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

THIAGO BITTENCOURT DE QUEIROZ

ENTRE NOMES SUPOSTOS: CETICISMO LINGUÍSTICO NA POESIA DE FERNANDO PESSOA E MANUEL ANTÓNIO PINA

(versão corrigida)

São Paulo
2021

THIAGO BITTENCOURT DE QUEIROZ

Entre nomes supostos: ceticismo linguístico na poesia de Fernando Pessoa e Manuel António Pina

(versão corrigida)

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Paola Poma

São Paulo
2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Thiago Bittencourt de Queiroz

Data da defesa: 19 / 10 /2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Paola Poma

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15 / 12 / 2021

(Assinatura do (a) orientador (a)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Q3e

Queiroz, Thiago
Entre nomes supostos: ceticismo linguístico na poesia de Fernando Pessoa e Manuel António Pina / Thiago Queiroz; orientadora Paola Poma - São Paulo, 2021.
283 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Fernando Pessoa. 2. Manuel António Pina. 3. Ceticismo linguístico. 4. Poesia portuguesa do século XX. I. Poma, Paola, orient. II. Título.

Agradecimentos

A minha mãe e irmã pelo incentivo desde sempre;

A minha orientadora Paola Poma pela paciência, confiança, atenção e auxílio valioso em todo processo de pesquisa e escrita da tese. Sou imensamente grato pela sua generosidade e ensinamentos;

A Rosa Maria Martelo pela generosidade, carinho e atenção com que aceitou me receber e me orientar durante meu período de pesquisa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Ao Danilo Bueno e Leonardo Gandolfi, pelas sugestões e leitura arguta do texto de qualificação da tese;

A Sara Pina que gentilmente autorizou a consulta ao espólio da obra de seu pai, Manuel António Pina. Também agradeço ao bibliotecário João Leite, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por me auxiliar em todo o processo de consulta ao espólio;

Aos amigos que fiz durante minha estada em Portugal: Rita Basílio e Sousa Dias, dois leitores apaixonados pela obra do Pina;

Aos colegas da FFLCH, em especial a Nathália e a Rafaela, pela amizade e ajuda em diversos momentos;

Aos inúmeros amigos que estiveram comigo durante todo esse percurso;

À Coordenação de aperfeiçoamento pessoal de nível superior (Capes) pela concessão da bolsa de estudos no Brasil e em Portugal, imprescindível para a realização do trabalho.

“The poem must resist the intelligence /Almost successfully” (Wallace Stevens)

Resumo

DE QUEIROZ, Thiago Bittencourt. **Entre nomes supostos:** ceticismo linguístico na poesia de Fernando Pessoa e Manuel António Pina. 2021 283 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

A presente tese propõe um estudo sobre comparativo da poesia de Fernando Pessoa e Manuel António Pina, a partir da questão do ceticismo linguístico. Com essa expressão queremos dizer o momento em que, na obra desses poetas, há uma forte dúvida em relação à natureza e função da linguagem e que se torna uma meditação e um conflito sobre o próprio fazer poético. Partindo do caráter dubitativo da lírica do Pessoa Ortônimo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, para chegar à poesia de Pina – que mesmo se descrevendo como tardia – não deixa de alterar a leitura que fazemos da obra de Pessoa, buscamos não apenas mapear uma questão metapoética, mas analisar algumas das intricadas relações entre a poesia e a realidade propostas por esses autores.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Manuel António Pina. Ceticismo linguístico. Poesia portuguesa do século XX.

Abstract

DE QUEIROZ, Thiago Bittencourt. **Among supposed names:** linguistic skepticism in the poetry of Fernando Pessoa and Manuel António Pina. 2021 283 f. Thesis (Doctor in Portuguese Literature) – programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

This thesis proposes a comparative study of the poetry of Fernando Pessoa and Manuel António Pina, based on the question of linguistic skepticism. By this expression, we mean the moment when, in the work of these poets, there is a strong doubt about the nature and function of language, which becomes a meditation and a conflict about the poetic making. Starting from the doubting aspect of lyric poetry by Pessoa Ortônimo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis and Álvaro de Campos, to arrive at Pina's poetry – which even describing itself as "delayed" – alters our reading of Pessoa's work, we aim not to just mapping a metapoetic question, but analyzing some of the intricate relationships between poetry and reality proposed by these authors.

Keywords: Fernando Pessoa. Manuel António Pina. Linguistic skepticism. Portuguese poetry from 20th Century.

Lista de figuras

Figura 1 – Citação, com tradução de Pina, do poema "The Waste land" encontrada nos seus cadernos de rascunhos……..……..……..115

Figura 2 – Anotação do aforismo 182 e parte do aforismo 183, de *A Gaia Ciência*…….…..……..….…….117

Figura 3 – Aforismo 233, 236, 262 E 266, de *A Gaia Ciência*…….….….118

Figura 4 – Anotação sobre os mestres da suspeita…….……..187

Figura 5 – Versão do poema “O jardim das oliveiras”……..……211

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....11

2. FERNANDO PESSOA: A EXPANSÃO DA DÚVIDA.....27

2.1. Fernando Pessoa ortônimo ou o "eu" como linguagem.....28

2.1.1. O fingimento como condição da poesia.....30

2.1.2. Tudo tem outro sentido: a indeterminação do eu.....35

2.1.3. Ser apenas isto: despersonalização e linguagem.....41

2.2. A Natureza é linguagem nenhuma: a linguagem enquanto problema em Alberto Caeiro.....50

2.2.1. As palavras e as coisas.....51

2.2.2. A prosa dos meus versos.....61

2.2.3. Uma falsificação da realidade.....66

2.3. O ceticismo radical de Ricardo Reis.....68

2.3.1. A linguagem e a morte.....77

2.4. O espelho mágico partido: Álvaro de Campos e a lógica amarga da poesia.....84

2.4.1. A impotência como vocação poética.....87

2.4.2. Tornar os versos nas coisas do mundo: da representação a poiesis.....96

3. MANUEL ANTÓNIO PINA: A CONTINUIDADE DA DÚVIDA.....105

3.1. Da influência à afluência: as muitas vozes da poesia de Manuel António Pina.....106

3.1.1. Escrever contra Pessoa/ escrever com Pessoa.....106

3.1.2 O escritor é um ladrão de túmulos: impasse e diálogo com a tradição.....108

3.1.2. Pina precursor de Pessoa.....124

3.2. Aporias do real/aporias da linguagem.....129

3.2.1. O nome secreto dos animais.....130

3.2.2. A palavra não chega: entrando nos jogos de linguagem de Pina.....144

3.3. O princípio da incerteza da poesia de Manuel António Pina.....153

3.3.1. Poesia e ciência: algumas aproximações.....156

3.3.2. Incerteza, incompletude.....161

3.3.3. Entre ser e possibilidade: o "eu" fora de si.....168

4. PESSOA & PINA: ESPAÇOS DA DÚVIDA 178

4.1. Uma tropologia da dúvida 179

4.1.1. Ironia e ceticismo 180

4.1.2. A linguagem do paradoxo (ou assim falavam os taoístas) 191

4.1.3. O que fazem as metáforas? 198

4.1.4. Apóstrofe e prosopopeia 208

4.2. Moradas do ser 221

4.2.1 Regressar a casa: memória e linguagem 224

4.2.2. Uma casa agora impenetrável: a infância perdida 233

4.3. Dizer o indizível: a morte como topos 239

4.3.1. Viver a morte ou o conhecimento do desconhecido 240

4.3.2. Um sítio onde pousar a cabeça 254

5. CONCLUSÃO OU ALGO PARECIDO COM ISTO 261

5.1. Um nada que é tudo? 261

5.2. O que a poesia pode fazer por este senhor? 264

Referências 268

1. INTRODUÇÃO

"Pois na dúvida tenho a única certeza"
Ruy Belo

Em um determinado momento do livro *Réquiem*, de Antonio Tabucchi, uma personagem denominada "Convidado", e que sabemos se tratar de Fernando Pessoa, faz a seguinte afirmação: "Não me deixe com as pessoas que têm certezas, é gente terrível" (TABUCCHI, p. 100. 2001). Tal afirmação vem muito a calhar quando falamos do poeta português, alguém longe de possuir certezas. De fato, Pessoa (visto como figura textual), bem como a constelação de heterônimos, vivem e escrevem em meio a incerteza e a dúvida. É a partir desse lugar (ou entrelugar) que essa poesia nos fala.

Desse modo, partindo do caráter dubitativo da poesia de Fernando Pessoa ortônimo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, nosso trabalho busca ler esses poetas a partir de um tipo específico de ceticismo – o que chamaremos de ceticismo linguístico. Com isso queremos dizer o momento em que, na obra desses poetas, há uma forte dúvida em relação à natureza e à função da linguagem e que se torna uma meditação e um conflito sobre o próprio fazer poético. A lírica de Pessoa funcionará como paradigma dessa questão para chegarmos à poesia de Manuel António Pina, que tanto dialoga com o primeiro. Se, por um lado, Pessoa é o nosso ponto de partida, alguém que inclusive antecipou boa parte das discussões sobre a linguagem que se tornaram centrais na modernidade, Pina escreve sua poesia em um momento "tardio", em que muitas páginas já foram escritas sobre esse tópico. Vide, por exemplo, o título do seu primeiro livro: *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* (1974), título que remete a essa condição tardia, mas ao mesmo tempo a trata de forma irônica. Veremos que a obra poética de Pina se coloca como, para usar as palavras de Clóvis da Silva – uma espécie de semi-heterônimo (PINA, 2012, p.31), um "emperro", termo esse que guarda a morte ("enterro") e o impasse ("emperro") da linguagem. Portanto, estamos diante de uma aporia conduzida por um poeta que duvida da capacidade da linguagem mas, ao mesmo tempo, sabe que ela é a sua única ferramenta para lidar com o enigma do mundo.

Todavia, não buscamos pensar a relação entre Pessoa e Pina como um movimento único. A obra do último modifica a leitura que fazemos do primeiro, ilumina novos aspectos e estabelece questões que não poderíamos colocar ou antecipar antes da chegada (tardia) de Pina. Também não se trata aqui de estabelecer influências, veremos no segundo capítulo que seria mais adequado – usando o próprio vocabulário de Pina – falar em afluências, de como um autor escreve e também é escrito por outros autores.

Também devemos enfatizar que o trabalho não busca mapear uma questão apenas metapoética, mas, em específico, entrever quando o poema discute seu *medium*: a linguagem e a função da linguagem, além de questionar sua própria forma. Veremos que tais questões repousam, nos poetas estudados aqui, no campo da dúvida, apresentando uma forma de ceticismo linguístico muito afim ao da filosofia do *linguistic turn*. Entretanto, o objetivo não é pensar como tais poetas antecipam ou apresentam conceitos filosóficos, pois são os poemas que criam sua própria teoria da poesia e da linguagem. Lembremos-nos da famosa formulação de Pessoa – e que certamente é válida para Pina –, "eu era um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas". Assim, partiremos sempre dos poemas para realizar incursões em campos teóricos que contribuam para leitura proposta.

Desse modo, nossas bases teóricas (confessadamente antifundacionais) conformam uma leitura em ato. Concordamos com Alfonso Berardinelli (2012, p. 19) quando diz: "a crítica literária é uma estética em ato, não em teoria, a única estética empírica e pluralística e talvez a única que conta"[1]. Trata-se de uma visada empírica porque se debate com os textos, parte deles e a eles retorna. E plural porque a leitura dos textos, por mais esforçada que seja a abordagem ou fidelidade a uma teoria, não se encerra em uma fórmula ou método. Colocamo-nos aqui no papel do ironista, no sentido proposto por Richard Rorty, aquele que "tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários". Isso não implica, no entanto, em uma leitura totalmente sem método. Há um fio condutor nessa tese que, se ao mesmo tempo permite uma afluência de diálogos com diferentes abordagens e teorias, converge a uma questão nuclear: a do ceticismo linguístico.

---

[1] Todas as traduções, em que a referência não possui uma versão para o português, são nossas.

As seções de cada capítulo podem ser lidas separadamente, porém – esperamos – garantem uma certa unidade ao serem lidas em ordem e conjunto. Em cada uma delas buscamos localizar e discutir aquilo que J. Hillis Miller chamou de “momento linguístico” como vetor principal para a gênese dos poemas. Trata-se de um “momento numa obra literária quando o seu próprio instrumento é questionado” e que permite ao leitor tomar "aquilo que resta da colisão entre o ceticismo e o idealismo como um novo ponto de partida” (1995, p. 46). Ponto esse que surge de uma crítica da linguagem, do questionamento sobre as relações entre palavra e realidade.

O primeiro capítulo está centrado na lírica de Pessoa para iniciar a discussão sobre o ceticismo linguístico como um índice determinante da poesia moderna. Buscamos inserir a obra de Pessoa em um contexto bastante amplo, em que o autor possa ser visto não apenas como um dos mais importantes escritores de língua portuguesa do século XX, mas sim como poeta e pensador central e incontornável para o seu e o nosso tempo.

Dividido em quatro seções, cada uma delas dedicada a um dos principais heterônimos pessoanos[2], nesse primeiro capítulo buscamos compreender a lírica de Pessoa como um constante diálogo. Não somente entre os poetas que compõem o “drama em gente”, mas também um diálogo maior dentro da história da poesia. O fio condutor dessa “conversa infinita” é a relação difidente entre linguagem e "realidade", uma forma de habitar um mundo em que a dúvida e a incerteza passaram a ser a norma e não um estado de exceção.

Na primeira seção, “Pessoa ortônimo ou o ‘eu' como linguagem”, procuramos historicizar a questão da indeterminação do "eu" a partir do encontro da poesia ortônima com diversas tradições poéticas, em especial as de língua inglesa. Depois, nos concentramos em Alberto Caeiro e seu modo de escrever com e contra a poesia, sempre mantendo uma grande desconfiança nos “poderes representativos" da linguagem. Na seção dedicada a Ricardo Reis, abordamos um aspecto ainda pouco estudado em sua poesia: a apóstrofe. Vista não simplesmente como figura

---

[2] Inserimos aqui a poesia ortônima também como um tipo de heteronímia. Tal modo de avaliação é bastante difundido nos estudos pessoanos. Inicia-se, muito provavelmente, com o texto dos anos 1940 “Carta a Fernando Pessoa”, do poeta-crítico Jorge de Sena: “[Pessoa] quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterônimo” (2000, p. 20). Também de forma ostensiva, José Augusto Seabra afirma, em *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, que o ortônimo "situa-se ao mesmo nível que os restantes poetas — ele é, em rigor, um heterônimo a que o autor emprestou a sua identidade privada.” (1991, p.10).

retórica, mas um elemento endêmico para a construção das Odes reisianas, buscamos entender de que forma a linguagem estabelece uma relação íntima com a morte. Em um jogo de presença e ausência, a apóstrofe emula e performa, de modo figurativo, o temor obsessivo dessa poesia. Por fim, analisamos como Álvaro de Campos, enredado naquilo que o poeta e crítico Allen Grossmann chamou de lógica amarga da poesia, faz da sua impotência criadora um tipo especial de vocação poética.

O segundo capítulo da tese, intitulado “Manuel António Pina: a continuidade da dúvida”, tem como primeiro plano a condição tardia de um poeta que “já leu tudo”. Em três seções, analisamos a questão do ceticismo linguístico a partir de um momento em que o textualismo do século XX substituiu completamente o que restava do idealismo romântico[3].

Começamos pelo novo capítulo que Pina inaugura na recepção, entre poetas, da obra de Pessoa. Em contraposição ao embate e uma angústia da influência, Pina situa-se como alguém que foi contaminado pela "doença Pessoa", dificilmente escapa a ela, mas se deixa atravessar por essa obra. Na segunda seção, analisamos a problemática questão entre os nomes e as coisas, o modo como a poesia funciona duplamente como um discurso autorreflexivo e um discurso sobre a realidade que nos cerca. Com isso, buscamos demonstrar que, apesar do caráter muitas vezes autorrefrencial, a poesia de Pina não é de nenhuma forma antirrealista. Nesse sentido, a última seção – ao apresentar as incorporações de conceitos e princípios de teorias científicas, em especial os da mecânica quântica – coloca a criação poética como elemento imprescindível para a construção de questionamentos e hipóteses sobre o real.

No último capítulo da tese, elaboramos uma comparação efetiva e mais detalhada entre a poesia lírica de Fernando Pessoa e Manuel António Pina. Orientando-nos por alguns espaços privilegiados do discurso dubitativo, concentramos nossa análise comparativa em dois momentos: o da tropologia, entendida como o circuito operado pela linguagem figurativa na poesia; e o da topologia, desdobrada a partir das imagens da casa e da morte como *topos* literário. No primeiro momento, interessa-nos observar como os “truques da poesia” evidenciam uma desestabilização do sentido e contribuem para formar uma retórica

---

[3] Aludimos aqui ao texto "O Idealismo do século XIX e o Textualismo do século XX”, de Richard Rorty (1982) ao qual voltaremos no decorrer de nosso texto.

da dúvida. Retórica essa contida sobretudo na ironia, tropo que engloba toda a ideia de incompreensibilidade subjacente à linguagem. A ela, somam-se outras quatro figuras centrais para a poesia: o paradoxo, a metáfora, a apóstrofe e a prosopopeia, todas elas performando um o ato de indagação sobre a palavra e a realidade. Já no segundo momento, investigamos o papel imagético da casa. Espaço esse que, consonante à imagem do “eu”, é formado a partir de fragmentos, de ruínas. A casa é um lugar de proteção e encarceramento, habitação física e linguística, abrigo dos vivos mas também dos mortos.

Por fim, e a título de conclusão, propomos uma discussão em aberto sobre o que pode fazer a poesia quando se perdeu uma confiança nos poderes da linguagem (poderes que ela só utopicamente algum dia teve). Especulamos que há, nessas obras, uma defesa da poesia, mas que se faz em meio a dúvida e a incerteza. Defesa explícita na busca incessante desses poetas em alcançar os limites da linguagem para, talvez, mais do que representar, simplesmente não se calar. Para eles, a chama da poesia se alimenta do inexplicável, do desconhecido. O poema é uma forma de exploração inconclusiva, seu resultado é o que a ideia de verdade significava para Nietzsche: "um batalhão móvel de metáforas” (1973, p. 34).

1.1 Concepções de linguagem e poesia

Pensar a questão do ceticismo linguístico é também pensar sobre concepções de linguagem e de poesia. A desconfiança em relação à linguagem é uma suspeita contra certas concepções linguísticas enraizadas na tradição poética e filosófica.

Em *The Linguistic moment*, J. Hillis Miller nos fala do conflito entre três teorias da poesia “tão antigo quanto a tradição ocidental” (1985, p.05). São elas: a ideia de poesia como imitação, *mimesis*; poesia como revelação, descoberta e, por fim, a poesia como criação. Essas três concepções de poesia, diríamos primeiramente de linguagem, estão presentes ao mesmo tempo na lírica desses poetas. Não é possível mencionar uma delas de forma isolada, sem implicar de algum modo as outras. Porém, é preciso analisar, a partir dos poemas, como elas se constroem e como se atualizam, já que no bojo do conflito com a linguagem surgem novas

poéticas, novas maneiras de se lidar com a escritura.

