravilha); a noção de eterno ou da imaginação acerca de uma “temporalidade atemporal”, como Rilke também o concebe, imaginando a morte como a outra metade da “existência”, do ponto de vista conceitual: é o lado escuro da lua, que existe necessariamente, mas não pode ser conhecido²⁰⁵.

Ora, se o coração é unidade sentimento/racionalidade; se a tese da personalidade tem sentido; então, a hipótese da indissociabilidade dos elementos sensíveis e racionais, remetidos a uma pessoa criadora, de acordo com uma poética particular, é corroborada. É paradoxal, mas não contraditório: o pensamento e a imaginação constituem o processo objetivo da versificação, e a negativa “não uso o coração” é irônica: o sujeito poético usa, sim, o coração, mas não à maneira romântica ou de outras poéticas que extravasam sentimentos. A locução verbal “vou abrir” se aplica, no contexto do poema, aos modos próprios, embora metafóricos, da semântica verbal: paradoxalmente, “razão” é um mecanismo de abertura, de criação de símbolo, imagens, metáforas, ao contrário da definição (definições) de razão. Sem receio nenhum, podemos associar a razão à “imaginação”, na medida em que ela é capaz de visualizar “o maravilhoso definitivo”.

A reflexão sobre a poética do projetar os sentimentos sobre coisas; isto é, imaginar a partir de sensações é meridianamente esclarecida na voz de Bernardo Soares, em 28 de março de 1932: “Eu, porém, penso com a imaginação, e tudo quanto deveria ser em mim ou razão, ou mágoa, ou impulso, se me reduz a qualquer coisa indiferente e

²⁰⁵ Publiquei uma análise sobre esse tema, no artigo Rilke: a existência e a palavra poética na *Nona Elegia de Duino*. In: COSTA, Horacio (Org.) *O poema moderno: leituras e intersecções*.

distante, como este lago morto entre rochedos onde o último do sol paira desalongadamente” (LD, 314). A sequência “razão, mágoa, impulso” diz respeito aos tipos de pensamento ou de poéticas: os clássicos “pensam com o raciocínio” (razão); os românticos “pensam com a emoção” (mágoa); as poéticas práticas, cristãs ou socialistas, “pensam com a vontade” (impulso). Ao invés disso, aquilo que é sentimento interseccionado com a consciência de existir (e pensar), é, em Soares, cristalizado nas imagens dos raios do pôr-do-sol e do lago morto, que expressam o modo de ser estático e contemplativo, em que se enfraquecem tanto a razão quanto o sentimento, talvez na tentativa desesperada de acomodar-se ao não-pensar, o que é, enfim, uma impossibilidade humana ou uma realização da loucura poética, de algum modo, para as poéticas com traços decadentistas e simbolistas. Pensar com a imaginação é, pois, uma forma de refletir-se, como Narciso sobre as águas, em imagens realíssimas, sem projetar sobre o poema (ou o lago) os sentimentos vivos ou cálidos.

“Sentir é pensar sem idéas” (EC, X, 176). Compreender é, em decorrência disso, intuição, perceber um todo transcendente à racionalidade. Por isso, a arte transmite algo que nenhum argumento lógico traduz senão parcialmente. É preciso observar que este trecho teórico (precedido pela rubrica “Sensacionismo”) é similar ao Sermão da Montanha ou ao discurso de Zaratustra (em Nietzsche): cheio de negações e inversões de concepções habituais. Em outro ponto do mesmo trecho, lemos: “O sentimento abre as portas da prisão com que o pensamento fecha a alma” (EC, X, 176): o pensamento “fecha” = conceito (conceito é limitação; sentimento é abertura à pluralidade das sensações).

Mais uma vez, em um problema capital de estética, encontramos a perfeita simetria entre a poesia pessoana e a reflexão pareysoniana: “Sensibilidade e pensamento podem ser contemporâneos e são, às vezes, inseparáveis”²⁰⁶. Essa é uma chave filosófica que confirma a poética pessoana, e nesse particular ela jamais foi perdida ou abandonada, na poesia de sua maturidade. Do ponto de vista do autor ou mesmo do leitor e do crítico, a sensibilidade e o pensamento andam sempre juntos, de alguma forma. Não é possível separar o aspecto sensível e o intelectual do ser humano, razão pela qual rejeitamos a ideia de que Pessoa é um Poeta “cerebral”. Certamente, encontramos um predomínio de imagens ligadas a problemas da existencialidade, da alma, de Deus, do tempo, entre outros assuntos de cunho metafísico. Mas, uma vez tornados poéticos, eles necessariamente são orientados pela sensibilidade. O filtro da sensibilidade converte qualquer orientação racional em

²⁰⁶ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 238.

sentimento poético, se se tratar realmente de um poema bem-sucedido.

Note-se que a locução “às vezes”, do excerto de Pareyson, equivale ao “estar” do verso pessoano, indicando mais um componente paralelo entre o poético e o estético.

“Hoje que a tarde é calma e o céu tranquilo” (CA, 159), apresenta uma atmosfera de leveza, com predomínio do elemento “ar”, em seus sete quartetos. Essa atmosfera é propícia para ponderar sobre a pessoalidade: “ver aquilo / Que sou”. O olhar retrospectivo sobre si (re-flexão) acaba por constituir uma poética de cunho barroco conceptista. Ao refletir, ele tenta desvendar não somente o que é, mas “o que é que [isso] tem”, e isso traz à carga diversos conceitos e torneios linguísticos. O sujeito duplo ou multiplicado parece ser a explicação mais razoável, do ponto de vista poético, para um sujeito que foi um mero viajante e, por outro lado, um contemplador da existência até o presente, “sem ver nem recordar” (v. 16). Do presente que lhe causa estranheza (pelo simples fato de ser), ele se projeta para o futuro, nas duas estrofes finais, interrogativas:

*Serei eu, porque nada é impossível,
Vários trazidos de outros mundos, e
No mesmo ponto espacial sensível
Que sou eu, sendo eu por 'star aqui?*

*Serei eu, porque todo o pensamento
Podendo conceber, bem pode ser,
Um dilatado e múrmuro momento,
De tempos-seres de quem sou o viver?*

Os pontos-chaves: “vários” – relação direta com a “Ode mortal”, porém em sentido inverso, como ponto de chegada, enquanto no poema camposiano é o ponto de partida. E assim é possível imaginar que “star aqui” é múltiplo, e perfaz a multiplicidade subjetiva de que Pessoa é consciente, mas a partida, a saída deste universo é algo único, ou melhor, ele não parte deste mundo com quatro almas, mas com uma só, e chegará a outro ponto do universo com outra forma, e talvez, seguindo a essência do poema acima citado, poderá chegar e se amalgamar a outras almas possíveis ou a nenhuma, se houver a desintegração daquilo que chamamos de alma.

CONCLUSÃO

As conclusões parciais resultantes de nossa pesquisa encontram-se no interior dos capítulos desenvolvidos; por isso, a conclusão final que ora apresentamos é uma síntese, em grande angular, das construções teóricas que produzimos.

A personalidade poética de Fernando Pessoa não é somente uma maneira de compreender seu modo de ver o mundo e sua expressão verbal em poesia e prosa, mas, principalmente, uma exigência hermenêutica, caso queiramos entender tanto a verdade intrínseca aos seus escritos quanto a sua relação com a história da literatura, sem congelar a leitura em sua sincronicidade.

Escolhemos o exemplo de um único verso, para concluir o estudo anterior, demonstrando a aplicação da personalidade poética, na obra pessoana, e seu interesse para os estudos literários em geral.

“Deus é o existirmos e isto não ser tudo” (LD, 60). Um único verso, um singelo verso (que nem é verso: é a prosa bernardiana), apresenta a síntese de tudo o que vimos percorrendo até aqui. Nesse intuito, é preciso fazer a cesura ou hemistíquio deste “alexandrino” (concebo-o assim): Deus é_o existimos | e isto não ser tudo. O primeiro hemistíquio estabelece que Deus é a consciência da existência, bem como uma expressão da imaginação criadora. O segundo hemistíquio restringe a amplitude absoluta do primeiro: a consciência da limitação da vida humana e do conhecimento resulta na ânsia por ser mais e continuar existindo. Isso é “Deus” em nós, quer o concebamos como uma realidade inequívoca, quer o concebamos como uma ilusão.

Não se trata, pois, nem de afirmar nem de negar a existência de Deus, mas, inequivocamente, e dentro do universo do verso, a afirmação da realidade metafísica é fundamental e razão de ser da poesia. A poesia, pura e simplesmente, constrói a fenomenologia do espírito humano em geral, sem nenhum conteúdo prévio, sem ideologia e sem ideias preconcebidas. Em decorrência disso, a personalidade do autor é manifesta ou formada: a crença convivendo com a dúvida; a transcendência necessária (necessária transcendência) da consciência humana, posta ao lado da imanência ou ontologia arraigada à imediatidade. Caeiro diria: “Isto que você denomina Deus é o existirmos...”, sem o restante do verso. Nisso, intervém o ortônimo: “Visto que a existência não basta, aquilo que em mim sente isso está pensando...”; consequentemente, diria Reis, “vale a pena pensar nisso, se a alma não for pequena.” E o verso acima é legitimamente atribuído a

Soares, porque as duas partes são reunidas em um único aforismo, representando a questão da origem fenomênica da consciência; como é dada a realidade metafísica, enxertada no plano físico; a existência é concebida como tédio; é preciso encontrar uma saída do labirinto, através da plasticidade da linguagem, do fio de Ariadne do discurso poético. Temos, então, um modo de interpretar a pluralidade pessoana e a heteronímia, através da tese da pessoalidade poética.

Fernando Pessoa é poeta vigoroso e profundo, tanto na sua poética da crença quanto na sua poética da descrença; tanto na sua sustentação anti-metafísica (Caeiro) quanto no seu misticismo; tanto em sua recusa do humanitarismo poético-político quanto em sua cristalização de uma comunidade humana através da poesia. Esse seria o Quinto Império, de índole mundial: um Quinto Reich que esmaga o Terceiro Reich, germânico e material.

A pessoalidade pessoana é um modo problemático do eu; é um querer-ser eu, sem, no entanto, sê-lo da maneira desejada; não é suficiente ser outro (*Je est un autre*) nem um “*pilar da ponte do tédio*” (Sá-Carneiro), que é o elo entre o sujeito e a alteridade. Fernando Pessoa é mais apegado ao conceito nietzschiano de homem: “Uma corda sobre o abismo”. O pilar é algo rígido, concreto, e estabelece o caráter da engenharia poética de Sá-Carneiro, firmada sobre elementos impossíveis de serem plasmados. O abismo, com semântica própria de elemento aéreo, é a própria mundividência pessoana; a “corda”, com sua fragilidade e vácuo de ser, é o símbolo do poder-ser humano: é capaz de alcançar, pela imaginação, um ser superior (não divino, mas humano: o super-homem) ou deixar-se contrair até a sua condição animalesca, instintiva, bárbara, por assim dizer.

Tendo sido corroborada a pessoalidade pessoana, podemos dar um passo além, e declarar Fernando Pessoa um humanista? Em certo sentido, sim, pois a pervivência de Pessoa em cada um dos seus heterônimos, acreditando na originariedade e sinceridade de cada uma de suas visões de mundo, abre seu espírito para a compreensão mais ampla possível do ser humano; isto é, ele constrói um projeto de ser humano, em meio à crise do sujeito, da política e da ordem teológica-moral. Em consonância com as pesquisas que realizamos, podemos afirmar que o fundo da poética pessoana não serve para ilustrar o fim da pessoa ou da subjetividade, mas, pelo contrário, serve para deitar raízes sobre a existência de um sujeito poético adequado à fenomenologia da literatura moderna e para afirmar a dialogicidade da poesia e da espiritualidade hodiernas.

A descoberta (heurística) de que a verdade, no sentido poético, só pode ser revelada através da expressão plural – “ser toda uma literatura” – foi cristalizada nas figuras heteronímicas, que guardam elementos expressivos e subjetivos autônomos, mas são necessariamente ligadas a uma pessoa/Pessoa, por fios de pessoalidade poética. Isso tem relação direta (ou paralelismo) com a verdade filosófica, concebida por Schelling e Pareyson: a verdade é uma só, metaforizada pela fonte, na qual cada perspectiva, em determinado contexto histórico, colhe-a de maneira personalíssima. Em poesia, Pessoa descobriu que a pluralidade expressiva é o modo privilegiado de aceder à dimensão espiritual à altura da dignidade humana. Historicamente, isso significou uma “resposta à decadência” (Osakabe). A verdade poética, diversa da filosófica ou teológica, não é uma mera intuição de uma imagem ou da significação de um mito, mas sobretudo a compreensão e devida expressão, atinente a uma determinada visão cultural, período literário, gênero ou outras categorias do discurso literário. Inerente ao universo poético de Pessoa, encontramos a recusa da alma romântica (a verdade subjetiva, a sinceridade da alma bela) e, no outro extremo, a reação ao relativismo, decadentismo e idealismo (cristão ou socialista). Esse propósito (intencionalidade) de sua pessoalidade eclodiu na pluralidade heteronímica. Isso trouxe comodidade ao autor, que se sentia menos real do que a ficção (ou suas ficções; ou, na ficção do real, a ficção literária é mais viva, por contraste). O cerne da questão parece ser a convicção de que cada um dos heterônimos deve trilhar a verdade, de maneira idiossincrática. Por exemplo, Caeiro vive a verdade da natureza e isso supõe, para ele, negar a verdade da Verdade; Mora vive a verdade do paganismo e põe a filosofia a serviço dessa causa.