A primeira concepção é a de *mimesis*: “a verdade é medida pela equivalência entre a estrutura das palavras e a estrutura da realidade não linguística” (MILLER, 1985, pp. 05-06). A linguagem é como um espelho e corresponde as “coisas como elas são”. Esse espelho não interpreta, apenas reflete a realidade. E refletir a realidade seria mostrar uma imagem de segunda mão, “menos real”. Por isso, Platão associa a poesia com algo distante da verdade, uma deturpação do real. Não à toa, ele expulsa os poetas de sua sociedade ideal, na famosa passagem do livro X da *República*. Segundo Nietzsche (2009, p.106), Homero dizia que “Muitas mentiras contam os poetas”[4] e, para Platão, a arte poética teria um sinal negativo. Ela estaria distante da verdade, já que imita o mundo da aparência e não da essência, de acordo com a dialética platônica.

De modo diverso, para Aristóteles, o conceito de *mimesis* e arte teriam características positivas e naturais. Para o pensador grego, a origem da poesia surge da tentativa do homem em imitar a natureza. A partir dessa imitação, ele obtém prazer e adquire conhecimento. E tanto aprender como imitar são qualidades inerentes ao ser humano. Portanto, a poesia surgiria de uma causa natural e, com isso, estaria em consonância com a própria natureza das coisas e do homem. Aristóteles também expande a ideia de verdade e mentira na poesia, já que o poeta “não representa apenas algo que aconteceu, mas coisas que poderiam acontecer verossimilmente” (ARISTÓTELES, 2005, p. 29).

Na segunda teoria a poesia é vista como desvelamento, revelação, *aletheia*. Está contida no conceito romântico de poesia, que passa a ser vista não mais como espelho mas como lâmpada, espécie de irradiador de luz para a percepção das coisas. A “poesia, segundo essa teoria, é um ato. O ato da mente em perseguir a revelação através das palavras e nas palavras. Poesia é a revelação no visível e consciente daquilo que como base da razão não pode ser encarado ou dito diretamente” (MILLER, 1985, p. 07).

Nessa concepção existe uma confiança em relação à linguagem. Em oposição à primeira teoria, em que a linguagem cria uma mera imagem da realidade,

---

[4] Segundo as notas do tradutor da edição brasileira, Paulo César de Souza, essa afirmação atribuída ao poema homérico é citada por Aristóteles, no livro *A metafísica*, mas, de acordo com os comentadores Colli e Montinari, trata-se apenas de um provérbio popular.

agora ela revela uma "essência", nos dá o ser:

> nunca se deve dizer da palavra que ela é. Deve-se dizer que ela se dá – não no sentido de que as palavras 'estão' dadas, mas de que a palavra ela mesma dá e concede. A palavra: a doadora. Mas o que dá a palavra? Segundo a experiência poética e de acordo com a tradição mais antiga do pensamento, a palavra dá: o ser. Assim pesando esse 'se' do dá-se, temos de buscar a palavra como a doadora e nunca como um dado (2011. p.151).

A citação acima, como não podia deixar de ser, é de Heidegger, pois foi ele quem buscou mais sistematicamente pensar a linguagem poética como *aletheia*. Esse conceito, que já estava presente na origem do pensamento grego, é retomado e ressignificado pelo filósofo alemão em contraposição à ideia de linguagem como representação. As palavras desvelam a realidade e nos mostram o ser, em especial a palavra poética, *locus* privilegiado desse desvelamento:

> De que maneira a linguagem mostra, senão dizendo-o em palavras? E quando se estabelece equivalência entre dizer (*sagen*) e mostrar (*zeigen*),em torno do que se desvela como *aletheia*, como verdade originária do ser desencoberta na linguagem, as palavras se tornam poéticas. Já Heidegger emprega a palavra "palavra" (*das Wort*) numa chave poética, que a convertede signo representacional em sinal vocativo: aceno e apelo (*Winken*, *Ruf*). As palavras nos acenam para o ser que desvelam, e que, tanto nos textos dos primeiros filósofos quanto nos poemas, apelam para nós, chamando- nos o pensamento. O pensamento segue este único apelo: *das Ruf des Seins*, o apelo do ser que não apenas repercute na linguagem, mas que somente nela aparece, quando nomeado, no sentido fenomenológico do vir a furo, sair à luz e mostrar-se (ANTUNES, 2000, p. 118).

A palavra não é o ser, mas o caminho para conhecer esse ser. O *logos* é revelado pelas palavras, ao contrário da *mimesis* em que o conhecimento deve ser capturado por uma linguagem que corresponda à estrutura da realidade. A palavra não é a coisa, mas acaba sendo mais que isso, ela é a manifestação do ser. Daí advém a célebre frase, presente *Na carta sobre o humanismo*, de que "a linguagem é a casa do ser" (HEIDEGGER, 2009, p.8). Ela é a morada do homem e onde o ser se revela. Mais a frente nesse texto, o autor de *O ser e o tempo* dirá que os pensadores e os poetas são os guardiões dessa habitação. Nas palavras deles é que mais claramente o ser se manifesta enquanto linguagem e ali se conserva. Nesse sentido, a arte – vista como *aletheia* – é uma forma de experienciar a realidade por meio de palavras e, por esse motivo, está prenhe de sentido:

> A linguagem é um dizer, dizer no sentido original da palavra, isto é, mostrar, deixar aparecer, ver, ouvir. A linguagem deixa aparecer o ser como sentido; ela é, por isso, a casa do ser. Se o ser emerge enquanto linguagem, a linguagem é o caminho necessário de nosso encontro com o mundo, já que é o sentido que funda e instaura todo o sentido.(OLIVEIRA, 2006. pp. 215-216).

Os sentidos do dizer como mostrar, deixar aparecer, ver, ouvir são eventos. E a linguagem como evento é interpretável e se revela de diferentes maneiras, nunca se repetindo. Ela não se confunde com uma visão pragmática em que a linguagem é seu uso comunicacional e nem com a concepção mimética:

> a linguagem não é somente e nem em primeiro lugar uma expressão oral e escrita do que deve ser comunicado. Ela não se limita somente a pôr em circulação o manifesto e o encoberto já pensado como tal, mas também, e em primeiro lugar, traz o sendo como um sendo para o aberto. Onde nenhuma linguagem se faz presente como no ser da pedra, da planta e do animal, também aí não existe nenhuma abertura do sendo e, por consequência, também nenhuma abertura do não-sendo e do vazio. (HEIDEGGER, 2010, p. 187).

Para Heidegger, se a linguagem fosse apenas um dispositivo para a representação e mera expressão comunicativa, significaria uma aniquilação do *logos* como desvelamento, o que resultaria no término de todo o sentido de abertura do ser. Uma linguagem sem essa abertura seria uma linguagem muda ou ausente, como acontece nos seres ditos sem *logos.*

Por fim, na última concepção, a poesia não imita nem revela algo encoberto, mas cria a própria realidade. Segundo Hillis Miller: “as palavras que descrevem o mundo devem ser usadas para descrever a mente, por isso não há palavras literais para eventos subjetivos, pois as coisas do mundo externo aderem a linguagem apenas pelas palavras, produtos da imaginação, formulações da mente” (1985, p. 12). A linguagem nesse tipo de teoria é fundamentalmente antirrepresentacionista, pois não há nada que se possa representar, não há nada exterior à linguagem. Portanto, ela é contingente, pois “a maior parte da realidade é indiferente a nossas descrições dela, e de [que] o eu humano é criado pelo uso de um vocabulário, e não por expressar adequada ou inadequadamente num vocabulário” (RORTY, 2007, p.31). Dentro da linguagem não existe nada adequado à realidade. Qualquer coisa denominada como “verdade” é uma entidade linguística socialmente construída. Logo, uma distinção absoluta entre mentira e verdade, com a qual Platão condenou a poesia, passa a ser infrutífera ou um pseudoproblema.

Essa concepção pode ser considerada cética, pois desconfia das grandes narrativas que buscam encontrar a verdade e a essência das coisas. De certa forma, essa ideia é predominante nos poetas aqui estudados:

> […]
>
> Volto, pois, a casa. Mas a casa,
> a existência, não são apenas coisas que li?
> E o que encontrarei
> se não o que deixo: palavras?
>
> Eu, isto é, palavras
> falando, e falando
> me perdendo entre estando
> e sendo.
> Alguma vez, quando […] (PINA, 2012, p.274).

No poema acima, "O resto é silêncio (que resto?)", de Manuel António Pina, a existência, o mundo é um aglomerado de palavras – as que são lidas e as que são escritas. O poeta é, nesse poema, um textualista alguém "que escreve(m) como se nada mais existisse além de textos" (RORTY, 1998, p. 207). Falar sobre a casa e a existência não é fazer referência ao mundo das coisas, mas evocar uma presença apenas enquanto realidade textual. O "eu" também é visto como uma entidade linguística ("palavras falando"). Mais ainda, esse "eu" torna-se mutável, um evento de linguagem que se esvaí e se transforma. Um evento que tem uma duração limitada ao ato da fala, algo evidenciado pelo uso constante do gerúndio na segunda estrofe. O ser que fala existe apenas nas palavras e se situa entre "estando" e "sendo", ou seja, entre um estado mutável (enquanto ato de fala) e o estado permanente do "ser" que essas palavras poderiam revelar. No entanto, e diferentemente do que pensa Heidegger sobre a palavra poética, aqui o poema não revela o ser, mas o perde assim que o enuncia ("e falando me perdendo"), pois as palavras só apontam e se referem a mais palavras.

1.2. Com que palavras e sem que palavras: o ceticismo linguístico na poesia de Fernando Pessoa e Manuel António Pina

A *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hoffmansthal, é um interessante ponto de partida para se discutir a ideia de ceticismo linguístico na literatura moderna[5]. Nesse texto, publicado em 1902, coloca-se em evidência a crise da palavra e uma posição fortemente cética em relação à linguagem. Trata-se de uma carta fictícia endereçada ao filósofo Francis Bacon como um pedido de desculpas, por parte de Chandos, pela sua renúncia à atividade literária. Como se entoasse o mote "I would prefer not to" da personagem Bartleby, de Herman Melville, Chandos recusa-se a continuar escrevendo. O problema, segundo o autor da carta, está justamente na impossibilidade da linguagem em expressar o real: "as palavras abstratas, de que a língua tem de servir-se naturalmente para emitir qualquer juízo, se me desfazia na boca como cogumelos podres" (HOFFMANSTHAL, 2012, p. 19). Toda a linguagem possível torna-se uma língua muda, tendendo ao silêncio:

> a língua em que talvez me fosse dado, não apenas escrever mas também pensar, não é nem latina, nem a inglesa, nem a italiana ou espanhola, mas sim uma língua de que não conheço uma única palavra, uma língua na qual as coisas mudas me falam, e na qual eu talvez um dia, ao túmulo, tenha de responder perante um juiz desconhecido (2012, p. 32).

A linguagem, em lugar de ser uma ferramenta de expressão do real, torna-se um obstáculo para representar o ser e o mundo. O escritor impossibilitado transforma-se em uma espécie de cigarra muda, continua em seu ofício mas acredita não dizer nada.

Uma outra fonte ligada ao ceticismo linguístico e seu impacto na modernidade vem do livro *Contribuições a uma crítica da linguagem*, de Fritz Mauthner (1849- 1923), extenso estudo em três volumes que ainda carece de tradução integral para outras línguas, mas que é citado como uma das influências para a filosofia da linguagem de Wittgenstein, por exemplo. Surgido de maneira completa em 1902, ou seja, no mesmo ano da *Carta,* de Hoffmansthal, o livro

---

[5] Conforme Enzensberger (1985, p.33), entendemos a poesia moderna como aquela que surge com Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

apresenta um radical ceticismo, já que nele “a linguagem não consegue refletir a realidade e a língua só serve, no máximo, para a poesia por seu poder de evocação” (MAUTHNER, 2001. p. 11).

Ainda bastante desconhecido de um público amplo, o livro tem ganhado gradativa importância para os estudos literários. Na tradução espanhola que dispomos nesse trabalho (e que representa apenas a primeira parte, intitulada “A essência da linguagem”, do primeiro volume da obra) há uma constante preocupação do filósofo austríaco pela poesia, com seções dedicadas a Hölderlin, Goethe e Dante, por exemplo. Há também, nos últimos anos, muitos estudos que, baseados em marginálias e comentários de importantes autores, apontam para a importância da filosofia de Mauthner na obra, por exemplo, de Beckett, além de conexões dos textos do filósofo alemão com Joyce, Borges e outros escritores centrais ao século XX.

Um desses textos é o artigo “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, e os limites da linguagem”, de Linda Ben-Zvi. Lá encontramos enumerados oito tópicos sobre a crítica da linguagem empreendida por Mauthner e que usaremos para pensar o ceticismo linguístico. Em certa medida, boa parte da discussão que se dá sobre a linguagem durante o século XX e XXI deriva desses tópicos:

> Pensar e falar consistem na mesma atividade. 2. Linguagem e memória são sinônimas.3. Toda linguagem é metáfora. 4. Não há absolutos. 5. O ego é contingente; ele não existe separado da linguagem. 6. A comunicação entre os homens é impossível. 7. A única linguagem deveria ser uma linguagem simples. 8. As formas mais elevadas de crítica da linguagem são a risada e o silêncio (2014, p.181).

Olhando para essa lista já é possível ver a centralidade que a linguagem exerce para a filosofia, segundo Mauthner. Já de partida, temos a ideia de que não existe nada anterior à linguagem, um estado pré-fala em que se processaria o pensamento, já que “não existe pensamento sem a fala, i.e., sem palavras. Não existe pensamento, existe apenas a fala” (MAUTHNER apud BEN-ZVI, p. 183). Porém, a despeito dessa centralidade, a linguagem é vista com grande desconfiança a ponto de se afirmar que a comunicação entre os homens é impossível. E ainda que a melhor forma de se fazer uma crítica da linguagem é por meio da risada e do silêncio.

A partir de algumas ideias desse pensador e da discussão conduzida por Ben-Zvi, destacamos as seguintes questões, que serão centrais para o decorrer de nosso trabalho e para o pensamento subjacente as poéticas aqui estudadas: "3. Toda linguagem é metáfora. 4. Não há absolutos. 5. O ego é contingente; ele não existe separado da linguagem. 6. A comunicação entre os homens é impossível e 8. As formas mais elevadas de crítica da linguagem são a risada e o silêncio".

Da afirmação de que toda linguagem é metafórica já se entende uma perda do poder representativo da linguagem. Não há nada como literal, a palavra é “uma imagem de imagens de imagens” (MAUTHNER apud BEN-ZVI, p. 186). A linguagem não tem um referente verificável. Assim, ela é, nesse gênero de concepção, um tipo especial de metáfora, o que os manuais de retórica chamam de catacrese: um tropo que forçosamente nomeia aquilo que não possui nenhum nome. Usando um exemplo grosseiro, podemos pensar na expressão “pé da mesa”. Na falta de uma expressão ou nome para isto em nosso vocabulário, recorremos a uma metáfora para descrever algo que, no senso comum, deve ser entendido como literal. De fato, usam-se duas palavras “literais” para criar essa nova referência. Como consequência, o *status* dessa figura de linguagem fica sempre indecidível entre literal e figurado, sendo ambas ou nenhuma delas.

J. Hillis Miller argumenta que na origem da linguagem está implícito o processo de catacrese, o primeiro nome das coisas foi um nome errôneo. A palavra “sol”, por exemplo, é “destituída de propriedade. É uma catacrese, já que a palavra não pode se basear na total percepção dos sentidos daquilo que nomeia” (1985, p. 420). Podemos pensar também que nossas práticas linguísticas mantém a linguagem metafórica, o nome inadequado. Ainda usamos a palavra “átomo” para nomear algo que sabemos não ser mais indivisível. Ou ainda, para usar um exemplo de George Steiner, encontrado no livro *Presenças Reais* (1991, p. 03), continuamos a falar de “nascer do sol” e “pôr do sol” como se o nosso modelo de sistema solar ainda fosse o ptolomaico. De qualquer modo, esses são apenas exemplos mais claros de como a linguagem parece funcionar como um conjunto de *tropo*s:

> Todas as palavras são inicialmente catacreses. A distinção entre literal e figurativo é uma dedução ilógica ou uma bifurcação desse misnaming primevo. A ficção do literal e próprio é, no entanto, a suprema ficção, e toda

> poesia e toda a linguagem são tentativas de preencher o abismo, já que toda linguagem é "baseada" na catacrese (MILLER,1985, p. 420).

Portanto, a "metáfora não é uma forma aberrante da linguagem, mas o paradigma linguístico por excelência" (SIEBERS, 1993, p.89). As palavras nascem e morrem, isto é, falam e se calam enquanto metáfora. Para Derrida, em *Che cos'è la poesia?,* por exemplo, o poema é um "ouriço catacrético", pois tenta nomear o que não tem referência, dizer o inefável:

> O poema não se acomoda em meio aos nomes, nem mesmo em meio às palavras. Antes de tudo, está jogado pelas estradas e nos campos, coisa para além das línguas, ainda que aconteça de lembrar-se nelas no momento em que se junta, enrolado em bola junto de si (DERRIDA, 2001, p. 114).

Não há uma pretensão em representar a realidade com as palavras, mas com o uso delas extrapolá-la. A tarefa do poeta não é perseguir o real até encontrá-lo, mas fazê-lo aparecer como criação, a "suprema ficção", (aludida por Miller no texto anteriormente citado), da qual nos fala Wallace Stevens.

Se a linguagem não nos dá o real e nem o representa, ela não pode almejar pelo absoluto. O segundo tópico de Mauthner leva ao ceticismo em relação ao conhecimento e a possibilidade de se conhecer a Verdade (com 'V' maiúsculo). Veremos esse conflito já no capítulo inicial da tese, especialmente quando tratarmos da poesia de Alberto Caeiro. O poeta rejeita a ideia de linguagem como representação, pois entende que a "natureza é linguagem nenhuma". Dar nome as coisas, perseguir o conhecimento por meio da linguagem, é sempre diminuir a realidade dessas coisas. Os absolutos, os universais da linguagem generalizam o ser e tiram-lhe a especificidade, portanto, eles não existem a não ser como abstração. Um exemplo claro disso, e que veremos em maior detalhe na análise sobre Caeiro, é a discussão entre Campos e o poeta de *O guardador de rebanhos* sobre os números. Para Caeiro os números não tem realidade objetiva ou qualquer essência. Sua última indagação a Campos no texto é "O que é o 34 na realidade?" (PESSOA, 1974, p. 109).

É muito curioso pensar aqui, e Caeiro não está sendo ingênuo ou dizendo uma obviedade, que há uma antecipação de um pensamento antiessencialista muito afim ao da filosofia contemporânea. Notemos, por exemplo, o que escreve acerca da "realidade dos números" Richard Rorty (que muito

provavelmente desconhecia o texto "Notas para recordação do meu mestre Caeiro"), em um ensaio chamado “Um mundo sem substâncias ou essências”, publicado em 1994:

> Uma coisa interessante sobre os números, do meu ponto de vista, é que é simplesmente muito difícil pensar neles como tendo uma natureza intrínseca, como tendo um núcleo essencial envolvido por uma penumbra de relações incidentais. Números são um exemplo admirável de algo que é difícil de se descrever em uma linguagem essencialista. Para mostrar meu ponto de vista, pense em qual é a essência do número 17 - o que ele é em si, a parte sua relação com outros números. (RORTY, 1999, p. 52).