Colocamos o fundo da mundividência poética pessoana como um labirinto. E de fato é labiríntica sua prosa e seu verso. Mas o Poeta inventou um fio de Ariadne, os quatro principais heterônimos. Caeiro vê a luz da imediatidez, e não as paredes do dédalo; Reis contempla o fio de Ariadne, sem a esperança de sair do labirinto, mas para se conformar ao Destino (ausência de saída) e até solicita que as parcas tecam, com esse fio, um agasalho para o inverno da existência humana; Campos bate a cabeça contra o muro do labirinto, ou vislumbra uma saída “para o alto”, como no caso da “Ode mortal”; Bernardo também não vê a possibilidade de saída e adormece em seus pequenos passos – o mundo é uma cela infinita.

Navego nas águas subterrâneas da literatura, quando me disponho não somente

a expor ou problematizar a literatura, em forma conceitual, mas me coloco no interior do discurso, na sensibilidade inerente à expressão poética e nos seus níveis (Ingarden) ou camadas expressivas ou comunicativas. As águas superficiais do rio da cultura deixam entrever tão-somente os problemas, a história da literatura, a luta das poéticas, o espaço humano criado pelos autores, diante da autocracia e da tirania reinante na História. Em todo caso, essas águas superficiais nos trazem os sedimentos condensados em conceitos e linhas filosóficas ou teóricas para pensar a literatura – e fizemos uso desses elementos o tempo todo, nesta pesquisa. Enfatizamos, neste momento, a importância maior do texto literário e da luz própria que as obras geram, no ato de leitura.

*

*Vila Nova, 3 de Dezembro de 1935 – Morreu Fernando Pessoa. Mal acabei de ler a notícia no jornal, fechei a porta do consultório e meti-me pelos montes a cabo. Fui chorar com os pinheiros e com as fragas a morte do nosso maior poeta de hoje, que Portugal viu passar num caixão a eternidade sem ao menos perguntar quem era.*²⁰⁷

²⁰⁷ TORGA, Miguel. *Diário*, I, p. 19.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Fernando Pessoa:

Edição crítica de Fernando Pessoa, Série Maior. Vol. 1, tomo II. Poemas de Fernando Pessoa – 1915-1920. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

_____. Vol. 1, tomo III. Poemas de Fernando Pessoa – 1921-1930. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. Vol. 1, tomo IV. Poemas de Fernando Pessoa – 1931-1933. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

_____. Vol. VI. Obras de António Mora. Edição e estudo de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

_____. Vol. VII, tomo I. Escritos sobre Génio e Loucura. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

_____. Vol. X. Sensacionismo e outros ismos. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

Obra Poética. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz.

Obras em Prosa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli.

Álvaro de Campos: livro de versos. Lisboa: Estampa, 1993. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.

Poemas de Álvaro de Campos. Fixação do Texto, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Organização Richard Zenith.

Poesia (1918-1935). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine.

Poesia (1931-1935) e não datada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Edição Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine.

Fausto: Tragédia Subjetiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Organização: Teresa Sobral Cunha.

Páginas de doutrina estética. 2ª ed. Lisboa: Inquérito, 1946. Seleção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena.

Páginas íntimas e auto-interpretação. Lisboa: Ática, 1966. Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto Prado Coelho e Georg Rudolf Lind.

Textos filosóficos. 2 v. Lisboa: Ática, s. d. Textos estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho.

Cartas a Adolfo Casais Monteiro. In: MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões. Lisboa: Publicações Europa-América, s. d.

Correspondência 1905-1922. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Organização: Manuela Parreira da Silva.

Da República (1910-1935). Recolha de textos: Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão; introdução e organização: Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

Sobre Portugal: introdução ao problema nacional. Recolha de textos: Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão; introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1978.

A nova poesia portuguesa. 2ª ed. Lisboa: Inquérito [sd].

Obras Completas de Fernando Pessoa. 9ª ed. Lisboa: Ática, 1987.

Antologias, catálogos e manuscritos facsimilados:

Fernando Pessoa, plural como o universo. Curadoria e textos de Carlos Felipe Moisés e Richard Zenith. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. (Catálogo da exposição realizada em São Paulo, no Museu da Língua portuguesa, de 24 de agosto de 2010 a 30 de janeiro de 2011; e no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Correios, de 23 de março de 2011 a 22 de maio de 2011.)

O poeta fingidor (Antologia). Apresentação Claufe Rodrigues; prefácio Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Globo, 2009.

Sobre Fernando Pessoa:

A) Livros e teses:

ABDO, Sandra Neves. *Fernando Pessoa: Poeta cético?* São Paulo: USP, 2002. (Tese de doutorado)

ACTAS do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Brasília, 1978.

ACTAS do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BERRINI, Beatriz. *Eça e Pessoa*. Lisboa: A Regra do jogo, 1984.

BRÉCHON, Robert. *Extraño extranjero: Una biografía de Fernando Pessoa*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. 4ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

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

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 5ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Verbo / EdUsp, 1977.

_____. *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1983.

- CRESPO, Ángel. *Con Fernando Pessoa*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1995.
- DAUNT NETO, Ricardo. *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven*. São Paulo: Landy Editora, 2004.
- DOMINGUES, Maria José Lopes Azevedo. *Fernando Pessoa e “A Nova Poesia Portuguesa”: da teoria à concretização poética em Paús*. Lisboa: CLEPUL, 2013.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álibi infinito: o Projecto e a Prática na Poesia de Fernando Pessoa*. Trad. de Amílcar M. R. Guerra. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.
- GAGLIARDI, Caio. *Fernando Pessoa ou do interseccionismo*. Campinas: UNICAMP, 2005. Tese de doutorado.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *Alberto Caeiro: descobridor da natureza?* Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- _____. *O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- _____. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro*. São Paulo: Moraes/EdUsp, 1989.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, s. d.
- _____. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- GÜNTERT, Georges. *Fernando Pessoa: o eu estranho* (Das fremde Ich: Fernando Pessoa). Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- GOMES, Álvaro C. *Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio*. São Paulo: Edusp, 1987.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1981.
- LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2ª ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1981.
- _____. *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.
- _____. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.
- MARTINS, Fernando Cabral (Org.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. Editorial Caminho, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *O poema e as máscaras: microestrutura e macrotexto na poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Almedina, 1981.
- _____. *Fernando Pessoa: O almoxarifado de mitos*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- ORDOÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa: um místico sem fê* (Fernando Pessoa: un místico sin fe). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