É claro que estamos diante de um outro contexto, porém a última pergunta é quase a mesma para os dois (ficaríamos desconfiados que Rorty não deu créditos a Pessoa se o exemplo fosse do número 34, mas – coincidentemente – o número usado é a metade do de Caeiro). Ambos concordam que não há uma essência ou referência para os números, bem como para outras palavras.

Sabendo-se que a linguagem não possui um fundamento, uma natureza intrínseca, como é possível “representar” o "eu"? Para Mauthner, e provavelmente influenciado por Nietzsche, o ego é contingente; ele não existe separado da linguagem e, portanto, não possui uma essência. Desse modo, a desconfiança em relação à linguagem se prolonga em uma desconfiança em relação à identidade. O ego torna-se uma ficção. Como anuncia Campos: “Não sou nada./ Sou uma ficção...” (PESSOA, 2011, p.315).

Mas quem primeiro colocou essa questão foi um dos mestres da suspeita, como Foucault (1997) o chamou. Nietzsche, cujas ideias em muitos estudos foram proficuamente associadas à poética de Pessoa[6], apresentou-nos a contingência do "eu".

> O desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas apenas do tomar-consciência-de-si da razão) andam lado a lado. Acrescente-se que não só a linguagem serve de ponte entre um ser humano e outro, mas também o olhar, o toque, o gesto; o tomar-conseciência das impressões de nossos sentidos em nós, a capacidade de fixá-las e como que situá-las fora de nós, cresceu na medida em que aumentou a necessidade de transmiti-las a outros por meio de signos” (NIETZSCHE, 2001, p.222).

---

[6] No ensaio “Cometa e palimpsesto (Nietzsche na literatura portuguesa)”, João Barrento (2001) lista alguns dos principais artigos sobre a relação entre Pessoa e a filosofia nietzchiana. Também deve-se destacar o livro *Pessoa e Nietzsche:* subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche, de António Azevedo (2005), um estudo integralmente dedicado ao tema.

Em se tratando de uma linguagem inexata que não coincide com o objeto, uma imagem transparente do ser é mera ilusão. “Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,/ E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim". A identidade, assim como a linguagem, não é mais um espelho. Ou é um espelho em fragmentos, muito opaco e que não pode refletir uma imagem completa ou coerente.

Por fim, temos os dois últimos tópicos: a comunicação entre os homens é impossível e as formas mais elevadas de crítica da linguagem são a risada e o silêncio.

O ceticismo em relação a possibilidade de uma comunicação efetiva é visto como uma crise de linguagem. Assim como Lord Chandos, o poeta está condenado a calar-se diante da “superfície da linguagem que deixou de ser luminosa e se tornou opaca” (SHEPPARD, 1989, p.263). A comunicação entre os homens esbarra sempre em um desacordo verbal, pois não há um fio condutor que ligue o pensamento à linguagem, a palavra à coisa. Há sempre um fosso entre a realidade empírica e a linguagem: “a linguagem é apenas uma convenção – como a regra de um jogo: quanto mais participantes, mais atraente ela será. Todavia, ela não irá alcançar nem alterar o mundo real” (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p.193).

No entanto, a poesia vive desses momentos inefáveis, da tentativa de ir além dos limites da linguagem. Se as palavras não podem comunicar efetivamente qualquer experiência real, só resta o silêncio? Porém, como nos lembra Pina, o silêncio também é feito de palavras. Ele não é a privação da palavra, pelo contrário, torna-se ele mesmo significado: “mesmo não havendo palavras que digam o indizível, o silêncio que no poema tem lugar não consiste no emudecer da linguagem, mas sim no reconhecimento de que também ele se impõe como significante” (FONSECA, 2015, p. 101).

Nesse momento, é preciso sair dos limites da negatividade para mostrar como o poema se afirma mesmo diante da incapacidade da linguagem em capturar a realidade: "o real, muito simplesmente, é demasiado abundante, ele clama por nome, mas toda iniciativa de nomeá-lo detém-se fora, consiste em nada mais do que um catálogo de dados aos quais escapa um sentido último” (MILOSZ, 2012, p. 108). Nomear o real é retirar a sua existência enquanto significação vivida. Quem afirma isso é o poeta Czeslaw Milosz, polonês que viveu o inferno dos acontecimentos do

século XX, e por tentar dar testemunho do real vivido, vê essa tentativa como uma espécie de fracasso. Todavia, ele continuou a escrever e outros que duvidaram da linguagem também continuaram. Como nos versos de “Tabacaria”: “em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente/ Continuará fazendo coisas como versos” (PESSOA, 2015, p.204). Esses poetas escrevem a história do fracasso pela linguagem, mas um fracasso esteticamente realizado e que se torna autossuficiente, pois “a poesia é o maior realismo possível. E até salta por cima dos nomes das coisas, para nomeá-los de outra maneira, sem o engano e a arbitrariedade da etiqueta. Vai além da designação que fixa, paralisa ou petrifica; alcança um transnome ou metanome” (JUARROZ, 2000, p.18).

A prisão da linguagem em que todos nos encontramos torna-se, por meio do poema, uma maneira libertadora de se afirmar, mesmo que seja enquanto realidade textual: “o poeta é aquele que escolheu ter um ser através da sua linguagem. Isso pressupõe que a linguagem possa dizer o ser. Por essência a poesia nunca duvidou disso, ou duvidou afirmando-se através dessa dúvida” (LOURENÇO, 2003, p. 85). Estamos diante de poetas que “afirmam através da dúvida”. A desconfiança em relação à linguagem não os impedem de criar. A dúvida torna-se um vetor da gênese de muitos poemas. A linguagem é uma ferramenta imperfeita, que jamais pode alcançar o real em sua plenitude, mas é o que o poeta dispõe para “articular o enigma do mundo”: "Não temos mais nada, e com tão pouco/ havemos de amar e de ser amados,/ e de nos conformar à vida e à morte" (PINA, 2012, p. 232).

O ceticismo ou a dúvida desses poetas não é um fator de paralisia criativa, pois vale lembrar que a palavra “ceticismo” etimologicamente vem do verbo grego skeptesthai: refletir, indagar, observar. E que “duvidar”, vem de dubitare, palavra que possui “a mesma raiz, a do numeral duo, dois, que duelam, luta, supõe a dualidade do combate” (UNAMUNO, 2017, p.101).

Veremos, então, que esses poetas refletem sobre os limites da linguagem e do fazer poético e que, com isso, se veem dentro de uma arena de combate, esforçando-se em tentar responder uma pergunta primordial a todo poeta e que, afinal, permeia todos os grandes poemas: o que é poesia?

2. FERNANDO PESSOA: A EXPANSÃO DA DÚVIDA

2.1. Fernando Pessoa ortônimo ou o "eu" como linguagem[7]

> *"Nenhuma coisa, nenhum eu, nenhuma forma, nenhum princípio é certo, tudo se encontra numa transformação invisível e incessante, no instável há mais futuro do que no estável, e o presente não é senão uma hipótese que ainda não superamos."*
>
> Robert Musil *In: O homem sem qualidades*

Tomamos o título dessa seção do ensaio de Eduardo Lourenço: "Pessoa ou le Moi comme Fiction", presente no livro *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera.* Nele, Lourenço alerta para o malogrado projeto de se buscar uma imagem coerente e única de Pessoa por trás de suas inúmeras máscaras. Quem busca uma unidade, seja psicológica ou textual, irá sempre encontrar a multiplicidade:

> Au sens le plus banal du terme, Fernando Pessoa a à peine existé. La seule chose qu'il a prise réellement au sérieux c'est la réalité de son Moi comme Fiction. Inutile, donc, de chercher un homme derrière la multiplicité de ses masques ou un texte derrière ses textes éparpillés et éclatés à jamais. En cherchant un homme nous ne trouverons que des textes, en cherchant le Texte, nous ne trouverons qu'un des *non-textes* capitaux du monde moderne (LOURENÇO, 2008, p. 60).[8]

Segundo o ensaísta, a procura pela figura de Pessoa, seja ela como obra ou como homem, resulta em uma descoberta sobre o próprio mundo moderno. Os não-textos, os indícios de realidade que se revelam a partir dos seus poemas, são sua única existência. Nesse sentido, o "eu" pessoano é uma ficção que, entre muitas coisas, constrói o mosaico fluido da nossa ainda inacabada modernidade. Portanto, não é possível ler essa ficção sem considerar o vínculo, ainda que suspeito, que Pessoa estabelece entre mundo e linguagem.

---

7 Esse subcapítulo, bem como os próximos dedicados à lírica pessoana, são fruto das discussões e reflexões que se deram no curso de pós-graduação "Fernando Pessoa: poesia e crítica", ministrado pela professora Dra. Paola Poma, no segundo semestre de 2016, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

8 Na versão em português, traduzida por Teresa Cedreira, lemos: "No sentido mais banal do termo, Fernando Pessoa apenas existiu. A única coisa que ele levou realmente a sério foi a realidade do seu Eu como ficção. Inútil será portanto buscar um homem por detrás da multiplicidade das suas máscaras ou um texto por detrás de seus textos espalhados e fragmentados para sempre. Ao buscar um homem, só encontraremos textos; ao buscar o Texto, não encontraremos senão um dos *não-textos* capitais do mundo moderno" (LOURENÇO, 2015, p. 78).

Partimos da sugestão de Eduardo Lourenço de que a obra pessoana necessita de uma “crítica-outra”, que é a praticada pelo autor de *Pessoa revistado*. Nela persegue-se uma espécie de "aventura existencial e ontológica, através da qual se joga não só o sentido do Eu, mas também o sentido do Sentido. É a relação verbo-mundo, signo-realidade que é questionada, mesmo se o seu suporte continua sendo ainda uma pluralidade de sujeitos” (2008, p.43). Extremamente autoconscientes, os versos de Pessoa “põe(m) em causa a essência mesma da poesia e nela a própria Literatura” (2008, p.43). É no seu embate dentro e com a linguagem que buscamos ler a ficção do “eu" que, por conseguinte, é a indagação do próprio ser da poesia. Profundamente contraditório, esse ser inscreve-se em um irresolúvel dilema da "linguagem que não consegue falar o Ser e de um Ser que não pode ser plasmado na Linguagem” (2008, p. 44). Ou ainda – em um dos fragmentos em prosa de Pessoa –, “há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu veja as coisas como verdadeiramente são” (PESSOA, 1974, p. 39). Essa névoa cobre de irrealidade o ser, tornando-o imaterial e momentaneamente inconsciente, como nos sonhos:

> Sonho. Não sei quem sou neste momento.
> Durmo sentindo-me. Na hora calma
> Meu pensamento esquece o pensamento,
> Minha alma não tem alma.
>
> Se existo é um erro eu o saber. Se acordo,
> Parece que erro. Sinto que não sei.
> Nada quero nem tenho nem recordo.
> Não tenho ser nem lei (PESSOA, 2008, pp. 144-145).

O “eu" que desaparece no sonho sente-se em sua quase inconsciência, enquanto o “eu" que acorda vaga conscientemente em meio ao nada. A errância do ser é dupla: “se existo é um erro eu o saber. Se acordo,/ Parece que erro. Sinto que não sei.” O erro do ser de sonho parece estar na tentativa de saber-se inconsciente, na impossível e paradoxal meta de atingir um pensamento que esquece que está pensando. Estar em desacordo com “as coisas como verdadeiramente são” é equívoco. Por outro lado, ao abrir os olhos, o ser errante da vigília nada encontra de verdadeiro. Sem ser nem lei, esse “eu" nômade e incerto finge uma existência dentro da linguagem, inventa-se como “uma coisa existente sem viver” (PESSOA, 2008, p.126), que só pode cumprir-se enquanto “símbolo só” (2008, p.164).

2.1.1. O fingimento como condição da poesia

"The Truest Poetry is the Most Feigning"
Shakespeare *In: As You Like It.*

No ensaio "The critic as artist", lemos a conhecida afirmação de Oscar Wilde: "toda a poesia ruim surge de um sentimento genuíno" (2010, p. 207). Normalmente parafraseada como toda a poesia ruim é sincera, a citação original diz um pouco mais que isso. O "sentimento genuíno" – aquilo que realmente foi sentido – é uma expressão sem forma artística, um lugar-comum, por mais que seja algo estritamente individual. A essa afirmação, segue-se outra não menos intempestiva: "Ser natural é ser óbvio, e ser óbvio é ser inartístico" (2010, p. 207). Essa não é apenas uma preocupação de um esteta do século XIX, como o era Wilde, mas a reação a uma poesia romântica de cunho confessionalista. Calcada em uma hipertrofia do sentimento, em um "eu empírico" que se destaca dos demais, a "naturalidade" dessa poesia não resulta em obra de arte, mas em trivialidade.

Pessoa, que foi um grande leitor dos poetas românticos (em especial dos ingleses), notou em seu tempo a predominância e influência de um tipo de Romantismo que subordinou a inteligência à emoção e substituiu a ênfase no geral pelo particular. Para o autor de *Mensagem,* o poeta moderno se vê diante de um desafio de ordem ética e estética: "o século vinte encontrou diante de si, herdado do século que o precedeu, um problema fundamental — o da conciliação da Ordem, que é intelectual e impessoal, com as aquisições emotivas e imaginativas dos tempos recentes" (PESSOA, 1974, p. 293). A solução encontrada para o desequilíbrio entre subjetividade e objetividade é "levar a personalidade do artista ao abstrato, tornar a emoção abstrata" (1974, p. 294).

O problema e "perigo do romantismo" está, assim, em seu excesso de pessoalidade, na ideia de que a poesia é expressão intensa de sentimentos. Para Pessoa, a ênfase na manifestação de emoções sinceras cria "o convencimento de que [todo indivíduo] é uma individualidade interessante" (1974, p. 292). Essa premissa engendra um falso individualismo, que "permite que o primeiro histérico ou o mais reles dos neurasténicos se arrogue o direito de ser poeta" (1974, p. 292). Apaga-se qualquer critério estético em detrimento de uma expressão subjetiva não elaborada e sem sentido como exterioridade no poema. Ao contrário disso, a tarefa

do poeta moderno é fazer de cada poema uma nova e outra personalidade. Como coloca o crítico David Bromwich (2001, p. 01), a poesia moderna “enterra o criador em seu *medium*, o poeta nas palavras da escrita”. A despeito de todas as acusações contra a “desumanidade" dessa poesia, seu intento é de alcance geral e universal, para que a emoção abstrata – e justamente por não pertencer a ninguém especificamente – “possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida” (PESSOA, 1974, p. 226).

Em uma formulação bastante próxima a de Oscar Wilde, Pessoa destaca que "a sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer” (PESSOA, 1974, p. 240). A forma artística requer uma disciplina dos sentidos, deve-se sentir apenas “literariamente as coisas”:

> O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada. Se um erro da minha visão me faz ver azul a cor das folhas, que interesse há em comunicar isso aos outros ? Para que eles vejam azul a cor das folhas? Não é possível, porque é falso. Para que eles saibam que eu vejo azuis as folhas? Não é preciso porque não tem importância nenhuma. O mais que o fenómeno é curioso, e o curioso é senti-lo; senti-lo sinto-o eu, não os outros (PESSOA, 1974, p 225).

A dor lida é a abstração do sentimento, é a que o poeta e os leitores não têm. No entanto, ela possui uma objetividade enquanto artifício do poema. Como nos lembra Ruy Belo: "a poesia verdadeira será a mais das vezes a mais fingida, não só no sentido etimológico de 'formada', ‘configurada’, mas até na sua acepção mais corrente. A ficção, que toda a poesia é, traduz a realidade da poesia” (2004, p. 323). Poesia é fingimento, mas na forma e ficção jaz sua verdade. Observemos o excerto da peça *Como gostais* (*As you like it*), da qual retiramos a epígrafe dessa seção:

> AUDREY
>
> Não sei o que “poética” é. É uma coisa honesta, tanto no ato como na palavra? É uma coisa verdadeira?
>
> TOUCHSTONE
>
> Não, realmente, pois a poesia mais verdadeira é a mais fingida. Os amantes gostam de versos, mas o que juram nos poemas na verdade é fingimento (SHAKESPEARE, 2011, p.78).

A poesia para Pessoa não é verdadeira nem "no ato" nem "na palavra". O ato de sentir é totalmente pessoal, não possui forma. Já a conformação das palavras do poema definem um disfarce, um sub-texto que não remete à sinceridade do eu empírico, mas a um artifício sem rosto e anterior ao próprio poeta. Álvaro de Campos ilustra essa questão da seguinte maneira:

> Há poetas que atiram com o que sentem para o verso; nunca verificaram que o não sentiram. Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas — tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida (PESSOA, 1974, p. 270).

Mesmo a emoção mais genuína não é realmente verdadeira ao ser "atirada para o verso". O lamento camoniano no famoso soneto aludido é, na verdade, petrarquiano, diz Campos. Porém, nos quatorze versos do italiano, a dor que Camões lê não é mais a que foi sentida pelo primeiro – é já um pranto literário. A forma é uma maneira de intelectualizar o sentimento, que é sempre informe e não apreensível em palavras. A estrutura do texto revela um paratexto, que funciona como distanciamento da total subjetividade, uma ordem intelectual e objetiva, um método. O que Campos está afirmando é que a escolha por um determinado tipo de verso é, por si só, adesão a um tipo de convenção social. Uma das maneiras de contato do leitor com um poema é através da *anagnorisis*, o reconhecimento de algum tipo de repetição. Nesse sentido, o soneto em decassílabos é como o luto (uma tradição e convenção) e, sobretudo, uma marca reconhecível daquilo que é passado, do que já está morto, no presente mais imediato.

O poema só pode ser fingimento também porque seu tempo não coincide com o da emoção sentida. No soneto XXXI do *Cancioneiro* de Petrarca, a amada está partindo ("Esta alma gentil que agora parte" [PETRARCA, 2014, p. 87]), enquanto para o autor dos *Lusíadas* ela já partiu ("Alma minha gentil, que te partiste"). No primeiro é buscado um presente que corresponda ao momento da morte, no segundo esse presente é o do sentimento de luto. Entretanto, em ambos a temporalidade é uma ficção, o presente da lírica é uma conjunção de eventos pretéritos. O poema – usando uma expressão pessoana – é um "outrora agora" (2008, p. 141):

É hoje que sinto
Aquilo que fui.
Minha vida flui,
Feita do que minto.

Mas nesta prisão,
Livro único, leio
O sorriso alheio
De quem fui então (PESSOA, 2008, p. 175).

O tempo do poema não flui, é a suspensão do tempo vivido daquele que diz “eu”, um instante especial que se modifica somente no ato da leitura. Com isso, também modifica-se qualquer identidade. A vida fora do texto segue uma passagem temporal, heraclitiana, – tudo flui. Por outro lado, a do poema é prisão, instante cristalizado que revela "aquilo que fui” e não o agora do ser. No presente dos versos lidos o “eu" torna-se um outro, um “sorriso alheio” e feito de passado. A própria palavra, lida ou pronunciada, já anuncia o fim, a morte do instante. Como em outro poema: "Vive o momento com saudade dele/ Já ao vivê-lo” (2008, p.118). Como pode então essa entidade efêmera ser verdadeira?

A resposta, na poesia ortônima de Pessoa, vem da própria consciência da insinceridade das palavras, na descoberta de que elas inventam um novo “eu" à medida em que se articulam em versos:

Meu pensamento, dito, já não é
Meu pensamento.
Flor morta, bóia no meu sonho, até
Que a leve o vento,

Que a desvie a corrente, a externa sorte.
Se falo, sinto
Que a palavras esculpo a minha morte,
Que com toda a alma minto.

Assim, quanto mais digo, mais me engano,
Mais faço eu
Um novo ser postiço, que engalano
De ser o meu.

Já só pensando escuto-me e resido.
Já falo assim.
Meu próprio diálogo interior divide
Meu ser de mim.

Mas é quando dou forma e voz do espaço
Ao que medito
Que abro entre mim e mim, quebrado um laço,
Um abismo infinito.

Ah, quem dera a perfeita concordância
De mim comigo,
O silêncio interior sem a distância

Entre mim e o que eu digo! (PESSOA, 2008, pp. 722-723).

O poeta assume que não é possível haver “perfeita concordância” entre o eu empírico e aquele que fala no poema. Mesmo o pensamento, quando expresso, já foi transformado, é uma "flor morta”. Em outro poema: "O que és não vem a flor/ Das frases e dos dias” (2008, p. 156). O ser verdadeiro (se é que ele pode existir) é sem tempo e sem linguagem, sem forma e sem espaço. Ao falar, o poeta diz o que já passou e, portanto, já não é mais sentido da mesma maneira interiormente. Por isso, as palavras são matéria morta, tiram a vida do ser e entregam um “eu postiço”. Esse ser postiço vive em outro espaço e tempo, pois no poema “a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma mudança decisiva: deixa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros instantes idênticos, e se transforma em começo de outra coisa” (PAZ, 2012, p.192).

Portanto, o fingimento está enraizado na própria palavra, pois "na experiência, o enunciado não é nada, apenas um meio, e até, tanto quanto um meio, um obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento” (BATAILLE, 2016, p. 45)[9]. Porém, e diferentemente do escritor francês, Pessoa está interessado nesse enunciado. Se a experiência interior do ser não coincide com o que se diz, o poeta busca fazer dessa incoincidência (do “abismo infinito”) vetor para a sua criação artística. O fingimento, o engano, a divisão “entre mim e o que eu digo”, passa a ser a condição da poesia. Na "mentira artística” (PESSOA, 1974, p.36), mas que se assume como tal, sem tentar esconder sua insinceridade, aquilo que lhe falta, encontra-se a verdade da poesia.

Assim, a poesia ortônima engendra uma forte autoconsciência. Sabe que não há lugar para a função representativa da linguagem ao dizer “eu”, pois não há nada a ser representado. Esse “eu” (tanto interior quanto de linguagem) não é alusivo, mas sim elusivo: ”Se quero achar-me em mim dizendo-o, minto./ A vasta teia, estive-a e não a vi./ Obscuramente me desconcebi" (PESSOA, 2008, p. 685). A forma fixa não o “eu”, mas o seu desaparecimento. Desconceber-se é apagar a “essência” do ser (o que quer que isto possa significar) em favor da aparência, pois essa pode realmente ser exteriorizada. Nesse sentido, o que o poema faz é mentir, criar um ilusão: “a tarefa do poeta é criar a aparência das ‘experiências’, a semelhança de

[9] Mais adiante, voltaremos a essa ideia quando nos determos na poesia de Caeiro e sua busca em aprender a ver a natureza sem mediações.

eventos vividos e sentidos, e organizá-los de modo que constituam uma realidade pura e completamente experimentada, uma peça de vida virtual" (LANGER, 2019, p. 221). No entanto, para que se possa falar em semelhança é necessário que se tenha algo como “verdadeiro" no horizonte, uma “experiência genuína” a ser considerada. A mentira ou a inverdade só é uma questão quando a verdade é a norma comum. Porém, nada nos garante que realmente podemos ter acesso à verdade e que ela nos rege:

> A vida não é argumento – Ajustamos para nós um mundo em que podemos viver – supondo corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, movimento e repouso, forma e conteúdo: sem esses artigos de fé, ninguém suportaria viver! Mas isto não significa que eles estejam provados. A vida não é argumento; entre as condições para a vida poderia estar o erro (NIETZSCHE, 2012, p. 135).

Assim como o erro é indispensável para vida, segundo Nietzsche, também é para a poesia. O erro, o equívoco, o fingimento, diríamos, é a condição da poesia, pois é ele que define o entendimento entre os homens. Como escreve Bernardo Soares no fragmento 260 do *Livro do desassossego*: “nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o que com a verdade, própria e intransmissível, se nunca poderia fazer (PESSOA, 2011, p. 260). O que Pessoa busca a partir da poesia é o conhecimento daquilo que é sentido, a transformação de algo difuso e informe em objeto de intelecção. Com isso, ele torna mais agudo o sentido de incerteza próprio àquele que diz “eu”, pois – e diferente da verdade redentora – a mentira é sempre múltipla, não possui um centro ao qual orbitar.

2.1.2. Tudo tem outro sentido: a indeterminação do eu

> *"A vantagem da poesia consiste no fato de lembrar-nos*
> *da dificuldade de manter a identidade,*
> *pois a nossa casa está aberta, não há chave na porta,*
> *e hóspedes invisíveis entram e saem."*
>
> Czeslaw Milosz

Falamos da atitude de Pessoa como uma reação a um certo tipo de romantismo. No entanto, é preciso salientar que há muitos romantismos, tanto

quanto são diversos os poetas desse longo período. O desequilíbrio entre emoção e inteligência, sempre pesando mais em favor da primeira; a busca por uma totalidade do “eu”, bem como a voz lírica como expressão das emoções do eu empírico, são características diametralmente opostas à poesia de Pessoa. Contudo, elas não são, de maneira alguma, atributos absolutos da poética romântica. Se olharmos, por exemplo, para alguns textos teóricos dos românticos ingleses (poetas de quem Pessoa foi atento leitor)[10] encontraremos mais pontos de aproximação do que afastamento com os ideais estéticos pessoanos.

No *Prefácio à segunda edição das Baladas Líricas* (1802), de William Wordsworth, encontramos um contraponto à ideia da poesia como expressão sincera de emoções:

> “a poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos, ela tem origem na emoção rememorada em tranquilidade: contempla-se a emoção até que, por uma espécie de reação, a tranquilidade gradualmente desaparece, e certa emoção, congênere àquela que antes fora submetida à contemplação, gradualmente se produz e passa de fato a existir na mente”. (2017, p.50).

Ainda que a poesia, para o poeta inglês, seja um “transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”, esses sentimentos são transformados, pois são "rememorados em tranquilidade”[11]. A emoção que “passa de fato a existir na mente” é “congênere” àquela dita espontânea, mas já é uma nova emoção. Na teoria da composição de Wordsworth sublinha-se a intelectualização do sentimento, ou a "moderação do sentimento aflitivo que sempre perpassa as descrições das paixões mais profundas” (2017, p. 51). Apesar de o transbordar dos sentimentos do eu lírico ainda ser o ponto de partida para a expressão do poema, a moderação impede um derramamento desenfreado de emoções que, nas palavras anteriormente citadas de Pessoa, pode confundir o poeta com "o primeiro histérico ou o mais reles dos neurasténicos”. Além de tudo, Wordsworth já compartilha um ceticismo, posteriormente mais agudizado na poesia do século XX, que o leva a “convicção de que nenhuma das palavras que sua fantasia ou imaginação venham a sugerir

---

[10] Ver CARDIELLO, FERRARI, PIZARRO. *A biblioteca particular de Pessoa.* Lisboa: Dom Quixote, 2010. Ou ainda as inúmeras referências, nos textos em prosa de Pessoa, a poetas como Shelley, Coleridge, Wordsworth, Keats etc.

[11] Compare-se a expressão wordsworthiana ao que sugere Pessoa em de seus textos de teoria e crítica: “a composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela” (1974, p. 275).

poderá comparar-se com aquelas que constituem emanações da realidade e da verdade” (WORDSWORTH, 2017, p. 41).

Outro poeta romântico, cujos escritos em prosa contradizem parte do que se assume serem características principais da poesia romântica e, de fato, da sua prática em uma boa parcela de poemas do século XVIII e XIX, é John Keats.

Em uma carta de 1818, Keats chama atenção para o aspecto sempre mutante do poeta, um "caráter camaleônico”, que faz dele “a mais antipoética das criaturas na existência, porque não tem identidade – ele está o tempo todo esperando e ocupando algum outro corpo” (KEATS apud HAMBURGER, 2007, p. 68). A perda de identidade, a dissolução da unidade em múltiplos corpos vão de encontro à noção de totalidade, de um “eu" absoluto da poesia confessional. Nessa carta do poeta inglês já se vislumbra o germe da crise de identidade, da noção do "eu" como outro anunciada na formulação de Rimbaud (“je est une ature”). E mais ainda, da enunciação da multiplicidade que, mais tarde, leremos em versos como “I am large, I contain multitudes” (2006, p.128), de Walt Whitman. Já no século XX, Pessoa irá expressar a crise identitária não em termos positivos, mas de forma dubitativa:

> Não sei quem sou, que alma tenho.
> Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).
> Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.
> 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 (1974, p. 81).

Sobre a identidade, Pessoa nada pode afirmar. Seu texto vai acumulando uma série de negações: “não sei quem sou”, “não sei se existe”, “não tenho”. Negações que se espalham como reflexões falsas em um quarto espelhado. Mas serão tão falsas assim, já que a “única e anterior realidade” está contida em nenhuma e em todas ao mesmo tempo? Como saber, se as perguntas e as negações indicam mais e mais incerteza?

> Não meu, não meu é quanto escrevo,
> A quem o devo?
> De quem sou o arauto nado?
> Porque, enganado,
> Julguei ser meu o que era meu?
> Que outro mo deu?
> Mas, seja como for, se a sorte
> For eu ser morte

De uma outra vida que em mim vive,
Eu, o que estive
Em ilusão toda esta vida
Aparecida,
Sou grato. Ao que do pó que sou
Me levantou.
(E me fez nuvem um momento
De pensamento).
(Ao de quem sou, erguido pó,
Símbolo só). (PESSOA, 2008, p.164).

Se aquele que diz “eu” no poema e nega a si mesmo é apenas “arauto nado” que proclama a enunciação de um outro, quem é esse desconhecido? Não poderíamos dizer que ele se encontra na mesma situação desse “eu" ao anunciar sua mensagem? Aquilo que se julga como palavras alheias realmente pertencem a alguém? As indagações sobre a identidade, mas igualmente sobre a alteridade, só levam a mais perguntas, como se abríssemos uma caixa que contém dentro mais uma caixa dentro de outra e outras infinitamente. O poeta habita a dúvida e a incerteza.

Em outra carta a seus irmãos, um pouco posterior a primeira que citamos, já em 1818, Keats usa o termo “capacidade negativa” (*negative capability)* para apresentar o que para ele seria uma das mais importantes características de um grande artista, cujo modelo seria Shakespeare. Escreve Keats: “capacidade negativa é quando um homem é capaz de estar no meio das incertezas, mistérios, dúvidas, sem qualquer apelo ao fato e a razão” (KEATS, 2001, p.853). O termo, desde sua aparição, ganhou notoriedade e continua provocando um profícuo debate. Também recebeu tratamento e se expandiu para diversas outras áreas do conhecimento, que vão, por exemplo, da psicanálise de Wilfred Bion à teoria social de Mangabeira Unger. Já no que diz respeito ao texto poético, a capacidade negativa é uma ideia que pode descrever ulteriormente a condição a qual se encontrou a maioria dos poetas do século XX.

O poeta sérvio-estadunidense Charles Simic, no ensaio “Negative capability and its children”, destaca a atualidade do conceito de Keats para se pensar a poesia moderna. Para Simic, as incertezas e dúvidas – mais de um século após Keats – somente se acentuaram, a ponto de não ser mais uma escolha, uma capacidade de certos artistas, viver em meio a elas. Essa atmosfera nebulosa torna-se uma “prática que confronta o poeta diariamente quando ele ou ela senta-se para escrever um poema" (SIMIC, 1982, p.399). A incerteza coloca a realidade imediata em face da

contingência para tornar-se “uma nova e não oficial visão da nossa condição humana” (1982, p. 404). Pessoa, por certo, vive conscientemente essa nova visão que o seu tempo impusera:

> A certeza — isto é, a confiança no carácter objectivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas ideias com a «realidade» ou a «verdade» — é um sintoma de ignorância ou de loucura. O homem mentalmente são não está certo de nada, isto é, vive numa incerteza mental constante; quer dizer, numa instabilidade mental permanente; e, como a instabilidade mental permanente é um sintoma mórbido, o homem são é um homem doente (1974, pp. 557-558).

Para o poeta português, a instabilidade mental é a doença necessária ao homem. Não existe homem são, já que esse compartilha do sintoma mórbido, do mal-estar da civilização moderna que o contaminou por completo. Esse caráter doentio é o da *consciência infeliz* que rompeu com a ideia de existência de uma objetividade absoluta, de uma verdade redentora que está além do humano. Aqui, a valência negativa da capacidade de se viver na incerteza intensifica-se, pois não é possível aceitá-la ou recusá-la, ela é a única condição. Em outro texto, lemos:

> A constituição do meu espírito é de hesitação e dúvida. Para mim, nada é nem pode ser positivo; todas as coisas oscilam em torno de mim, e eu com elas, incerto para mim próprio. Tudo para mim é incoerência e mutação. Tudo é mistério, e tudo é prenhe de significado. Todas as coisas são «desconhecidas», símbolos do Desconhecido. O resultado é horror, mistério, um medo por demais inteligente. (PESSOA, 1974, p. 38).

O poeta olha para fora e dentro de si e só encontra a negatividade: “Nada é nem pode ser positivo”. Porém, nessa profunda negatividade encontra-se um espaço “prenhe de signficado”, que o leva ao desconhecido, ao medo, mas “um medo por demais inteligente”. Isto é, a incerteza, a dúvida diante do desconhecido são formas de intelecção, instrumentos para a busca do autoconhecimento e a descoberta. Como sugerem Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro não se trata de "uma inteligência inibida pelo medo", mas uma “inibição inteligente” (1995, p.26). Novamente a enorme voragem da autoconsciência, que não permite ao poeta conceber nada como único e estável. A tudo confere-se um imenso grau de análise e inquirição que fazem do “horror, mistério e medo” um exercício intelectual.

Dessa radicalidade e continuidade da capacidade negativa, Pessoa – assim como outros poetas contemporâneos seus – parece tirar o substrato indispensável para uma nova estética que, se por um lado é de ruptura com o espírito romântico,

também revela uma continuidade com muitos desses ideais.[12] O paradigma do poeta moderno é o do sujeito que vive a indeterminação e a dúvida. Ao examinar sua interioridade não encontra qualquer unidade, mas um tipo de confusão e incerteza análoga a do seu meio externo. Nesse sentido, Lilian Jacoto, analisando justamente o influxo da "capacidade negativa" em Pessoa, comenta:

> O sujeito poético resulta, assim, vazio de um caráter (character), camaleônico; não resolve as tensões em si, antes as multiplica, adensando o mistério que delas emana. A multiplicidade derivaria de uma autoanulação (it has no self) daquele que vê sem dominar, e que mantém a alteridade no seu irredutível mistério. (JACOTO, 2016, p. 166).

A pesquisadora equaciona as duas proposições de Keats já citadas: o caráter camaleônico do poeta e sua capacidade de habitar a incerteza e o mistério sem resolvê-los, para concluir que a multiplicidade indeterminada do sujeito poético surge de uma tentativa de autoanulação. Sendo essa tentativa de autoaniquilamento a inscrição de um gesto no poema, um ato performático. Tornar-se nuvem ou pó é um percurso que se faz pela linguagem apenas. Nela, e somente nela, o poeta pode converter-se em "símbolo só". Desse modo, ele retorna ao seu problema de origem, ao espaço do drama de sua queda: a linguagem como sintoma da cisão irreparável entre o "eu" e o mundo.

No ensaio "A experiência", de 1844, o poeta e filósofo norte-americano Ralph Waldo Emerson coloca a corrupção do homem, o seu declínio, em consonância com a descoberta da autoconsciência.[13] Escreve:

> É muito triste, mas tarde demais para ser evitada, a descoberta que fazemos de que existimos. Essa descoberta se chama a Queda do Homem. Desde então, desconfiamos de nossos instrumentos. Nós aprendemos que não vemos direta mas intermediariamente, e que não temos meios de corrigir essas lentes coloridas e distorcidas que nós somos, ou de computar o montante de seus erros. Talvez essas lentes-sujeitos tenham um poder criativo; talvez não haja objetos (EMERSON, 1997, p. 142).

---

[12] Sobre as tensões de ruptura e continuidade entre a poesia romântica e moderna, ver, por exemplo: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. E também: JARRELL, Randall. "The end of the line". *In:* GARRY, Davis (ed.). *Prasing it new.* Ohio: Swallow Press, 2008.

13 Emerson é outro escritor de língua inglesa do período romântico que Pessoa leu. Encontramos menções ao poeta norte-americano em alguns textos pessoanos em prosa. (Ver PESSOA, 1966, pp. 32 e 298). Também sabemos que Pessoa possuía em sua biblioteca particular um exemplar em inglês dos Ensaios (primeira e segunda séries) onde está presente o texto de Emerson supracitado. (<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/aut/E/emersonralphwaldo.htm>).

Para Emerson, a incerteza, o “montante de erros”, se impõe mediante a autoconsciência humana. É no momento de descoberta da existência que o homem, a partir da linguagem, rompe com o mundo natural. Ele sai de um estado imaginário e impossível, em que se podia ver as coisas diretamente e a visão era límpida e transparente, para habitar poeticamente o mundo, pois as lentes túrbidas do homem parecem ter um poder não de refletir (nem mesmo distorcidamente), mas de criar. Observemos como Pessoa escreve de maneira semelhante sobre essa questão:

> E que poesia é espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus em plena consciência da sua queda, atónito com as coisas. Como de alguém que conhecesse a alma das coisas e se esforçasse por rememorar esse conhecimento, lembrando-se de que não era assim que as conhecia, não com estas formas e nestas condições, mas de nada mais se recordando (1974, p.37).