- OSAKABE, Hakira. *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Curitiba: Criar, 2002.
- PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973.
- PARCIANELLO, Reginaldo. *Intersecções oníricas e poéticas no Cancioneiro de Pessoa*. Rio Grande: ILA, 2010 (dissertação de mestrado). Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp152863.pdf>>
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. 3ª Ed. revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PIZARRO, Jerónimo. *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2007.
- POMA, Paola. *O mito Fernando Pessoa: de autor a personagem*. São Paulo: USP, 2003. (Tese de doutorado)
- QUADROS, António. *Fernando Pessoa: vida, personalidade e génio*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1985.
- SADLIER, Darlene J. *An introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the Paradoxes of Authorship*. Gainesville: The University Press of Florida, 1998.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O heterotexto em Pessoa*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª heterônima*. (Estudos coligidos 1940-1978). 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1998.
- SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa: cidadão do imaginário*. [Lisboa]: Livros Horizonte, 1981.
- SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.
- SILVA, Luís de Oliveira e. *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*. Lisboa: Clássica Editora, 1985.
- SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa: história de uma geração*. 4ª ed. Lisboa: Bertrand, 1981.
- TABUCCHI, Antonio. *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli 1990.
- _____. *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*. Palermo: Sellerio, 1994.
- TAVARES, José Fernando. *Fernando Pessoa e as estratégias da razão política*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- VILA MAIOR, Dionísio. *Fernando Pessoa: Heteronímia e dialogismo*. Coimbra:

Almedina, 1994.

B) Artigos e capítulos de livros:

CARMO, José Palla e. Uma trindade: Ezra Pound, T. S. Eliot, Fernando Pessoa. *Colóquio / Letras* nº 95, jan.-fev. 1987.

CARVALHO, Carlos Castro da Silva. Aspectos formais do nacionalismo místico da *Mensagem*. *Colóquio / Letras* nº 62, jul. 1982. p. 26-35.

CASTRO, E. M. de Melo. O intertexto em Pessoa, ou melhor: o interpessoa; ou melhor: nós. *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, V. 48 n. (1/4), jan. a dez. 1987.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia pessoana e a grande mutação do conhecimento no séc. XX. In: *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

COSTA, Horácio. Sobre a Pós-Modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio / Letras* nº 109, mai-jun. 1989. p. 41-48.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *Fernando Pessoa: um interlúdio intertextual*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1984.

ELIA, Silvio. O horaciano Ricardo Reis. *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, V. 48 n. (1/4), jan. a dez. 1987.

FEIJÓ, António M. A constituição dos heterônimos. I. Caeiro e a correcção de Wordsworth. *Colóquio / Letras* nº 140/141, abr.-set. 1991. p. 48-60.

FREITAS, Lima de. Fernando Pessoa y el paradigma hermético. *Revista de Occidente*, 94, Madrid, Marzo 1989. p. 43-64.

FRIAS, Anibal. Caeiro et la phénoménologie. *Pessoa Plural*, n. 2, O./Fall 2012.

GAGLIARDI, Caio Márcio Poletti Lui. *A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro*. Campinas: UNICAMP, 2000. (Dissertação de Mestrado)

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa, um encontro de poesia. In: *Introdução Geral à Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

GARCEZ, Maria Helena Nery. O brincar de roda numa ode de Ricardo Reis. *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, V. 48 n. (1/4), jan. a dez. 1987.

_____. Alberto Caeiro: aspectos de intertextualidade. *Boletim informativo*, São Paulo: Ano XI, n. 2, 1985. p. 27-45.

_____. Mensagem: profissão de fê poética. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 25/26, 1996, p. 159-169.

_____. Fernando Pessoa e Antero de Quental: uma subversão do soneto. *Persona*, Porto, n. 5, abr 1981, p. 8-13.

_____. Uma leitura ascético-mística do heterônimo Álvaro de Campos. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, p. 181-192.

_____. Fernando Pessoa: “...un poète inspiré de la philosophie”. *24^e Colloque d’Albi : Langues et signification*. CALS/CPST, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. Poesia e modernidade. *Boletim informativo*, São Paulo: Ano XI,

n. 2, 1985. p. 47-58.

HAMBURGER, Michael. Personalidades múltiples. In: *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

IRIONDO, Mikel. Álvaro de Campos y la Compañía Pessoa en el horizonte de la modernidad. *Revista de Occidente*, 94, Madrid, Marzo 1989. p. 81-94.

JAKOBSON, Roman. Os oxímoros dialéticos em Fernando Pessoa. In: JAKOBSON, Roman *et al.* OS PENSADORES. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

JÚDICE, Nuno. Pessoa e a Europa. *Colóquio / Letras*, n. 175, set./dez. 2010, p. 45-52.

LOPES, Teresa Rita. Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo. *Colóquio / Letras* n° 4, dez. 1971. p. 25-35.

LOURENÇO, António Apolinário. Mar Português: aventura e iniciação. *Colóquio / Letras*, n. 113-114, jan.-abr. 1990, p. 125-133.

LOURENÇO, Eduardo. Pessoa o los tres viajes. *Revista de Occidente*, 94, Madrid, Marzo 1989. p. 27-42.

MARTINHO, Fernando J. B. Alexandre O'Neill e Pessoa. *Colóquio / Letras* n° 97, mai-jun 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. O lugar de Pessoa na poesia moderna. *Colóquio / Letras* n° 108, mar-abr 1989.

MOISÉS, Carlos Felipe. A fortuna crítica de Fernando Pessoa. *Boletim informativo*, São Paulo: Ano XI, n. 2, 1985. p. 23-26.

_____. O poeta dos heterônimos. Prefácio a PESSOA, Fernando. *O poeta fingidor*. São Paulo: Globo, 2009.

ORIONE, Eduíno. Tentando ler O *Livro do Desassossego*. *Ângulo*, n. 125/6, 2011.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Miguel Serras. Sobre o paisagismo de Bernardo Soares ou do “desassossego à utopia”. *Colóquio / Letras* n° 135/136, jan.-jun. 1995. p. 83-94.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A questão do autor no livro do desassossego. *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, V. 48 n. (1/4), jan. a dez. 1987.

PIZARRRO, Jerónimo. Pessoa existe? *Veredas* 8, Porto Alegre, 2007, p. 244-259.

SALA-SANAHUJA, Joaquim. Fernando Pessoa bajo la mirada de todos. *Revista de Occidente*, 94, Madrid, Marzo 1989. p. 95-103.

SENA, Jorge de. O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou. Introdução geral a *Poemas Ingleses* de Fernando Pessoa. *Obras Completas de Fernando Pessoa*. Editora Ática.