Novamente aparece a metáfora da queda, como a do mito adâmico ou a de Ícaro. Nesse caso, para afirmar a consciência da queda como a origem da poesia. Tombado dos céus, o poeta tentará reencontrar a espantosa realidade das coisas, mas já sabendo de antemão que não será possível. Qualquer tentativa de ligar a palavra à alma das coisas resulta em uma recordação imperfeita, gera uma outra forma. Do erro, da não coincidência, surge a poesia. É na multiplicidade de significado, onde "Tudo tem outro sentido, ó alma/ Mesmo o ter um sentido" (PESSOA, 2008, p.113), que se faz o poema e o poeta.

2.1.3. Ser apenas *isto*: despersonalização e linguagem

> *"As palavras se compreendem muitas vezes melhor a si próprias do que aqueles que delas fazem uso”.*
> Friedrich Schlegel *In: Sobre a incompreensibilidade*

A ideia de despersonalização, questão central para o desenvolvimento da poesia no século XX, surge como saída a uma subjetividade excessiva atribuída à poesia lírica como expressão de sentimentos de um indivíduo historicamente determinado. No entanto, a supressão de qualquer personalidade ou, nas palavras de T. S. Eliot, também um poeta-crítico que, assim como Pessoa, teorizou a questão: “um contínuo autosacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (1989, p.42), é

uma tarefa paradoxal. Não se trata de um aniquilamento total, mas uma **fuga contínua** (e essas são as palavras-chave) da emoção individual, pois há sempre um círculo vicioso de morte e ressureição da individualidade, já que – como nota Eliot, “apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa escapar dessas coisas” (1989, p. 47).

Deste modo, não se encontrando totalmente sepultada, a personalidade do poeta tem o papel de catalisador, na analogia usada pelo autor *de The waste land* para explicar o funcionamento da criação poética. O catalisador é um objeto que, apesar de possuir uma constituição física, se mantém aparentemente neutro e inerte durante uma reação química. Esse motivador, tal como a presença física de alguém que escreve, atua na combinação, porém nenhuma de suas moléculas componentes aparecem no composto final. A nova substância (o poema criado) apaga os traços de seu mediador.

O que fica latente na necessidade de teorização empreendia pelo poeta anglo-americano (e também na de Pessoa, como veremos a seguir) é a tentativa de reeducar ou formar um novo tipo de leitor de poesia. A despersonalização poética não é uma nova técnica da poesia modernista, Eliot a observa nos grandes poetas do passado, sobretudo Dante e Shakespeare. No entanto, sua apreciação foi colmatada por uma sensibilidade demasiadamente subjetivista e, boa parte da poesia do século XX, incluídas a de Pessoa e de Eliot, demandam um novo tipo de público.

Em Pessoa, essa preocupação em formar o novo leitor, não se limita apenas aos seus textos críticos. Ela ganha contornos praticamente didáticos em poemas como “Autopsicografia" e “Isto” (e talvez esse seja um dos fatores que os fazem ser amplamente citados, glosados e antologizados). No primeiro, as afirmações ocupam o lugar das interrogações e da dúvida para demarcar uma autoridade à voz poética. A recusa ao uso do pronome de primeira pessoa acentua esse aspecto: dizer que o “O poeta é um fingidor” (2008, p. 164), além de descolar a figura do poeta à do eu empírico, promove uma generalização implícita de que não apenas o poeta em questão finge, mas todos eles. O leitor é reeducado ou moldado a não procurar um "sentimento do autor” nos versos lidos. No segundo caso, o poeta volta a usar um “eu”: “Eu simplesmente sinto” (2008, p. 165), o que indica uma experiência singularizada, diz respeito a uma poética específica. Como a se defender de

acusações dos leitores (“dizem que finjo ou minto/ tudo que escrevo.), o poeta “explica" seu *modus operandi* em relação à poesia para, no último verso, devolver o poema ao leitor: "Sentir? Sinta quem lê” (2008, p. 165). Essa injunção final liberta o poeta da responsabilidade pelos efeitos de seus versos, pois é isso que o leitor deve encarar diante da página lida: uma soma de efeitos técnicos e imaginativos. Também por isso, a poesia ortônima se vale de esquemas rítmicos rigorosos. Na lírica do *Cancioneiro* são predominantes as rimas alternadas e os versos pentassílabos e heptassílabos (por vezes um metro intermediário aos dois, como as seis sílabas do poema “Isto”), bem como o uso da quadra como organização da estrofe. Todas essas características também são encontradas na poesia popular, o que remete a uma proposital tensão entre a aparente simplicidade formal e a complexidade e intelectualidade enunciada dentro dessa forma.

A estrutura fixa operada no poema do Ortônimo funciona como uma forma de aproximar-se da despersonalização, uma estratégia de evasão do sujeito. Anos mais tarde, por exemplo, o poeta inglês W. H. Auden irá apresentar de maneira exemplar, em um de seus poemas curtos, esse mecanismo: "Abençoadas sejam todas as regras métricas que nos impedem de respostas automáticas,/ forçando-nos a pensar duas vezes, libertando-nos dos grilhões do nosso eu” (2007, p.857).[14] O metro, a rima, os padrões de estrofe não são apenas processos rítmicos, mas também semânticos, pois trazem em seu bojo sentidos residuais de usos já sedimentados por tradições poéticas anteriores. Álvaro de Campos, ao comentar sobre o ritmo paragráfico, aponta para essa questão. A forma, para ele, desvia a "attenção da emoção ou do pensamento, criam novos pensamentos, e assim interrompem o que originalmente se pensaria” (PESSOA, 2015, p. 500). O conteúdo expressivo das regras métricas e o pensamento ou emoção exprimidos tornam-se discursos em disputa. O primeiro acaba impedindo em grau ainda maior, ao criar uma artificialidade a mais, uma aproximação entre as sensações e os versos escritos[15]. Por fim, o poeta sensacionista se pergunta, quase em tom conclusivo, “como se pode sentir nestas gaiolas?” (2015, p. 500). A mesma ideia de aprisionamento referida por Auden, mas em sentido inverso. Campos não quer se libertar da

---

[14] Os dísticos na versão original: “Blessed be all metrical rules that forbid automatic responses,/ force us to have second thoughts, free from the fetters of Self.”

[15] Voltaremos a essa ideia, ao comentarmos sobre a “lógica amarga da poesia", na seção dedicada a Álvaro de Campos.

“ditadura do eu”, mas fazer esse “eu" emanar todo tipo de sensações (realmente sentidas ou não) livremente. Tal posição vai de encontro à do Pessoa ortônimo. Para este, poeta demasiadamente intelectual, a forma é imprescindível da expressão poética. É com ela, ou a partir dela, que o poema se apresenta explicitamente como artifício, um tipo de *constructo* intelectual.

Desse modo, a artificialidade da forma evidencia ainda mais a tentativa de apagamento do sujeito, pois aponta para algo que é anterior ao poeta como ser natural e determinadamente histórico. Essa indefinição gerada, inclusive, devolve o poema ao leitor: “a qualquer momento da leitura o leitor é o autor do poema, e o poema é o autor do leitor” (GROSSMAN, 1992, p. 214). Ou como enfatiza o poeta irlandês Paul Muldoon: “O fenômeno, ou fenômenos, Pessoa parece sugerir que todo e cada poema inventa seu autor e seu leitor” (2011, p.444)[16]. Deve-se frisar: "o poema inventa”, e não o indivíduo. Nessa dinâmica, o sujeito poético é tomado em sua realidade de discurso e, portanto, libertado de sua carga subjetivista. Essa ideia está presente, por exemplo, em Heidegger e Blanchot. Para ambos é a própria linguagem que fala, ou como dizia aforisticamente o poeta Iosif Brodsky: “a linguagem que utiliza o ser humano, e não o contrário” (1995, p.333).

Blanchot (2011), no ensaio “A experiência de Mallarmé”, faz uma distinção, a partir da obra do poeta francês, entre a fala em estado bruto e a fala essencial. A primeira é a da linguagem cotidiana, uma fala que desaparece sem deixar lastros assim que é usada. Já a segunda é o oposto. É uma fala em que as palavras se impõem e cintilam como elementos, como parte imanente daquilo que ela diz. A fala poética é essa, espaço em que o humano silencia para que somente a linguagem fale:

> A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial (BLANCHOT, 2011, p. 35).

---

[16] A despeito da interessante observação citada, boa parte do texto de Paul Muldoon centra-se em associações etimológicas não muito relevantes, parecendo, em alguns momentos, até mesmo absurdas. Como a estranhíssima suposição de que Ophelia Queiroz seria mais uma das ficções de Pessoa, já que, segundo o autor irlandês, o sobrenome Queiroz seria uma espécie de versão portuguesa do “Search”, tal como o Alexandre Search, dos *Poemas ingleses* (Ver MULDOON, 2011, p. 476).

Porém há que se colocar em dúvida essa “fala essencial” por sua impossibilidade de ser real ou exterior, pois mais adiante Blanchot diz: "no poema, a linguagem nunca é real em nenhum dos momentos por onde passa” (2011, p. 39). A sua essência é ser uma “ficção absoluta”, dissolver a realidade em irrealidade. No entanto, ainda que busque alcançar uma linguagem que apague por completo o sujeito que a enuncia, o poeta ortônimo pretende dar realidade ao não ser. Lembremos do desejo expresso no verso que conclui o poema “O último sortilégio”: “e tal qual fui, não sendo nada, eu seja!” (2008, p. 156). Como assinala a crítica e professora Judith Balso (2011), a poesia ortônima busca apresentar o ser em coexistência com o não ser, num um jogo de sombras impossível onde o papel do poeta é de “um Hamlet em que a loucura sonhadora é de querer ao mesmo tempo ser e não ser” (2011, p.118). Ao anunciar a dissolução do “eu”, cria-se um “eu" de linguagem, um "eu" espúrio, mas único capaz de sair de si mesmo. No instante do poema, o sujeito torna-se uma “realidade do discurso”, trazendo à tona toda a instabilidade e indeterminação inerente a ele. E essa é uma das grandes novidades da poesia de Pessoa, nas palavras de Eduardo Lourenço: “é o primeiro discurso poético em língua portuguesa que integra a si mesmo a sua própria instabilidade ontológica, a sua loucura potencial e com ela a instabilidade e a loucura possível de todo discurso” (2002, p. 165).

Segundo o linguista francês Émile Benveniste, "cada eu tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal” (1991, p. 278). Nesse sentido, a problematização da referência retoma a já mencionada questão da temporalidade da lírica. O “eu" flutua e pode assumir diferentes referentes em cada tempo da enunciação do seu discurso, isto é, exibe um caráter performativo. Tal caráter pode ser observado quando se opõe um enunciado em primeira pessoa a outro em terceira pessoa. Se contrastarmos novamente os dois poemas paradigmáticos para poética pessoana: “Autopsicografia" e “Isto”, vemos que a orientação pronominal incide de diferentes maneiras na temporalidade lírica. O primeiro poema é enunciado em terceira pessoa e, através dela, propõe uma série de generalizações a respeito da autoria e do processo de leitura. Esse uso estratégico da terceira pessoa permite um desdobramento do sujeito lírico. Ele passa a ser um outro, um outro que comporta uma coletividade quase atemporal – a do poeta. Seu referente, ainda que não determinado, é mais estável que o pronome

indicador de primeira pessoa, pois, citando Paul Ricœur, em um capítulo do livro *O si-mesmo como outro*, que retoma a abordagem linguística sobre a natureza dos pronomes, o “eu" está “fora da relação de reflexividade da enunciação, não apresenta nenhuma ordem privilegiada” (2014, p.26). No segundo verso do poema “autopsicografia”: “ele/o poeta finge tão completamente”, por exemplo, não está embutida uma ideia de interlocução que teria, caso o verso fosse escrito em primeira pessoa. Dizer “eu finjo tão completamente” deslocaria o sentido anterior de descrição para a esfera do ato.

O poema “Isto”, que já em seu título aponta para a total indeterminação referencial, pois esse deítico pertence a um grupo de indicadores cuja referência está ligada ao espaço do sujeito da enunciação, promove um efeito performativo que não é possível em “autopsicografia”:

> Dizem que finjo ou minto
> Tudo que escrevo. Não.
> Eu simplesmente sinto
> Com a imaginação.
> Não uso o coração (2008, p.165).

No verso de abertura lemos: “dizem que finjo ou minto”, uma forma híbrida em que está presente tanto a terceira pessoa quanto a primeira. No entanto, pode-se argumentar que a função da primeira parte do verso (“dizem que”) é a de marcar o discurso que se segue, ao que está subordinado a ele: (“finjo ou minto”). O que é negado no verso seguinte é somente a segunda parte. Esse “não" enfático do segundo verso, cuja sintaxe é a mais simples possível em oposição à complexidade da primeira oração contida no poema, nega a ação do sujeito em primeira pessoa e não o da terceira. Dizendo de outra maneira, seguindo a *teoria dos atos de* fala de J. L. Austin, o que é colocado em questão é o ato performativo e não o constativo. Essa espécie de prefixo (“dizem que”), em sua forma de terceira pessoa, evita que todo o discurso que se segue caia em um tipo de contradição semelhante ao paradoxo do mentiroso. Ultrapassado esse momento, o pronome “eu" se impõe ao poema, transformando a linguagem em sujeito, pois permite a cada “locutor apropriar-se da língua toda designando-se como *eu*" (BENVENISTE, 1991, p.288). Rompe-se a relação unilateral entre o que os "outros" dizem sobre o "eu" nos dois primeiros versos, para a relação dialógica sempre presente no pronome em primeira

pessoa. Esse “eu" como acontecimento de linguagem propõe uma outra pessoa, aquela que está “entre mim e o que eu digo" (PESSOA, 2008, p. 763).

Na teoria pessoana da despersonalização, essa entidade intermediária pode ser chamada de *pessoa fictícia*. No entanto, e diferentemente do que acontece normalmente ao monólogo dramático, na poesia lírica essa pessoa é inominada, pois não é e nem pretende ser um mero personagem do autor. Ao contrário, ela se impõe como uma espécie de autoria:

> Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (PESSOA, 1974, p. 275).

É possível colocar em causa que, ao convocar-se uma pessoa fictícia, toda a poesia lírica possa ser lida como um tipo de representação ficcional de um algum discurso ou o discurso ficcional de um “eu lírico” imaginário.[17] Isso levaria a um retorno à ideia exclusivamente mimética da lírica, deixando de lado, ou tratando como acessórios, aspectos importantes na construção (ou na tentativa de apagamento) desse sujeito lírico, como por exemplo, o metro e o ritmo do poema. Contudo, a ideia de que essa pessoa fictícia é capaz de sentir sinceramente evita esse tipo de conclusão. Ela possui uma existência imaginada, mas também vivida; é interior e exterior ao mesmo tempo. Sua condição é ser mutável a ponto de tornar-se uma força impessoal, ou por demais povoada para que se possa distinguir qualquer sujeito, seja ele "fictício" ou “sincero”. Essa força é a própria linguagem:

> Leio a segunda meditação (de Descartes). Certamente sou eu a questão aí, mas um eu em ideia que não é propriamente nem o meu, nem o de Descartes, aliás, mas o de todo homem que reflete. Seguindo o sentido das palavras e o lugar das ideias, chego à conclusão de que, de fato, porque penso, eu sou, mas este é um *Cogito* a partir da palavra, apreendi meu pensamento e minha existência somente por intermédio da linguagem e a verdadeira fórmula desse *Cogito* seria: “se pensa, se é” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 459).

Sem qualquer determinação, essa pessoa fictícia pode, além de moldar-se como autor, ser tomada para si pelo leitor, no ato da leitura. No entanto, ele será um

---

[17]Sobre essa teoria, conferir os estudos sobre poesia de Barbara Herrstein Smith, em especial o livro *Poetic closure:* a study of how poems end, de 1968. Para uma crítica dessa abordagem, a qual Jonathan Culler chama de "novelizing account of the lyric”, ver a seção "Imitation Speech Acts or Epideixis?”, em *Theory of Lyric* (CULLER, 2015, pp.100-125).

leitor "a partir da palavra", um outro indeterminado que existe enquanto acontecimento da linguagem. Desse modo, tanto autor como leitor saem de si mesmo para serem, momentaneamente, possuídos pela linguagem. Pessoa parece responder afirmativamente àquilo que já se perguntava Novalis (2001, p. 196): "pois um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem?" No entanto, e de forma alguma, isso sugere uma radical "desumanização" de toda escrita, como professava Hugo Freidrich (1978, pp. 69-71), na esteira das sugestões contidas no famoso ensaio *A desumanização da arte,* de Ortega y Gasset. A preocupação incessante com o leitor, na poesia ortônima, já é – por si só – um atestado e vínculo inegável com a humanidade[18]. Além disso, a passagem da concepção da lírica como expressão da individualidade do "eu" empírico para um "eu" indeterminado, em que a linguagem ressoa como consciência da falibilidade humana, traz a poesia para perto da experiência do homem comum e não de uma imagem inatingível de gênio ou mago. Assim, amplifica-se

> uma preocupação pela humanidade como um todo muito mais intensa por ser despersonalizada de um modo que a poesia romântica não era, porque os poetas românticos mais confessionais estavam interessados principalmente em sua própria individualidade e nas coisas que faziam deles pessoas diferentes das outras (HAMBURGER, 2007, pp. 58-59).

Não sendo uma celebração de um indivíduo estrito, essa lírica despersonalizada – através de sua linguagem – expõe de forma mais vigorosa aquilo que Adorno, na "Palestra sobre lírica e sociedade", chamou de "corrente subterrânea coletiva", espaço no qual toda a individualidade é ultrapassada, pois "as mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz" (ADORNO, 2003, p. 74).

No entanto, devemos discordar de Adorno de que não há nenhuma matéria residual do sujeito no poema. Sua linguagem carrega sempre marcas humanas, rastros que agenciam reiteradamente inúmeros encontros. Nas palavras de Manuel Gusmão, que sumarizam bem o que queremos dizer: "a poesia são formas de vida imaginárias e imaginantes, não o eco, o feito ou o efeito de uma biografia mas as

---

[18]A alegação de que a poesia moderna tornou-se hermética ou obscura, a purificação das palavras da tribo mallarmeana levada a tal extremo a ponto de não ser mais compreensível, perde força ao pensarmos na poesia de Pessoa e sua busca de contato com o leitor, e a tentativa de reeducação do olhar público para a ideia de lírica.

marcas de um caminhante que já lá não está, mas passou por ali, ao encontro do encontro" (GUSMÃO, 2010, pp. 148-149). O poema como forma de vida, como ser de palavras – e justamente por ser feito de palavras – expõe a fratura do humano, o estigma da consciência da qual não pode se livrar:

> A distância entre a palavra e o objeto – que é o que obriga, justamente, cada palavra a tornar-se metáfora daquilo que designa – é consequência de outra: somente o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e se fez outro no seio de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si. A palavra é uma ponte mediante a qual o homem tenta superar a distancia que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana. Para dissolvê-la, o homem tem de renunciar a sua humanidade regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que sua condição lhe impõe. (PAZ, 2012, pp. 43-44).

Renunciar à humanidade. A despersonalização levada ao paroxismo, impediria a existência do poema. Nos momentos em que encontramos na poesia ortônima uma vontade de inconsciência, podemos ler, ao contrário, uma afirmação da consciência, daquilo que é humano, demasiadamente humano. Em poemas como "Gato que brincas na rua" (PESSOA, 2018, p. 156) e "ela canta, pobre ceifeira" (2018, p. 144) a inveja à inconsciência do animal cuja sorte, "nem sorte se chama" e à voz "cheia de alegre e anónima viuvez" da ceifeira é o atestado da queda do homem pela linguagem. No primeiro poema, o animal é feliz porque não a tem, no segundo não há fraturas entre as palavras e as coisas: "Na sua voz há o campo e a lida". O canto da ceifeira é não humano, "ondula como um canto de ave". Sendo, reiteremos, "cheia de alegre e anónima viuvez" é uma voz inconsciente de sua origem ou destino, que "canta sem razão". Entretanto, o poeta não deseja essa total inconsciência, pois na célebre exclamação: "Ah, poder ser tu, sendo eu!" que abre a penúltima estrofe não há nem mesmo uma justaposição de estados mentais, mas um controle efetivo da consciência, que subjuga o estado inconsciente à razão de saber-se consciente ou inconsciente.

A tentativa de ser consciente e inconsciente ao mesmo tempo, de ser a partir do não ser, acaba, mesmo que às avessas, tornando-se uma celebração da afirmação de humanidade:

> Nada sou, nada posso, nada sigo.
> Trago, por ilusão, meu ser comigo.
> Não compreendo compreender, nem sei
> Se hei de ser, sendo nada, o que serei (PESSOA, 2008, p.145).

2.2. A Natureza é linguagem nenhuma: a linguagem enquanto problema em Alberto Caeiro

Há claramente um projeto existencial na poesia de Alberto Caeiro a que poderíamos chamar filosófico, a despeito do desprezo do poeta pelos filósofos e suas metafísicas. No entanto, essa filosofia não constitui um método ou sistema, mas um projeto que se quer antimetafísico e se impõe como práxis. Seu intento está contido na fórmula "aprender a desaprender", uma espécie de reeducação do olhar, de dominar a "ciência do ver":

> O essencial é saber ver,
> Saber ver sem estar a pensar,
> Saber ver quando se vê,
> E nem pensar quando se vê,
> Nem ver quando se pensa.
>
> Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
> Isso exige um estudo profundo,
> Uma aprendizagem de desaprender […] (PESSOA, 2008, p. 217).

Saber ver em Caeiro é ter uma visão quase totalmente objetiva. É uma visão direta, despida das significações que a cultura nos impõe e de toda a subjetividade que gostaríamos de emprestar aos objetos. É preciso livrar-se da "alma vestida". Portanto, compreender a realidade não é pensar sobre ela, mas vê-la:

> Em Alberto Caeiro o verbo empregue é ver – a "ciência de ver" - porque ver é uma compreensão e não apenas uma contemplação ou uma viagem. E, mais ainda, o ver resolve a interferência dos dois campos, o interior e o exterior, manifestando a preponderância do exterior. Ver é uma dissolução do Eu no exterior, na natureza, uma ciência que confia no exercício dos sentidos (MARTINS, 2014, p. 116).

Mas como tornar o ato de ver as coisas em uma "dissolução do eu no exterior"? Como ver um objeto sem a interferência da subjetividade do observador, sem toda a mediação cultural que nos é introduzida desde que nascemos? Uma das tentativas de resolver isso é ver tudo pela primeira vez, ter o "pasmo essencial" da criança recém-nascida, mas que "reparasse que nascera deveras" (PESSOA, 2008, p. 204). O olhar natural de Caeiro é como o olhar da infância, por isso Álvaro de Campos o chama de "criança crescida".

Esse projeto existencial, e por isso Caeiro é o mestre, deve ser ensinado. Contudo, esbarra em um problema prático: com qual linguagem é possível captar a naturalidade desse olhar? ”Meu olhar é nítido como um girassol”(2008, p. 204) diz Caeiro no primeiro verso do segundo poema do *Guardador de Rebanhos*. O olhar é claro e irradia luz, faz iluminar as coisas para que se apresentem em sua total objetividade. Todavia, escrever ou falar sobre essa objetividade das coisas é já traí-la, pois entre a visão do poeta que se quer absoluta e as “coisas como são” se coloca a linguagem.

2.2.1. As palavras e as coisas

A poesia de Alberto Caeiro não se atém a uma concepção de poesia e linguagem preestabelecida. Pelo contrário, carrega em seu bojo uma crítica à linguagem. De fato, os seus poemas muitas vezes “se reduzem, em última instância, a uma longa e intensa reflexão sobre a própria linguagem, que se deseja abstrata e rarefeita” (MOISÉS, 1999, p.121). Tal reflexão pode ser observada em diversos momentos como, por exemplo, no poema XLV de *O guardador de rebanhos*:

> Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.
> Mas o que é um renque de árvores? Há árvores apenas.
> Renque e o plural árvores não são coisas, são nomes.
>
> Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem,
> Que traçam linhas de coisa a coisa,
> Que põem letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais,
> E desenham paralelos de latitude e longitude
> Sobre a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso! (PESSOA ,2008, p. 225).

Esse poema põe em xeque a possibilidade de poder de representação da linguagem. Um renque de árvores é apenas um nome e não podem nunca revelar ou presentificar o objeto. Revestir as coisas com nomes é irrealizá-las, colocar atributos que a “própria terra inocente” não tem. No entanto, isso não é um ganho, pelo contrário, a coisa em si perde-se, pois é “mais verde e florida” do que todas as características que um simples nome pode abarcar.

A linguagem para Caeiro, portanto, não é mimética, nem desvela a realidade e nem mesmo a cria: um renque de árvores nada mais é que um conceito que nada diz sobre a realidade em si. Tal constatação leva José Gil afirmar que

> Caeiro é um nominalista: apenas o ser singular percebido tem uma realidade; de facto, qualquer nome só indica o ser singular do qual extrai a sua significação. Mas, na medida em que a significação é geral, e que apenas a coisa singular existe, qualquer nome ou conceito que queira referir-se a uma significação geral ou universal sem se referir às coisas individuais, é mentiroso e ilusório. É no acto de ver que ser revela a "significação" das coisas, ou seja, o seu ser. (1999, p. 40).

O nominalismo aludido por Gil pode ser observado, por exemplo, em uma passagem nas *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro.* Álvaro de Campos indaga o mestre sobre a infinitude do espaço e o conceito mesmo de infinito. Após ouvir as várias negativas sobre a existência do infinito, Campos lança o exemplo dos números (o que poderíamos chamar de um tipo de universal dos nominalistas). O raciocínio do poeta de *Tabacaria* é que os números são o perfeito exemplo de que é possível algo não ter limites, pois não há como concebê-los com um fim:

> Olhe, Caeiro... Considere os números... Onde é que acabam os números? Tomemos qualquer número — 34, por exemplo. Para além dele temos 35, 36, 37, 38, e assim sem poder parar. Não há número grande que não haja um número maior. . .»
> «Mas isso são só números», protestou o meu mestre Caeiro.
> E depois acrescentou, olhando-me com uma formidável infância:
> «O que é o 34 na realidade?» (PESSOA, 1974, p. 109).

Para o Mestre, os números, assim como os nomes, são apenas abstrações e, se não podem ser vistos, não são reais. Assim, poderíamos dizer que classificá-lo como nominalista seria compreender a "filosofia" do projeto de Caeiro. Porém, devemos aditar que o nominalismo de Caeiro não resolve o seu embate com a linguagem, já que para falar da natureza é preciso usar essa linguagem artificial dos homens, dar-lhe um nome que ela não tem, pois, segundo o mestre, a natureza é "linguagem nenhuma".

Nas ambiguidades suscitadas por essa poesia é possível, inclusive, ver um avesso ao nominalismo. Para António M. Feijó (2015), tomando como base exatamente a posição do poeta de *O guardador de rebanhos* nas *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro,* há um "radical anti-nominalismo" de Caeiro. De

acordo com o crítico português, há uma forte presença de universais que se situam não como abstrações, mas como realidade objetiva:

> No radical anti-nominalismo de Alberto Caeiro, uma pedra é um feixe instanciado de atributos reais, em que os atributos, “peso”, “massa”, “tamanho”, que nela se agregam não são particulares ou tropos, são universais, e estes universais são reais. A ontologia de Alberto Caeiro é, pois, densamente povoada: inclui pedras, rios e árvores, mas também “peso”, “tamanho”, “maior do que” e “menor do que”, propriedades e relações tão reais como aquelas espécies naturais primitivas que habitualmente se supõe serem tudo aquilo que Caeiro admite como existente (FEIJÓ, 2015, p.51).

Seguindo a ideia de Feijó, a poesia de Caeiro não exclui as abstrações, não deixa de lado aquilo que não é imediatamente visível. Mais ainda, ela dá realidade a universais. Ao fazer uso de comparações, como por exemplo, “É mais livre e maior o rio da minha aldeia” (PESSOA, 2008, pp. 215), a singularidade dos rios (nesse caso o Tejo e o rio da aldeia) é relacionável pela categoria “maior do que”, uma tipo de universal, portanto. Todavia, esse universal é de percepção sensível, por isso, entendido como um ente real idêntico aos rios.

Não parece ser muito interessante decidir se Caeiro acredita ou não na existência de universais, pois o problema da sua poesia se coloca em relação à maneira como se deve descrever a realidade percebida. Porém, tanto a discussão de José Gil como a de António Feijó – para além da tentativa de enfaixar a poesia de Caeiro em uma categorização filosófica – apontam para esse problema, a saber, a linguagem e o mundo.

Se a querela entre particulares e universais não é suficiente para pensar a poesia de Caeiro, pois ela pode se colocar entre as duas posições, podemos pensar a questão como uma problemática estritamente linguística. No que talvez seja o mais antigo texto ou tratado sobre a linguagem na filosofia Ocidental, *Crátilo ou sobre a correção dos nomes*, Platão apresenta duas posições sobre a linguagem. De um lado temos o convecionalismo de Hermógenes, que vê na linguagem nada mais que uma convenção, um acordo entre falantes sobre o seu uso. Do outro lado encontra-se a visão naturalista, representada pela figura de Crátilo, que enxerga os nomes como algo inerente à natureza, ou seja, existe uma relação intrínseca entre

os nomes e as coisas, pois ‘quem tem consciência dos nomes também vai ter consciência das coisas” (PLATÃO, 2014, p. 93).

Para Caeiro a concepção naturalista de Crátilo não é possível, já que a linguagem não nos dá o ser em sua realidade. Todos os nomes são incorretos, pois o ente, a coisa-em-si, não possui nome algum, só existência:

> A manhã raia. Não: a manhã não raia.
> A manhã é uma coisa abstracta, está, não é uma coisa.
> Começamos a ver o sol, a esta hora, aqui.
> Se o sol matutino dando nas árvores é belo,
> É tão belo se chamarmos à manhã «Começarmos a ver o sol»
> Como o é se lhe chamarmos a manhã,
> Por isso se não há vantagem em por nomes errados às coisas,
> Devemos nunca lhes por nomes alguns (PESSOA, 2016, p.96).

Nesse poema não se trata de a palavra “manhã” ser um particular ou universal, mas da impossibilidade de um nome abarcar a totalidade do ser. Para voltarmos a Feijó (2015, p.49) – agora colocando a questão em termos de linguagem – “para Caeiro, a natureza deveria ser vista como adição de particulares que a linguagem reifica, e qualquer síntese dessa adição, denotada pelo nome ‘natureza’, é violência interpretativa”. O naturalismo de Crátilo em que existe uma correção dos nomes é inviável para quem observa a natureza caeirianamente, já que nem suas partes (e muito menos um todo) possui um nome correto.

Consequentemente, poderíamos dizer que a concepção de Caeiro é a de Hermógenes, em que não há uma relação intrínseca entre os nomes e as coisas e a linguagem funciona como uma convenção feita pelos falantes. No entanto, estaríamos parcialmente de acordo com o mestre. Se por um lado, mostramos que a correção dos nomes é negada pelo poeta, a ideia de convencionalismo não explica essa negação. Acreditar em um acordo sobre os falantes em relação aos nomes é aceitar a carga cultural e histórica que emprestamos aos nomes e que, na visão de Caeiro, turva a percepção que temos da coisa em sua realidade natural.

Portanto, a *mediação linguística* torna-se um problema no projeto de Caeiro. Ele percebe que as coisas são alheias à linguagem que as damos. “A realidade não precisa de mim” (2008, p. 236) diz o poeta nos *Poemas Inconjuntos.* Como se pode notar no poema acima, a palavra não pode coincidir com o objeto que nomeia, porém ela é sua única ferramenta para descrever a realidade observada. Nesse sentido, “a linguagem, para Caeiro, pretende atingir a condição asséptica de

instrumento neutro, transparente. Uma vez cumprida a missão de apreender o 'real em si', a linguagem deve evaporar-se, a fim de que somente os objetos apareçam por si". (MOISÉS, 1999, p. 121). Porém é possível tornar a língua neutra e fazê-la evanescer para, por fim, "apreender o real em si"?

Os próprios poemas de Caeiro fazem a crítica dessa utopia e a impossibilidade de se sair da prisão da linguagem e ser poeta ao mesmo tempo, por isso a afirmação "eu nem sequer sou poeta: vejo" (PESSOA, 2008, p.235). Apenas ver é como estar fora da linguagem para Caeiro. Todavia, para ser o Mestre é inevitável fazer uso da linguagem, é preciso escrever para que os outros possam saber como "aprender a desaprender":

> Deste modo ou daquele modo,
> Conforme calha ou não calha,
> Podendo às vezes dizer o que penso,
> E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,
> Vou escrevendo os meus versos sem querer,
> Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
> Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse
> Como dar-me o sol de fora.
>
> Procuro dizer o que sinto
> Sem pensar em que o sinto.
> Procuro encostar as palavras à ideia
> E não precisar dum corredor
> Do pensamento para as palavras.
> Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
> O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
> Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar (2008, p.p. 225-226).

Muitíssimas vezes, e nesse sentido esse poema é exemplar, Caeiro tenta se justificar em relação à escrita dos seus versos. A suposta naturalidade de sua poesia é sempre afetada pela linguagem em uso. A tentativa é de dizer o que se sente, mas sem pensar (uma escrita que se dá sem querer, naturalmente), porém é preciso "encostar as palavras à ideia". Entre a palavra e o pensamento não há uma coincidência, mas uma distância, um corredor que dificulta uma expressão natural por parte do poeta. Tal dificuldade se dá pela carga ideológica e cultural que a palavra e, por conseguinte, o pensamento carrega, esse "fato que os homens o fizeram usar". É novamente a impossibilidade, e a consciência que Caeiro tem disto, de transformar a linguagem em instrumento neutro, livre de qualquer acumulação de sentido:

> Aposta difícil: limpar a linguagem de seu acúmulo cultural, contrariar seu curso discursivo, fazê-la significar, por um lance de dados, por um golpe de

> surpresa, fora dos sentidos previstos, transformá-la em arma leve e aguda apontada para si mesma, crítica. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 203).

A linguagem como arma "apontada para si mesma": eis um processo recorrente na poesia de Caeiro. Tal recurso crítico que coloca a linguagem como centro deve-se, nas palavras de Eduardo Lourenço, à "consciência que teve Pessoa da incapacidade radical da linguagem para nomear o real"(2003, p. 44). Para Caeiro em uma tautologia reveladora: "o que nós vemos das coisas são as coisas" (2008, p. 217). O fato pesado que os homens vestiram a linguagem distancia-nos da apreensão das "coisas como são". A única percepção possível aqui é pela visão, já que a realidade não é nomeável porque ao tornar-se linguagem adquire conotações que ela mesma, na perspectiva caeiriana, não comporta.

Desse modo, a utopia de linguagem do poeta seria alcançar uma referencialidade pura para as palavras: "em vez de procurar uma distância, um desvio em relação à prosa, Caeiro procura ao contrário a redução da linguagem poética a uma pura função denotativa ou referencial" (SEABRA, 1999, p. 101). No entanto, qualquer termo ou conceito só podem ter uma função referencial apenas parcial, apenas enquanto linguagem. Tornado denotação o nome das coisas poderia coincidir com o objeto a qual se refere, todavia, esse intento falha por não poder jamais abarcar as coisas em suas singularidades e diferenças. Ou como nessa declaração de Caeiro a Álvaro de Campos:

> Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo (1974, pp. 108).

Todas as coisas, bem como aqueles que as observam estão em constante mudança. A pura referência não consegue e nem pode ser pura ontologia. O conceito de uma denotação não contém a coisa em si, não possui um ser:

> A existência não substitui a significação, ela é o único "sentido" do ser que é mais que sentido, pois é ser. Eis porque a linguagem não é suficiente para "dizê-lo", é preciso a visão; eis porque os versos de Caeiro são mais que versos: eles nascem como árvores, crescem tão naturalmente quanto as plantas; eis porque o sentido também se dá no acto de sentir. (GIL, 1999, pp. 25-26)

Poderíamos também inverter a equação contida no início da citação: a significação não substitui a existência. Qualquer sentido que atribuímos as coisas são mais e menos do que a coisa em si mesma. É mais porque atribuí qualidades e características em excesso, que não estão presentes no objeto. E é menos porque nunca abrigará a existência do objeto; a significação não é a sua realidade imediata, o seu Ser.

O sentido abarca totalidades, definições, enquanto as coisas ou a natureza "são partes sem um todo". A natureza existe e cada coisa o é em sua singularidade "cada coisa é o que é". Seguindo essa questão, e também retomando a problemática da carga cultural que a linguagem transporta, podemos pensar no bastante citado poema XX, de *O guardador de rebanhos*:

> O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
> Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
> Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia,
>
> O Tejo tem grandes navios
> E navega nele ainda,
> Para aqueles que veem em tudo o que lá não está,
> A memória das naus.
>
> O Tejo desce de Espanha
> E o Tejo entra no mar em Portugal.
> Toda a gente sabe isso.
> Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
> E para onde ele vai
> E donde ele vem.
> E por isso, porque pertence a menos gente,
> É mais livre e maior o rio da minha aldeia.
>
> Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
> Para além do Tejo há a América
> E a fortuna daqueles que a encontram.
> Ninguém nunca pensou no que há para além
> Do rio da minha aldeia.
>
> O rio da minha aldeia não faz pensar em nada
> Quem está ao pé dele está só ao pé dele (PESSOA, 2008, pp. 215-216).

O conceito "rio" abarca tanto o Tejo como o rio da aldeia do poeta, no entanto a pura denotação "rio" não contém as singularidades e diferenciações de cada um deles. Um conceito não encerra as diferenciações contidas na *ontologia da diferença* de Caeiro, para usar a expressão de José Gil. Desta forma, a significação torna-se um problema porque busca relações, remete a mais significados e almeja a totalidade, mas, nessa ontologia da diferença só há espaço para o ser enquanto

existência, cuja singularidade não é passível de conceitualização, de universais.

Voltando ao poema, temos dois planos que se articulam e colocam em questão a acumulação cultural que a linguagem carrega. De um lado temos o rio que é “apenas rio” e de outro o rio Tejo e toda a historicidade que seu nome carrega (até por isso o rio da aldeia não têm nome em diferenciação ao Tejo). A partir do paradoxo dos dois versos iniciais em que o Tejo é e não é mais belo que o rio da aldeia, as caracterizações do outro rio se fazem em contraponto ao primeiro no sentido de uma relação entre particular e universal.