SERRÃO, Joel. Da República Portuguesa e de Fernando Pessoa nela. In: PESSOA, Fernando. *Da República*. Lisboa: Ática, 1979.

SOUZA, João Rui de. Fernando Pessoa e o Estado Novo. *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, V. 48 n. (1/4), jan. a dez. 1987.

TORRE, Esteban. Fernando Pessoa, poeta metafísico. *Revista de Occidente*, 94, Madrid,

Marzo 1989. p. 65-80.

Sobre teoria e crítica literária em geral:

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* (Problemi poétiki Dostoiévskovo). 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1987.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. [trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão] Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HEGEL, G. W. F. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1947.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [s. d.].

_____. *A Fonologia em relação com a Fonética*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7ª ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. Tradução de Paulo Quintela.

MESCHONNIC, Henri; DESSONS, Gérard. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998.

_____. *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.

_____. *La rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1995.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1997.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. 2ª ed. São Paulo: EPU, 1991. Tradução de Anatol Rosenfeld.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução de Luis Carlos Borges.

Sobre poesia e estilística em geral:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

1984.

BARTHES, Roland. Existe uma escrita poética? In: *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1962.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: EdUSP, sd.

COSTA, Horacio (Org.) *O poema moderno: leituras e intersecções*. São Paulo: Lumme, 2014.

CRESSOT, André. *Le style et ses techniques : Précis d'analyse stylistique*. 9a. ed. Paris : PUF, 1976.

DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme: des vers et des proses*. Paris: Dunot, 1998.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos & ensaios*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

_____. *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1949.

_____. *The Idea of a Christian Society and other writings*. 2ª ed. Norfolk: Faber and Faber, 1982.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOETHE, Johann. *Memórias: Poesia e verdade*. (Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit). Brasília: Editora da UnB, 1986.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

JOUBERT, Jean-Luis. *Genres et formes de la poésie*. Paris : Armand Colin, 2003.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: EdUsp, 1965.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. In: *Obras completas*, vol. 1. 2ª edição. México: FCE, 1994.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Tradução de Márcio Suzuki.

SHELLEY, Percy Bisshe. Defesa da Poesia. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê

Editorial, 2003.

SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.

TODOROV, Tzvetan (Org.) *Sémantique de la poésie*. Paris : Seuil, 1979.

VAILLANT, Alain. *La Poésie: Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. Paris : Éditions Nathan, 1992.

Filosofia e Estética:

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70 [sd].

ARISTOTELES. *La poétique*. Paris : Seuil, 1980. tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris : PUF, 1907.

BERNER, Christian; THOUARD, Denis. La dialectique ou l'“Art de philosopher”. Préface à la *Dialectique* de Schleiermacher. Paris : Ed. du Cerf, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EDEN, Katy. *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition: Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*. London/New Haven: Yale University Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

HIRT, André. Le retrait et l'action (Marx et Hölderlin). *Alea* v. 10 n. 2. Rio de Janeiro jul.-dez. 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Crítica da razão pura*. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger.

_____. *Scritti morali*. Torino: Unione Tipografico, 1970. A cura di Pietro Chiodi.

LÖWITH, Karl. *De Hegel à Nietzsche*. Paris : Gallimard, 2003. Tradução de Rémi Laureillard.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Tradução de Sérgio Milliet.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Tradução e notas e posfácio de J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falou Zaratustra*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. São Paulo: Hemus, s. d. Tradução de Márcio Pugliesi.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de Maria Helena Nery Garcez.

_____. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. São Paulo: EdUsp, 2012. Tradução de Maria Helena Nery Garcez.

_____. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Verdade e interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Tradução de Maria Helena Nery Garcez.

_____. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1987.

_____. *Studi sull'esistenzialismo*. Firenze: Sansoni, 1971.

_____. *Prospettive di filosofia contemporanea*. Milano: Mursia, 1993.

_____. *Filosofia dell'interpretazione*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1988.

_____. *Fichte: il sistema della libertà*. Milano: Mursia, 1976.

_____. *Etica ed estetica in Schiller*. Milano: Mursia, 1983.

PASCAL, Blaise. *Pensées sur la Religion et sur quelques autres sujets*. Editor: Louis Lafuma. Paris: Éditions du Luxembourg, 1952.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *O conflito das interpretações : Ensaios de hermenêutica*. Porto : Rés Editora, 1988. Tradução de Miguel Dias Costa.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo : EdUSP, 2001. Tradução de Márcio Susuki.

SCHILLER, Friedrich. Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. *Oeuvres*, Vol. VIII. Paris: Hachette, 1973.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. 6ª ed. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912.

SPINOSA, Baruch. *Tratado teológico-político*. Madrid: Alianza, 1986.

STIERLE, Karlheinz. L'interprétation comme troisième stade de la lecture. *Versants*, 2003, n° 44-45, numéro spécial « L'interprétation littéraire aujourd'hui », p. 63-77.

VATTIMO, Gianni. *Poesia e ontologia*. Nuova edizione aumentata. Milano: Mursia, 1985.

Teoria Literária, Crítica literária e História da Literatura e da Arte:

BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata.

BRÉCHON, Robert. *Le surrealisme*. Paris: Seuil, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. V. 1.

JAUSS, Robert. *A história da literatura como à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EdUsp, 1997. Tradução de Fúlvia Moretto e Guacira Machado.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.

História geral e literária de Portugal:

AMORA, Antônio Soares. *Simbolismo* (In: Presença da Literatura Portuguesa/4). 7a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 30ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa: Era Medieval*. 6ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, s.d.

SERGIO, Antonio. *Breve interpretação da história de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1989.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal [1910-1926]*. Lisboa: Verbo, 2003.

TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. 2ª ed., rev. E ampl. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2001.

Mitologia, linguística e antropologia:

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1. Paris : Gallimard, 1976.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Seuil, 1983.

Obras literárias citadas:

ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. Milano: Mondadori, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Michel Lévy, 1868.

BOILEAU, Nicolas. *L'art poétique*. Paris: Compiègne, 1825.

BRETON, André. *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1988.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Eugénio de. *Obras poéticas*. Lisboa: Parceria A. M. Ferreira, 1968.

- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Lírica completa II: Sonetos*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva.
- _____. *Os lusíadas*. 3ª ed. Lisboa: ministério da Educação / Instituto Camões, 1992.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *O idiota*. In: Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. *Os irmãos Karamázovi*. In: Obra completa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.
- DOSTOÏEVSKI. *Journal d'un écrivain*. Paris: Gallimard, 1972. Textes traduits, présentés et annotés par Gustave Aucouturier.
- ELIOT, T. S. *Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber, 1978.
- HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução e notas de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1984. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry.
- NOBRE, Antônio. *Só seguido de Despedidas*. São Paulo: Ateliê Editorias, 2009. Apresentação e Notas: Annie Gisele Fernandes e Herder Garmes.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PASCOAES, Teixeira de. *Obras completas*. Amadora: Bertrand, 1973. Organização de Jacinto do Prado Coelho.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994. Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti.
- QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. Organização, preparação do texto, prefácio e notas: Tânia Franco Carvalhal.
- RÉGIO, José. *Obra Completa: Poesia* (2 volumes). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- RILKE, Rainer Maria. *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 2. Gedichte: 1910 bis 1926. Herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Füllborn. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1996.
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesias completas*. Porto: Anagrama, 1980.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TORGA, Miguel. *Diário*. vol. VI. 3ª ed. Coimbra.
- VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugalíia, 1964. Organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão.
- WHITMAN, Walter. *Leaves of Grass*. In: Complete Poetry and Collected Prose. The Library of America.

ÍNDICE REMISSIVO

- A partida, 87, 115, 118
Adorno, 15
Alberto Caeiro, 8, 37, 48, 61, 122, 127, 132, 133, 140, 151, 153, 183, 251, 253
Além-Deus, 109, 110
Álvaro de Campos, 5, 6, 8, 10, 19, 32, 41, 51, 67, 73, 74, 84, 90, 93, 117, 123, 126, 130, 132, 139, 156, 166, 181, 182, 191, 199, 210, 236, 249, 253, 254
anadiplose, 206
anáfora, 88, 206
antinomia, 64
antítese, 43, 82, 88, 121, 175, 191, 206, 211, 213
António Mora, 39, 74, 96, 104, 142, 151, 153, 159, 161, 174, 188, 212, 215, 237, 238, 249
autonomasia, 203
Ariadne, 113, 246, 247
Aristóteles, 13, 25, 53, 54, 62, 63, 64, 65, 95, 187
ato de ler, 42, 45
Autopsicografia, 15, 119, 207, 208, 209, 211, 225
Bachelard, 79, 233, 241
Bakhtin, 73, 103, 129, 130, 135, 218, 219, 222, 259
Bandeira, 120
barroco, 39, 79, 83, 108, 139, 244
Barthes, 201, 202
Baudelaire, 31, 221, 254, 256, 259
Benveniste, 194
Berardinelli, 5, 6, 19, 69, 249
Bergson, 33
Bernardo Soares, 29, 32, 34, 35, 38, 40, 45, 46, 61, 62, 75, 81, 84, 85, 91, 99, 121, 126, 127, 131, 142, 143, 145, 147, 149, 152, 154, 164, 167, 168, 175, 197, 206, 218, 225, 226, 227, 235, 242, 254
Boileau, 72
Borges, 202, 255
Bréchon, 41, 90, 128, 143, 230
cadáver, 84, 85, 100, 118, 138, 174
Calvino, 238
Camões, 114, 241, 250, 251, 259, 260
Cancioneiro, 8, 252
Casais Monteiro, 43, 52, 73, 93, 94, 98, 132, 134, 249
Ceifeira, 32, 75, 83, 85, 117, 205, 206, 238
Cesário Verde, 114, 123, 261
Chuva oblíqua, 16, 140, 229
ciência, 12, 33, 36, 54, 57, 58, 59, 74, 75, 86, 87, 92, 97, 104, 117, 170, 187, 194, 202, 214, 236, 238
clássico, 14, 56, 61, 72, 111, 126, 138, 139, 165, 170, 174, 175, 176, 179, 181, 184, 187, 196, 207, 210, 217
Compagnon, 17, 201, 202
Crespo, 108, 135
criança, 29, 30, 108, 116, 119, 122, 159, 170, 184
Cronos, 175, 183, 184
Dactylographia, 115
Dante, 73, 95, 118, 122, 146, 178, 260
Dasein, 27, 28, 29, 34, 54, 67, 80, 92, 123
Deleuze, 13, 41, 91, 132
Demogorgon, 116
Desassossego, 19, 72, 87, 204, 249, 254
Descartes, 32, 103, 236
Deus, 31, 32, 33, 34, 36, 46, 61, 68, 70, 73, 76, 79, 85, 87, 88, 92, 93, 94, 98, 100, 109, 110, 112, 113, 114, 120, 121, 124, 138, 141, 145, 151, 153, 154, 155, 156, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 191, 202, 221, 236, 243, 245
dialética, 15, 29, 34, 41, 61, 64, 86, 90, 97, 110, 111, 112, 122, 128, 140, 180, 186, 197, 207, 219, 234, 235, 237
diálogo, 11, 18, 37, 42, 67, 77, 84, 95, 102, 103, 104, 120, 122, 129, 135, 142, 157, 158, 174, 193, 197, 217
Dostoiévski, 103, 169, 218, 258
drama, 13, 17, 26, 34, 61, 103, 108, 112, 124, 130, 135, 136, 137, 147, 193, 213, 215, 217, 219, 229, 251
drama em gente, 26, 130, 136, 137, 147, 251
Drummond, 62, 260
Durand, 79
Einstein, 54, 92
Eliot, 33, 72, 195, 213, 219, 251, 253
espírito, 13, 17, 23, 31, 33, 35, 38, 40, 43, 46, 47, 48, 52, 56, 59, 61, 62, 75, 82, 84, 89, 90, 95, 96, 99, 103, 104, 105, 111, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 125, 138, 159, 161, 164, 165, 169, 171, 173, 178, 181, 186, 204, 205, 216, 217, 219, 221, 224, 226, 234, 238, 240, 245, 246
estética, 5, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 64, 67, 71, 77, 89, 90, 103, 107, 124, 126, 135, 136, 137, 140, 142, 148, 155, 163, 171, 173, 180, 186, 187, 190, 192, 196, 199, 200, 207, 213, 216, 217, 229, 230, 231, 232, 234, 237, 243, 249, 257, 258
estilística, 139, 240, 255, 256
estrela, 76, 137
Eugénio de Castro, 228
Evangelho, 98, 119, 157, 235
Fausto, 8, 75, 113, 114, 165, 166, 216, 249
fenomenologia, 59, 92, 131, 231, 245, 247
figura, 46, 73, 81, 83, 85, 98, 108, 121, 124, 127, 134, 135, 143, 144, 146, 147, 155, 165, 191, 193, 203, 218, 219, 223, 226, 239
filosofia, 12, 13, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 36, 38, 39, 40, 41, 47, 50, 54, 57, 58, 60, 77, 80, 84, 91, 92, 95, 97, 112, 132, 144, 151, 152, 154, 157, 161, 162, 173, 179, 188, 229, 230, 232, 236, 237, 247, 257, 258
Finazzi-Agrò, 129, 204, 226
fingimento, 14, 15, 106, 196, 208, 211, 212, 213, 237
Foucault, 12, 59, 92, 202, 203
Friedrich, 55, 102, 221, 255, 257, 258
Gadamer, 144
Garcez, 1, 17, 46, 48, 51, 149, 153, 156, 164, 258
genitivo, 22, 81, 82
Gil, 16, 91, 131, 143, 144, 196, 197, 198
Goethe, 216, 220
gradação, 84, 94, 138
Guimarães Rosa, 50, 81
Hades, 92
Hegel, 36, 41, 100, 257
Heidegger, 22, 28, 34, 54, 67, 80, 92, 136, 144, 170
hermenêutica, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 21, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 58, 59, 61, 80, 93, 104, 111, 112, 126, 129, 131, 134, 144, 176, 192, 198, 199, 218, 230, 231, 235, 245, 258
heteronímia, 5, 9, 10, 13, 17, 19, 34, 35, 39, 67, 87, 103, 107, 109, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 189, 195, 197, 198, 199, 204, 218, 235, 246
hipérbato, 160
hipérbole, 152, 165
historicidade, 5, 24, 40, 42, 59, 87, 89, 93, 97, 107, 112, 126, 186, 196, 221, 230
horizonte, 13, 26, 28, 34, 63, 77, 84, 90, 103, 113, 118, 128, 143, 144, 225, 254
Humanismo, 92
imagem, 16, 40, 45, 46, 51, 52, 56, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 91, 113, 115, 116, 117, 118, 123, 125, 128, 134, 137, 156, 165, 167, 168, 172, 173, 174, 184, 189, 191, 212, 218, 219, 228, 238, 241, 242, 247
impessoalidade, 5, 10, 11, 14, 15, 19, 107, 136, 144, 146, 186, 188, 193, 194, 195, 200, 202, 207, 213, 218, 219, 220, 230
Impressões do crepúsculo, 228
infância, 85, 115, 119, 158, 208
infinito, 18, 35, 40, 68, 74, 76, 81, 82, 84, 87, 89, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 122, 127, 129, 142, 156, 198, 204, 214, 227, 229, 251
Ingarden, 10, 248
intencionalidade, 137, 202, 247
interpretar, 43, 49, 62, 76, 127, 163, 201, 246
Interseccionismo, 229, 231
intuição, 25, 77, 95, 100, 243, 247
ironia, 75, 161, 168, 225
Jakobson, 78
Jesus, 29, 46, 50, 98, 108, 121, 155, 156, 157, 158, 159, 163
Kant, 34, 35, 41, 65, 101, 105, 179
Kierkegaard, 47, 90, 97, 112, 237
labirinto, 113, 233, 246, 247
leitmotiv, 19, 71, 77, 85, 165, 184
leitura, 11, 15, 17, 22, 26, 28, 38, 41, 42, 44, 46, 49, 51, 55, 70, 127, 130, 131, 134, 137, 151, 178, 188, 192, 218, 245, 248, 251, 253
liberdade, 10, 19, 55, 57, 60, 61, 63, 64, 65, 111, 156, 164, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 207, 209, 218, 234, 238
Lind, 16, 17, 44, 249
linguística, 9, 12, 14, 15, 22, 26, 59, 63, 67, 113, 135, 136, 144, 192, 193, 194, 198, 217, 221, 259
Lopes, 8, 10, 16, 19, 29, 34, 41, 49, 51, 67, 69, 70, 81, 83, 87, 88, 97, 100, 108, 111, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 130, 139, 141, 167, 180, 191, 199, 206, 215, 216, 223, 236, 249, 251
Lourenço, 16, 46, 77, 102, 127, 129, 133, 134, 178, 192, 194, 208
Lutero, 111
Magnificat, 107, 108
mal, 19, 96, 97, 98, 102, 115, 151, 163, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 181, 186, 208, 212, 213, 219, 238, 258, 260
máscara, 100, 115, 143, 182, 193, 204, 221
Meschonnic, 27, 78
mestre, 16, 28, 35, 37, 49, 50, 61, 68, 74, 83, 84, 91, 102, 103, 104, 117, 118, 122, 133, 137, 149, 154, 158, 159, 163, 166, 183, 217, 228, 241
metafísica, 19, 25, 32, 39, 40, 41, 46, 49, 53, 67, 75, 77, 81, 82, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 100, 102, 105, 107, 109, 117, 119, 124, 128, 131, 136, 143, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 179, 197, 202, 230, 236, 245, 246, 251
metáfora, 16, 48, 89, 97, 100, 108, 122, 158, 167, 190, 197, 211, 226, 229, 252
método, 9, 17, 38, 192, 257
metonímia, 100, 121, 167, 236
mito, 47, 52, 73, 85, 115, 138, 157, 174, 194, 209, 239, 247, 252
modernismo, 252
Moisés, 16, 106, 133, 157, 192, 239, 250
Montaigne, 167
mundividência, 9, 23, 24, 38, 44, 50, 58, 92, 93, 99, 100, 107, 116, 123, 140, 144, 147, 163, 173, 216, 219, 220, 230, 246, 247