Na segunda estrofe iniciam-se os aspectos que qualificam o caráter universal do Tejo: tem grandes navios que ainda navegam para “aqueles veem em tudo o que lá não está”. Ou seja, o Tejo possui uma memória que é incutida pelos homens (homens esses que veem mais do que aquilo que deveriam ver objetivamente). Nas duas estrofes seguintes, temos a descrição geográfica do Rio – nasce ou *desce* na Espanha e entra no mar em Portugal, e que o Tejo leva ao mundo e para América, já que deságua no Oceano. Todavia, os aspectos geográficos apontados não funcionam como mera caracterização, mas indicam o quão universal é o rio. Da terceira estrofe do poema que o descreve como um rio que atravessa dois países, passa-se para um continente novo inteiro e o mundo. Por outro lado, o segundo rio é somente da aldeia. Ele é, além de anônimo, pertencente a menos gente e, portanto, mais livre e maior, isto é: sob esse rio não “pesa o fato que os homens o fizeram usar”, para nos remetermos ao poema anteriormente citado. A memória por trás do nome Tejo impede que os homens o vejam como um rio apenas e os incita a pensar no que há além dele – além em aspectos geográficos (o mundo, a América) e além de seu aspecto de rio navegável (a fortuna, o passado). Já o rio da aldeia “não faz pensar em nada”, é pura objetividade.

A questão que perpassa é a do nome das coisas e a falsificação que ele impõe em relação ao objeto que designa:

> Em Caeiro, tudo quanto nos cerca não tem nome, se no nome imaginarmos apreender mais alguma coisa que um mero ‘designar’ de uma opacidade brutal que é a existência. A linguagem é antes a forma suprema de fazer evaporar a realidade, de a afastar de nós, de a perder, de suspender e desatar o cordão umbilical que a ela nos uniria (e une) se conseguíssemos silenciá-la. É nesse silêncio anterior a palavra que Caeiro deseja repousar. (2003, LOURENÇO, p. 46).

Nessa desconfiança em relação à linguagem também repousa o motivo para a rejeição de Caeiro por qualquer metafísica e miticismo que exista, pois não há sentido algum para além do ser enquanto ser: “As cousas não têm significação: têm existência” (2008, p. 223). Ou também, como aponta em um dos *Poemas inconjuntos*:

> Para mim, graças a ter olhos só para ver,
> Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;
> Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
> Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação (2008, p. 233).

A ausência de significação, aquilo que não se interpreta leva a aproximar, como faz Leyla Perone-Moisés (2001), os poemas de Caeiro com os *koans* do Zen Budismo. Nessas “pequenas narrativas” não há uma primazia do sentido, mas um “tipo de linguagem em que as palavras se despojam da sobrecarga racionalista, para dizer as coisas de modo mais imediato e direto” (2001, p. 160). A título de exemplo podemos pensar em um famoso koan:

> Diz-se, pois, que para aqueles que não sabem nada sobre Zen, as montanhas são simplesmente árvores e os homens, simplesmente homens. Depois de se estudar Zen durante algum tempo, o vazio e a transitoriedade de todas as coisas se fazem perceptíveis, e as montanhas já não são mais montanhas, as árvores já não são mais árvores e os homens já não são mais homens, pois enquanto a gente ignorante crê na realidade das coisas objetivas, o que foram parcialmente iluminados veem que somente são aparências, que não têm uma realidade permanente e que se vão como nuvens errantes. Mas – conclui a parábola –, para aquele que tem um conhecimento pleno do Zen, as montanhas voltam a ser montanhas, as árvores são árvores e os homens são homens (WATTS, apud MAHLER, 2013, p. 91).

Nesse exemplo de koan, podemos observar que o intuito não é meditar sobre um sentido metafísico das coisas. Aquele que ainda é um neófito começa a ver um sentindo além para todas as coisas, uma transcendência. Porém, aquele que atinge o conhecimento pleno do Zen enxerga a árvore, a montanha e o homem nada mais do que árvore, montanha e o homem. Assim como todas as coisas para Caeiro, o Zen não é nada mais para além dele mesmo.

Todo o *koan* apresentado é bastante caeiriano, pois para o poeta de *O guardador de rebanhos* somente aqueles que não sabem nada sobre a natureza podem querer lhe atribuir sentidos para além da sua própria existência. Nesse

sentido a natureza nunca é mais, mas sempre menos. Em Caeiro as coisas que conformam o mundo são menos que seu nome, não contêm todas as significações que queremos dar a elas, nem qualquer subjetividade que o observador possa atribuir. Lembremos o poema X, de *O guardador de Rebanhos*:

> «Olá, guardador de rebanhos,
> Aí à beira da estrada,
> Que te diz o vento que passa?»
>
> «Que é vento, e que passa,
> E que já passou antes,
> E que passará depois.
> E a ti o que te diz?»
>
> «Muita coisa mais do que isso,
> Fala-me de muitas outras coisas.
> De memórias e de saudades
> E de coisas que nunca foram.»
>
> «Nunca ouviste passar o vento.
> O vento só fala do vento.
> O que lhe ouviste foi mentira,
> E a mentira está em ti.» (2008, p. 213).

A projeção do observador em relação ao vento faz com que ele atribua sua própria subjetividade ao objeto. Para a pessoa que interroga o Guardador de rebanhos o vento que passa é muito mais do que apenas vento, ele realmente "fala". Traz memórias, recordações e presságios do futuro. Contudo, para o poeta, esse excesso de significação é uma mentira e está contida não no objeto, mas em quem o vê desse modo. O vento é vento, mas pouco importa o nome que atribuímos a ele, pois o nome nunca pode revelar a sua ontologia. Por isso, concordamos com Eduardo Lourenço quando diz: "a 'ideia' que organiza o discurso poético de Caeiro é a da impossibilidade metafísica de nomear a realidade, porque nem 'o nomeador' nem 'a coisa nomeada', segundo seu heraclitianismo devastador, têm permanência" (2003, p. 45). A tentativa de abarcar o sentido das coisas em um nome falha duas vezes: primeiro porque um nome nunca é neutro e depende de quem nomeia, segundo porque as coisas apenas são: não há nenhum sentido para além do ser em si.

2.2.2. A prosa dos meus versos

Para falarmos do ceticismo linguístico de Alberto Caeiro, devemos ressaltar também que ele se estende para a questão da forma literária, ela mesma um produto de linguagem. É bastante conhecido e glosado o verso “Por mim, escrevo a prosa dos meus versos” (2008, p. 219), contido no poema XXVIII de *O guardador de rebanhos*. Tal verso remete a uma dúvida em relação ao gênero literário dos seus próprios escritos. “A prosa dos meus versos” seria uma poesia contaminada ou seria uma poesia mais natural por não conter as artificialidades e recursos da forma poética? Primeiro, olhemos para os textos críticos de Fernando Pessoa para jogar um pouco mais de luz sobre o assunto e, depois, voltemos ao poema em seu contexto.

Em diversos momentos Caeiro diz o que são seus escritos ou os contrapõe ao que não devem ser (místicos, metafísicos, artificiais etc), entretanto, ele nunca os chama de poesia. Para complicar mais a questão temos o epíteto “prosa dos meus versos” que poderia reportar a um gênero situado entre prosa e poesia. Apesar disso, uma discussão sobre os gêneros literários não é levada a cabo por Caeiro. Porém, é possível apelar para tal discussão encontrada nos escritos em prosa de seu criador, Pessoa, nas páginas de *Ideias estéticas.*

No texto “Poesia e Prosa”, Pessoa divide o que ele chama de "arte que se faz com a palavra" em dois tipos, elegidos já no título. Para ele a diferença entre poesia e prosa é bastante pequena, é uma diferença acidental. Trata-se de uma distinção feita a partir do elemento rítmico. O ritmo, consistindo numa “graduação de sons e de falta de sons” (1974, p. 273), é definido pela disposição das palavras e pelas pausas. O segundo elemento, a pausa, é o definidor na distinção entre poesia e prosa. Vista como “linguagem falada escrita”, a pausa na prosa é natural e se dá por meio da pontuação que, por sua vez, deve ser determinada “exclusivamente pelo sentido”. No entanto, quando se busca alterar as pausas para além da ordem lógica, acentuando o predomínio da emoção sobre a ideia, tem-se uma pausa artificial que é típica da poesia:

> Como estas pausas artificiais não podem ser designadas por pontuação, pois a pontuação designa as pausas naturais, temos que designá-las por qualquer coisa que, marcando-as acentuadamente, todavia as marca como artificiais. Isto fazemos dispondo o discurso em linhas separadas, sendo a

> pausa indicada pela passagem de linha. A este género de discurso se chama poesia. A pausa de fim de verso é independente do sentido, e é tão nítida como se ali houvesse pontuação (1974, pp. 273-274).

Portanto, a falta de som ou a quebra dos sons é, na poesia, feita pelo verso. Esse verso, entretanto, não se opõe à prosa apenas como uma disposição gráfica diversa, mas também musicalmente – "a poesia é prosa feita de música" (1974, p. 274). Segundo Pessoa, na história da poesia se foi gradualmente abandonando a base musical, bem como a métrica e a rima em favor do verso livre em que a qualidade rítmica ou musical depende daquele que o escreve. Mas, longe de se tornar prosa, o moderno verso livre traz em seu bojo o "justo critério do verso – de que basta marcar pela volta de linha que o discurso está escrito em verso para se dever ler como tal, para efetivamente ser tal" (1974, p. 274). Em suma, a diferenciação permanece para todos os tipos de versos seja ele metrificado, branco ou livre; todos são "prosa artificial", um "discurso disposto musicalmente".

Se nos basearmos nessa distinção, podemos dizer que, a despeito do ceticismo de Caeiro quanto à forma poética, ele produz, sim, poesia. Contudo, interessa nos pensar na questão da naturalidade, associada à prosa e artificialidade do poema, pois assim estamos no terreno específico da discussão sobre a prosa dos versos de Caeiro.

A ideia em Caeiro é que a poesia flua de maneira natural, sem que se recorra a um artifício, uma técnica. Ela precisa ser como a natureza e, se possível fosse, tornar-se natureza. Então a única música legítima é o som da própria natureza:

> Aquela senhora tem um piano
> Que é agradável mas não é o correr dos rios
> Nem o murmúrio que as árvores fazem...
>
> Para que é preciso ter um piano?
> O melhor é ter ouvidos
> E amar a Natureza. (2008, p. 213).

As rimas também são abolidas da poesia de Caeiro em favor do verso livre, visto aqui como uma prosificação do verso que busca apagar a artificialidade da poesia:

> Não me importo com as rimas. Raras vezes
> Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
> Penso e escrevo como as flores têm cor
> Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
> Porque me falta a simplicidade divina
> De ser todo só o meu exterior.
>
> Olho e comovo-me,
> Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,
> E a minha poesia é natural como o levantar-se o vento… (2008, p. 214)

Vale lembrar que uma das admoestações que Ricardo Reis faz à poesia de Caeiro é uma falta de disciplina da forma:

> Falta, nos poemas de Caeiro, aquilo que devia completá-los: a disciplina exterior, pela qual a força tomasse a coerência e a ordem que reina no íntimo da Obra. Ele escolheu, como se vê, um verso que embora fortemente pessoal — como não podia deixar de ser — é ainda o verso livre dos modernos. Não subordinou a expressão a uma disciplina comparável aquela a que subordinou quase sempre a emoção e sempre a ideia. Perdoa-se-lhe a falta, porque aos inovadores muito se perdoa; mas não se pode omitir que seja uma falta, e não uma distinção (2008, pp. 201-202).

No entanto, o poema acima pode ser lido como uma resposta à censura de Reis e como uma *ars poética* de Caeiro. De fato, muitos outros também funcionam da mesma maneira, no entanto, esse em especial apresenta uma justificativa do verso livre. A rima e a métrica não podem ter lugar no projeto de Caeiro, elas exigem um artifício que vai contra a ideia de poesia natural, uma poesia que quer-se como a natureza, como “o levantar-se o vento”.

A rima, segundo o poema, seria uma coincidência difícil na natureza, já que “raras vezes há duas árvores iguais, uma ao lado da outra”. Poderíamos dizer também, seguindo o pensamento posterior de Caeiro, que duas árvores nunca são iguais uma a outra.[19] E realmente não há rimas na sua poesia, há, sim, o verso livre, mas que não deixa de ser um recurso formal. A recusa à métrica e à rima declaradamente não faz do poeta um verdadeiro inventor de uma forma nova. No entanto, o uso de um verso explicitamente moderno é perfeitamente justificável

---

19José Gil (1999) aponta para a cronologia deste poema, escrito anteriormente ao “dia triunfal” e, por isso, ainda não contém um pensamento autêntico em alguns versos. Para o crítico, nesse caso, o mais condizente ao pensamento de Caeiro é que nunca há duas árvores iguais.

mesmo nesse poeta bucólico, ainda que de “espécie complicada”.

No terceiro verso: “penso e escrevo como as flores têm cor” temos nomeadamente a ideia de que a naturalidade tem de ser o princípio que rege a escrita do Mestre. Porém, assim como todos os projetos de se coincidir com a natureza, o poeta esbarra em alguma dificuldade de uma ordem que não é natural. Agora falta-lhe o engenho e arte ou, mais precisamente, “a simplicidade divina”. Esse engenho ou arte não é, aqui, o de um artífice das formas poéticas, mas aquele que não as usa de maneira alguma. A simplicidade almejada é a de evaporar qualquer forma, fazer eclipsar até mesmo a linguagem para que reste apenas a coisa em si.

Agora, para sumarizar a questão, voltemos ao poema no qual encontramos a expressão “prosa dos meus versos”. Trata-se do poema XXVIII de *O guardador de rebanhos* e o reproduzimos na íntegra, pois contém uma explícita justificação do projeto e poética de Caeiro:

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

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

Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem
E dizem que as pedras têm alma
E que os rios têm êxtases ao luar.

Mas as flores, se sentissem, não eram flores,
Eram gente;
E se as pedras tivessem alma, eram coisas vivas, não eram pedras;
E se os rios tivessem êxtases ao luar,
Os rios seriam homens doentes.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.

> Graças a Deus que as pedras são só pedras,
> E que os rios não são senão rios,
> E que as flores são apenas flores.
>
> Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
> E fico contente,
> Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
> E não a compreendo por dentro
> Porque a Natureza não tem dentro;
> Senão não era a Natureza (2008, p. 219).

Caeiro faz aqui a crítica ao misticismo com o qual alguns poetas revestem seus versos. Os poetas místicos são ridículos, mas, ao mesmo tempo, graves pois falsificam a realidade. Por isso, ao ler as páginas deles, Caeiro diz que "ri como quem tem chorado muito". Ri porque para o Mestre eles são ingênuos por cobrirem a natureza com uma subjetividade inexistente nela, mas é como se tivesse chorado muito porque sabe que várias pessoas realmente acreditam nessa transcendência da natureza. Para esses poetas, as flores, as pedras e os rios são seres animados e operam como projeções do próprio ser humano: falam "de si próprio e dos seus falsos pensamentos".

Essa crítica funciona como contraponto a poética caeiriana. Se de um lado temos a valorização da transcendência das coisas, por outro temos a simplicidade de uma poesia que se quer imiscuída com a prosa. Se no texto de Pessoa, "Poesia e prosa", o prosaísmo remete a naturalidade, Caeiro busca se aproximar dele, dizer as coisas de maneira direta, mas ainda sim escrevendo versos. A prosa dos meus versos torna-se então a retomada da naturalidade e simplicidade perdidas pelos artifícios enganosos dos poetas místicos.

Também há, nesse poema, mais uma crítica de Caeiro a elementos poéticos que artificializam a realidade. É pelo uso da prosopopeia, que nada mais é do que um processo de metaforização, e que atribui características humanas a natureza, que os poetas metafísicos tornam-se ingênuos e doentes.

2.2.3. Uma falsificação da realidade

O processo pelo qual se constroem os versos de Caeiro é o da analogia em oposição à metáfora. Uma coisa pode ser como outra, assemelhar-se a algo, mas nunca ser outrem. O poeta pode escrever “meu olhar é nítido como um girassol” (2008, p. 204), mas o olhar e o girassol continuam sendo apenas o que são: olhar e girassol respectivamente. A metáfora apenas turva a visão para a realidade imediata e única das coisas:

> De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
> E as flores as penitentes convictas de um só dia,
> Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
> Nem as flores senão flores,
> Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores (2008, pp. 217-218).

Caeiro só usa a metáfora explicitamente em dois momentos: nos poemas escritos quando doente e em um poema em que justifica o uso da metáfora, mas não sem antes mostrar-nos a falsificação que ela opera. Quanto ao primeiro exemplo, não carece de muitas explicações. Os poemas de Caeiro doente renegam todo o pensamento do mestre “saudável”, por isso abundam metáforas como “quem me dera que eu fosse o pó da estrada” ou “quem me dera minha vida fosse um carro de bois” (2008, pp. 214-215). Ainda que não expressa na fórmula X é Y, a metáfora apresenta-se como desejo de se conformar como outro objeto ou o ser por completo. No entanto, no pensamento autêntico de Caeiro o eu quer ser apenas um “animal humano que a natureza produziu” (2008, p. 226).

Já no poema XXXI, temos a razão para o uso ocasional da metáfora e a sua crítica:

> Se às vezes digo que as flores sorriem
> E se eu disser que os rios cantam,
> Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
> E cantos no correr dos rios...
> É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
> A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.
>
> Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
> À sua estupidez de sentidos...

> Não concordo comigo mas absolvo-me,
> Porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,
> Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
> Por ela não ser linguagem nenhuma (2008, p. 220).

O esforço de Caeiro é o do mestre que ensina uma importante lição. Para alcançar os homens é preciso sacrificar-se, usar uma linguagem ainda mais falseada. Se o nome das coisas por si só já eram um problema por sua carga cultural e ideológica de sentido, a metáfora é uma falsificação ainda maior. Atribuir um sorriso ou um canto a natureza é dar-lhe uma significação menos real, um sentido figurado para além da já citada impossibilidade de denotação. Porém, para falar aos "homens falsos", aqueles que atribuem significação onde não há, Caeiro precisa às vezes usar a mesma língua que eles. Mas usa-a negando, fazendo a crítica à "estupidez de sentidos".

Se nesse exemplo ele usa a metáfora para negá-la também podemos encontrar, como aponta Seabra (1991), a antimetáfora. Tal procedimento é mais justo dentro da poética de Caeiro, pois se faz pela ausência e pela diferença: "Aquela senhora tem um piano/ Que é agradável mas não é o correr dos rios." É o esfacelamento da metáfora, é calar o sentido para além da sua própria literalidade. Se um piano não é o correr dos rios, os dois elementos continuam a ser eles mesmos, não significam por excesso. Também mantém-se a singularidade e diferença de cada um deles, pois nunca são e nem podem ser a mesma coisa. De certa forma, a metáfora às avessas faz silenciar o sentido.