- mundo, 9, 14, 21, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 42, 49, 50, 55, 59, 60, 61, 62, 65, 67, 68, 74, 76, 79, 80, 84, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 112, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 126, 130, 134, 141, 142, 145, 147, 152, 155, 156, 158, 161, 163, 164, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 187, 189, 190, 194, 196, 199, 206, 210, 216, 224, 225, 229, 232, 235, 236, 239, 244, 245, 246, 248
 música, 23, 79, 198, 210, 213, 229
 não-pensar, 149, 157, 243
 Narciso, 243
 necessidade, 10, 11, 13, 19, 29, 31, 51, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 83, 84, 95, 136, 139, 142, 152, 166, 167, 170, 173, 177, 178, 179, 180, 184, 202, 218, 241
 Nietzsche, 42, 54, 81, 102, 110, 112, 145, 155, 166, 188, 238, 243, 257
 obra, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 60, 64, 65, 67, 71, 73, 82, 84, 85, 90, 96, 101, 102, 107, 122, 126, 128, 129, 132, 135, 140, 143, 147, 149, 150, 151, 155, 162, 165, 169, 171, 180, 186, 187, 195, 196, 198, 199, 201, 207, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 229, 231, 232, 233, 234, 240, 241, 245, 250, 255, 257
 Octavio Paz, 13, 126, 150
 Ode marítima, 67, 71, 74, 77, 80, 143, 166
 Ode mortal, 10, 19, 61, 67, 74, 77, 78, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 100, 101, 105, 107, 109, 110, 114, 115, 116, 118, 120, 122, 124, 125, 127, 131, 132, 136, 142, 156, 184, 186, 191, 202, 205, 206, 207, 242, 244, 248
 olhar, 9, 16, 29, 43, 48, 49, 61, 67, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 91, 108, 110, 116, 123, 129, 143, 149, 150, 153, 158, 159, 163, 178, 180, 184, 189, 210, 214, 218, 233, 235, 244
 ontologia, 92, 123, 152, 245, 258
 Orpheu, 37, 42, 111, 121, 155, 173, 176, 206, 228
 Osakabe, 247
 oxímoro, 113, 161
 Pã, 155, 159
 paganismo, 31, 41, 44, 48, 49, 83, 94, 97, 104, 110, 111, 112, 140, 154, 159, 160, 162, 164, 166, 174, 194, 206, 214, 237, 247
 palimpsesto, 49
 paradoxo, 61, 82, 85, 102, 112, 121, 151, 165, 184, 195, 196, 197
 paralelismo, 14, 29, 35, 36, 54, 121, 191, 211, 247
 Pareyson, 5, 6, 9, 15, 18, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 51, 52, 53, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 89, 92, 93, 95, 106, 112, 173, 180, 186, 188, 192, 195, 196, 198, 200, 207, 216, 223, 229, 230, 231, 232, 234, 244, 247
 Pascal, 32, 34, 41, 48, 75, 112, 121
 Pascoaes, 44, 151, 155
 Passagem das horas, 231
 Passos da Cruz, 226
 Paulismo, 228
 pensamento, 13, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 51, 58, 64, 83, 84, 91, 92, 99, 104, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 148, 150, 152, 153, 154, 155, 159, 168, 170, 172, 175, 176, 177, 184, 195, 196, 206, 211, 212, 226, 229, 236, 242, 243, 244
 perfeição, 43, 56, 114, 115, 202, 232
 Perrone-Moisés, 16, 105, 106, 136, 151, 192, 193, 215, 235
 personalidade, 5, 14, 53, 56, 88, 96, 105, 110, 115, 116, 121, 129, 142, 146, 150, 163, 164, 170, 175, 178, 186, 188, 192, 193, 194, 197, 200, 204, 205, 208, 214, 220, 221, 223, 226, 231, 240, 252
 pessoalidade poética, 2, 5, 9, 10, 11, 13, 16, 19, 21, 27, 29, 34, 37, 46, 49, 51, 56, 57, 65, 71, 75, 76, 83, 93, 101, 103, 107, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 142, 146, 147, 148, 149, 151, 155, 156, 161, 162, 163, 165, 176, 177, 184, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 197, 203, 206, 214, 215, 216, 218, 230, 239, 240, 245, 246, 247
 Platão, 53, 54, 100, 154, 182
 poeta dramático, 130, 202, 213, 214, 215
 poética, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 37, 38, 39, 41, 44, 46, 49, 50, 51, 58, 61, 62, 63, 65, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 109, 112, 117, 119, 121, 124, 126, 128, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 172, 173, 175, 177, 180, 181, 184, 186, 188, 190, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 210, 212, 213, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 251, 253, 255, 256, 257
 polifonia, 103, 218, 222
 políptoto, 81
 polissíndeto, 79
 positivismo, 12, 26, 33, 58, 235
 Pound, 72, 253
 práxis, 10, 24, 26, 54, 55, 111, 180, 184, 207, 225
 Prometeu, 175, 239
 Proteu, 17
 psicanálise, 106, 227
 psicologia, 17, 57, 83
 quiasmo, 22, 83, 108, 134, 213, 241
 Quintana, 159, 233
 realidade, 30, 41, 43, 46, 50, 52, 53, 54, 66, 68, 73, 83, 84, 90, 91, 93, 95, 105, 122, 124, 126, 132, 141, 146, 161, 172, 173, 180, 192, 198, 204, 205, 212, 216, 232, 235, 245
 realismo, 51, 122, 177, 217
 Régio, 211
 Ricardo Reis, 8, 65, 74, 85, 87, 126, 132, 138, 159, 163, 166, 167, 170, 174, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 190, 251, 253, 261
 Ricoeur, 63, 227
 Rilke, 76, 100, 191, 242
 Rimbaud, 116, 147
 ritmo, 27, 58, 78, 79, 85, 87, 102, 115, 117, 122, 124, 166, 183
 romantismo, 52, 53, 177, 189, 217, 221, 233
 Sá-Carneiro, 109, 110, 113, 117, 149, 190, 217, 227, 229, 246, 251, 254
 São Francisco, 48, 156, 162, 258
 Saramago, 157, 253
 Schelling, 25, 36, 77, 90, 173, 179, 180, 247
 Schiller, 54, 258
 Schopenhauer, 232, 237
 semântica, 52, 70, 79, 89, 131, 149, 153, 170, 172, 177, 200, 212, 218, 242, 246
 Sena, 249
 Sensacionismo, 92, 112, 124, 230, 231, 232, 234, 235, 240, 243, 249, 254
 Serrão, 250, 261
 Shakespeare, 44, 116, 135, 184, 216, 220
 Shelley, 220
 simetria, 243
 Simões, 72, 93, 128, 195, 214, 250
 sinceridade, 40, 41, 110, 136, 149, 222, 223, 224, 225, 241, 246, 247
 sinestesia, 75
 sintaxe, 58, 160, 172, 199, 210, 240
 Szondi, 9
 Tabacaria, 97, 121, 185
 Tabucchi, 136, 157, 197
 tédio, 32, 62, 86, 90, 117, 122, 126, 155, 192, 208, 236, 246
 teologia, 87, 88, 206
 teosofia, 90, 110, 111, 222
 Terra, 86, 92
 Textos filosóficos, 59, 104, 154, 249
 titã, 92, 183
 Todorov, 129
 tragédia, 54, 55, 86, 255, 258
 Umberto Eco, 43
 universo, 10, 54, 68, 76, 77, 82, 86, 87, 98, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 119, 120, 121, 141, 143, 144, 145, 147, 152, 154, 166, 192, 201, 209, 215, 231, 239, 244, 245, 247, 250, 259
 vale a pena, 13, 146, 183, 184, 246
 verdade, 10, 13, 16, 22, 23, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 48, 49, 51, 52, 53, 68, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 92, 95, 99, 104, 106, 112, 116, 117, 118, 153, 154, 157, 158, 159, 170, 178, 179, 200, 202, 205, 220, 221, 227, 229, 230, 231, 240, 245, 247, 256
 Vernant, 239
 Veyne, 73
 Vila Maior, 17, 129, 130, 134, 135
 Weltanschauung, 59
 Whitman, 76, 77, 230
 Wittgenstein, 49, 161
 xadrez, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 177, 225
 Zeus, 175, 183, 239