Um poema como esse é, como vimos em outros exemplos, uma tentativa de Caeiro lidar com o problema da linguagem para o seu projeto "filosófico". Aprender a desaprender envolve um reconhecimento da linguagem como entrave, como instrumento que não imita a realidade, não a revela e nem mesmo a cria. Ela é apenas um acesso ilusório ou uma via para demonstrar que a natureza é linguagem nenhuma, ou seja, é menos que qualquer nome, e ao mesmo tempo mais, é a existência.

2.3. O ceticismo radical de Ricardo Reis

> *"Poesia, essa que é a mais esquisita de todas as atividades humanas, a única a dedicar-se ao conhecimento da morte."*
>
> Hermann Broch *In: A morte de Virgílio*

A poesia de Ricardo Reis parte de dois modelos poéticos: Alberto Caeiro e Horácio. No primeiro encerra-se a figura de Mestre cuja visão, em princípio, deve ser seguida pelo discípulo. Quanto ao segundo serve de paradigma para a fixação da forma do poema e também como receptáculo de toda a sabedoria clássica. Tais modelos prestam-se de esteio para a poética de Reis, porém, à medida que vamos lendo suas odes, damo-nos conta de que ele vai se afastando tanto de Caeiro como de Horácio:

> No seu ar de imitar a Antiguidade, na sua perfeição ideal de mármore inscrito, dialogando com ela e na verdade digna dela, o que sobressai é um fundo de angústia moderna, como moderna sob cor antiga é a resposta para a não resposta de onde nasce e extravasa (LOURENÇO, 2003, pp. 53-54).

E é essa angústia moderna, da qual nos fala Eduardo Lourenço, que o impossibilita de atingir a calma e a serenidade buscadas na tradição elegida pelo poeta. Como resume Frederico Reis (talvez um primo ou irmão inventado por Pessoa para o poeta neoclássico)[20] "a obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer" (PESSOA, 1974, p.140). Assim como Caeiro, Reis também tem um projeto, um modo de agir no mundo. Trata-se de uma disciplina do pensamento fortemente perseguida, mas que falha em seu intento maior de "obter uma calma qualquer". Mas, ao falhar como ação, acaba tornando-se bem conseguida no plano estético.

Ricardo Reis se coloca declaradamente como discípulo de Alberto Caeiro, porém isso não se dá sem nenhuma complicação. Tal relação já fica patente no prefácio à poesia de Alberto Caeiro, em que Reis faz o elogio à obra do Mestre e declara seu débito com ela, mas também faz algumas admoestações. Sua principal

---

20 Sobre o vínculo de parentesco com Ricardo Reis, seguimos aqui a sugestão encontrada no verbete "Frederico Reis", presente no Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português. (MARTINS (org.), 2010, p. 718) e a afirmação de Mário Sá-Carneiro (2015, p.242) de que ele seria irmão de Reis.

crítica é em relação à falta de uma “disciplina exterior”, uma organização poemática “pela qual a fórma tomasse a coherencia e a ordem que reinam no intimo da Obra” (PESSOA, 2016, p.261). O verso livre caeiriano, justificado por uma poética que visa uma distância em relação à artificialidade, é visto por Reis como uma falta, um desequilíbrio na obra de um poeta que disciplinou e “subordinou quasi sempre a emoção e, sempre, a idéa” (2016, p. 261). Veremos que já de saída a poesia de Ricardo Reis evitará a insubordinação do verso livre.

Olhando agora para a sua obra poética, a primeira ode do heterônimo neoclássico se endereça diretamente ao mestre:

> 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,
>
> Mas decorrê-la,
> Tranquilos, plácidos,
> Tendo as crianças
> Por nossas mestras,
> E os olhos cheios
> De Natureza… (PESSOA, 2008, p. 253).

Já na primeira sextilha temos o vocativo “mestre” e sua relação com a natureza, contudo, trata-se já de uma natureza morta, flores colocadas numa jarra. Evidencia-se logo uma artificialidade: as flores, que garantiriam a nós “os olhos cheios de Natureza” estão destacadas, fora do seu local natural. Reis não é um poeta do campo como Caeiro, mas precisa forjar esse *locus amoenus*, para buscar uma tranquilidade. Do mestre, como se pode ler na terceira estrofe, ele também

busca aprender com as crianças: “Tendo as crianças/ por nossas mestras”, o que também é novamente reiterar sua filiação a Caeiro, já que ele é “a criança crescida” nas palavras de Álvaro de Campos.

Ainda na mesma Ode, na quinta estrofe ecoa o diálogo com o poema X do “Guardador de rebanhos”. Se em Caeiro temos a resposta a seu interlocutor que o vento passa e não diz nada, em Reis temos a afirmação:

> O tempo passa,
> Não nos diz nada.
> Envelhecemos.
> Saibamos, quase
> Maliciosos,
> Sentir-nos ir (2008, p. 213).

Assim como no poema do Mestre, há também aqui uma exploração da ambiguidade do verbo ‘passar’. O tempo transcorre de maneira inelutável, mas também pode adquirir um dom animado de caminhar, mover-se no espaço entre nós; porém nessa segunda acepção ela nada diz.[21] Nada diz porque sua abstração, no pensamento reisiano, devora todas as coisas, inclusive o sentido delas. Ou, pensando como Caeiro, não pode dizer nada porque existe como elemento natural e “a natureza é linguagem nenhuma”.

Essa aprendizagem de Caeiro, Reis reveste com um estoicismo horaciano. Na metafísica de não pensar em nada, ele encontra uma saída para tentar aceitar a morte de forma plácida. Na última estrofe desse primeiro poema, lemos:

> Girassóis sempre
> Fitando o Sol,
> Da vida iremos
> Tranquilos, tendo
> Nem o remorso
> De ter vivido (PESSOA, 2008, pp.253-254).

---

[21]Esse sentido de ‘tempo’ ou ‘vento’ caminhar é alheio ao pensamento de Caeiro, já que para ele essa personificação seria um falseamento da coisa em si. Portanto, a ambiguidade vem por parte do interlocutor do poeta para quem o vento passa e também diz muitas coisas.

Novamente um diálogo direto com o Mestre. Ser sempre como os girassóis, indicados nos dois primeiros versos, remete à linha que abre o segundo poema do "Guardador de Rebanhos": "Meu olhar é nítido como um girassol" (PESSOA, 2008, p. 204). A exortação em não pensar em nada que vem de Caeiro é usada por Reis como uma recurso para evitar a constante intromissão do *memento mori* que assalta constantemente o poeta. Porém, o que se resulta é uma abundância de poemas que tematizam a morte e um forte sentimento de angústia em relação ao tempo, a Saturno que devora os próprios filhos, como é aludido nesse mesmo poema que estamos citando. Mesmo nessa ode dirigida a Caeiro e em celebração a sua poética não predomina realmente a nitidez solar da visão do Mestre: "ao retomar Caeiro, Reis deveria fazer reinar nos campos a luz de Apolo e o som da flauta de Pã. Mas a luz não é mais apolínea. É crepuscular. O espaço não abunda em colheitas, mas em soluço e choro" (OSAKABE, 2002, p. 111). A diferença crucial reside em pensar constantemente na morte ou, como escreve Álvaro de Campos, "quando Reis fala da morte, parece que antecipa ser enterrado vivo" (PESSOA, 2015, p.485). A placidez de Caeiro esfuma-se nessa angústia de morto-vivo de Reis, alguém que não consegue fitar o sol, mas olha sempre para dentro de si: "Caeiro sai de si para as coisas: no seu modo de pensar predomina o objeto. A filosofia da vida de Reis diverge pelo primado do sujeito" (COELHO, 1977, p. 38). Ambas poéticas compartilham de um esforço em propor uma filosofia da práxis, um modo de encarar a realidade, porém, a do poeta das odes não atinge o objetivismo natural do Mestre. Pelo contrário, afunda-se num subjetivismo em que a obsessão pela finitude do ser e das coisas tornam tudo um abstrato nada.

Portanto, Reis não pode seguir totalmente Caeiro, não pode ser inteiro "numa fé talvez sem causa" (PESSOA, 2008, p. 296), pois – e devemos atentar a palavra 'talvez" – duvida o tempo todo. Jacinto do Prado Coelho o define como "um pagão que duvida" (1977, p. 38). Esse caráter dubitativo, segundo a ideia que defendemos, não é exclusivo à poesia do poeta neoclássico, o Mestre, por sua vez, também é alguém que desconfia, observamos anteriormente que a sua problemática referente à relação entre realidade e linguagem conduzia os poemas a um forte ceticismo linguístico. No entanto, Ricardo Reis irá apresentar um tipo de ceticismo ainda mais radical, uma atitude de desconfiança perante quaisquer sentidos que desejemos dar a existência:

Sim, sei bem
Que nunca serei alguém.
Sei de sobra
Que nunca terei uma obra.
Sei, enfim,
Que nunca saberei de mim.
Sim, mas agora,
Enquanto dura esta hora,
Este luar, estes ramos,
Esta paz em que estamos,
Deixem-me me crer
O que nunca poderei ser (PESSOA, 2008, p. 286).[22]

O pedido para deixar-se crer do penúltimo verso potencializa ainda mais a descrença, porque se faz como injunção nadificante, crer que não pode ser nada é afirmar a nulidade da própria existência.

Agora em Horácio, Reis irá obter o esteio formal, que não encontrou e cuja falta censurou em Caeiro, mais o influxo do pensamento greco-latino. Porém, essa influência do poeta venusino ganha um contorno tão complexo quanto a relação com o poeta de "O guardador de Rebanhos".

Em primeiro lugar é preciso considerar a forma eleita por Reis para compor seus poemas: a ode. Essa forma inicia-se na Grécia antiga e remete a alguns versos como os de Píndaro, Safo ou Alceu. No entanto, terá o poeta latino Horácio como seu mais famoso cultor. Segundo *The New Princeton Encyclopedia of Poetics and Poetry* (1993), a origem da palavra ode provém do grego *aeidein* que, por sua vez, pode ser traduzido pelo verbo 'cantar'. Quando Reis, em resposta a Álvaro de Campos, afirma que "a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras" ou ainda: "o canto é a forma primitiva da poesia, porque é não a primeira forma de poesia, senão o caminho para ela" (PESSOA, 2016, p.331), é provável que tenha em mente a etimologia da palavra. Embora esteja se referindo a poesia como

[22] Esse poema tem uma forma diferente das Odes de Ricardo Reis e muitas vezes é atribuído ao Pessoa ortônimo. O texto está presente na obra de Reis na edição brasileira da Nova Aguilar, porém aparece na edição crítica dos poemas de Ricardo Reis, da editora INCM, com uma nota referindo-se a uma possível atribuição, dada a forma e temática, ao *Cancioneiro* de Pessoa. Já a edição mais recente, da Tinta da China, exclui o poema da obra completa de Reis. Decidimos mantê-lo aqui, independentemente da autoria atribuída, devido a forte presença do elemento dubitativo que poderia estar presente em ambos os autores.

um todo, é possível pensar que ele esteja discutindo a sua própria arte poética, que se condensa em uma única forma. Também na definição da *Enciclopédia*, temos a ode, no seu uso clássico, como uma forma de extensão considerável e declamada publicamente em eventos cíveis. Devido a essa função, "o sério tom da ode pede o uso de um discurso elevado e um enriquecimento do dispositivo poético" (1993, p. 885).

Se pensarmos comparativamente nas odes de Horácio e de Ricardo Reis, vemos que a definição proposta consegue englobar de forma razoável a poesia do primeiro, mas muito parcialmente a obra do segundo. No poeta moderno, a ligação com o canto e o tom sério se mantêm, também permanece o discurso elevado, presentificado nos vocábulos latinizantes ('incautos', 'vólucre' etc) e nas inversões sintáticas cujo o famoso verso "As rosas amo dos jardins de Adonis" (2008, p. 259) é um exemplo flagrante.[23] Agora, se pensarmos no tamanho da ode, já há uma modificação operada por Reis. Juntamente a textos de extensão "considerável" como o dos jogadores de xadrez, convivem diversos poemas de apenas seis versos. Tal brevidade, no entanto, parece surgir da liberdade de composição concedida a essa forma, seja ela estrófica, ou mesmo no tipo de versos, já que "a ode pode fluir livremente em toda sorte de verso e até inventá-lo à maneira de Horácio, que – como dizem os gramáticos – cantou em dezenove diferentes tipos de versos" (DU BELLAY, apud CULLER, 2013, p.71)[24]. Todavia, o que reside como fator fortemente diferencial aqui é a perda da utilidade social da poesia.

Em Horácio – ainda que sua obra contenha odes de caráter meditativo[25] – a maioria dos poemas pressupõe um público ou destinatário real imediato. Mas em Reis, ao contrário, a ode torna-se (e isso ficará mais evidente quando tratarmos sobre o papel da apóstrofe nessa poesia) o veículo de uma meditação quase solipsista. Parte disso deve-se à constatação de que:

---

[23] Isso é verificável até mesmo na ortografia de Reis, que é – segundo os editores da Obra completa de Ricardo Reis (2016, p. 18) – ainda mais arcaizante que a do próprio Pessoa.

[24] O que constata que Horácio não é apenas um continuador dos modelos gregos, mas um grande (re)inventor das formas poéticas. Um "eterno autor de vanguarda", como o chama Ruy Belo (2009, p.22).

[25] Para uma breve classificação sobre os tipos e conteúdos das odes de Horácio ver INGERSOLL (1921).

> Diferente da história política e social, a história das formas literárias é reversível. Não podemos voltar a configurações sociopolíticas anteriores, mas os poetas podem reviver formas antigas explorando as possibilidades adormecidas.(CULLER, 2013, p. 04).

Essa poesia resgata uma forma clássica, mas, de antemão, esbarra na impossibilidade de se reconstruir integralmente o contexto de recepção e performance da poesia clássica. Enquanto em Horácio predominava a eloquência, o poema era para ser ouvido; em Reis deve – para usarmos a famosa definição de Stuart Mill – ser "entreouvido"[26].

No entanto, essa diferença não invalida a ligação que Reis têm com o poeta latino. O que está em jogo é que: essa poesia parte de Horácio (e também Caeiro) mas chega a um outro destino. A questão reside – e é o próprio Reis que a coloca – em construir algo novo a partir de uma tradição precedida. Pensemos em dois momentos em que o poeta português cola-se fortemente ao modelo horaciano para, posteriormente, criar algo novo em relação ao seu precursor.

O primeiro ponto diz respeito à questão da forma e organização do discurso poético. Como vimos, uma das censuras que Reis faz a Caeiro reside na constatação de um descompasso entre a forma poética e o objetivismo do Mestre. O verso livre caeiriano demonstra "uma incompetência de colocar o pensamento dentro de moldes estáveis" (PESSOA, 1974, p. 120). Para o poeta neoclássico é necessário existir uma organização lógica entre forma e conteúdo que só pode ser alcançada a partir da rigidez de um verso regular. Agora, comparemos esse trecho da *Ars poetica* de Horácio sobre a adequação e tom dos gêneros literários:

> Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? Por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo? A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado, o Jantar dos Tiestes indigna-se de ser contado em composições caseiras, dignas, por assim dizer, do soco. Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta (2005, p.57).

Claramente influenciado pela *Poética* de Aristóteles, o poeta latino atribui o ofício do poeta a conhecer os domínios dos gêneros. Trata-se de uma concepção de poesia clássica em que o poema é concebido como uma convenção entendida e

---

[26] Traduzimos aqui a palavra *overheard* que Mill usa, no ensaio *What is poetry* (COLLINS & RUNDLE, 2000), para definir poesia.

socializada enquanto convenção. É dever do poeta adequar seus versos e seu tom ao tema de suas composições. A censura de Reis dialoga com essa ideia de Horácio e, para além da ideia de convenção poética, concebe a exigência de determinada forma como uma exigência estrutural do pensamento.

Essa semelhança com o tratado do poeta venusino aponta para uma concepção de poesia que Reis pretende levar a cabo, mas que não é a de Caeiro (e que não se sustenta em relação a ideia de naturalidade e objetivismo do poeta do *Guardador de Rebanhos*). Com isso, mais do que apontar o que seria um "defeito" na obra do Mestre, Ricardo Reis indica ali uma ruptura com esse modelo poético.

Agora o segundo ponto, e que está ligado ao primeiro, trata do aproveitamento de um motivo poético de Horácio. Existe um poema de Reis que funciona como tentativa de Arte poética, em um dos momentos em que o poeta demonstra uma rara convicção diante do mundo. Trata-se do famoso poema cujo *incipit* é "Seguro assento na coluna firme" e que transcrevemos abaixo:

> Seguro assento na coluna firme
> Dos versos em que fico,
> Nem temo o influxo inúmero futuro
> Dos tempos e do olvido;
> Que a mente, quando, fixa, em si contempla
> Os reflexos do mundo,
> Deles se plasma torna, e à arte o mundo
> Cria, que não a mente.
> Assim na placa o externo instante grava
> Seu ser, durando nela. (PESSOA, 2016, p. 77)

Essa ode coloca grandes certezas em relação à perenidade da arte. Os versos vencem o tempo e o esquecimento, gravam o contingente instante em que existem e perduram na sempiterna placa. Nesse momento na obra de Reis, algo pode vencer a morte, o ser pode ser derrotado, mas a arte fica. Entretanto, os versos precisam ser uma coluna firme, minuciosamente erigida. Construída em versos alternados de dez e seis sílabas, a ode corrobora a admoestação feita a Caeiro, pois coincide o ritmo regular a um conteúdo que discorre sobre a edificação do poema numa placa imorredoura. Em termos de comparação com Horácio, esse

texto tem grande semelhança com a *Ode XXX* do poeta latino. O tema da imortalidade do poeta através da sua obra presente no *exegi monumentum* horaciano, transforma-se no “Seguro assento na coluna firme”. Porém, não se trata de uma quase tradução ou imitação do motivo clássico. Comparando as duas odes é possível notar que na de Reis há uma preterição em louvar a grandiosidade do poeta em favor do resultado da obra – a sua capacidade de plasmar “os reflexos do mundo”, como se para o poeta moderno não interessasse muito o autoelogio contido nesses últimos versos da ode latina:

> de origem humilde, a fiz, primeiro a voz
> latina ao metro grego, onde ressoa
> o Áufido impetuoso e onde o Dáunio agreste,
> de poucas águas, reinou sobre povos
> rústicos. Enche-te do orgulho, pois,
> que requerem meus méritos, Melpômene,
> E, se o quiseres, cinge-me a cabeça
> com a de louro délfica coroa! (HORÁCIO, 2003, p.141)

Portanto, temos – mesmo no aproveitamento e diálogo de um tema horaciano – um desvio por parte do poeta moderno. No entanto, um maior desvio ainda se dará quando em Reis predominar o niilismo devastador de odes como “Nada fica de nada. Nada somos” em que o poeta negará de maneira veemente a perenidade da arte e de todas as coisas.

De fato, o afastamento de Reis diante de Horácio atua como uma afirmação da própria obra do primeiro, em uma dialética entre tradição e novidade. Como sintetiza Maria Helena da Rocha: “Do Venusino recebera o esquema temático e formal; depois interpretara-o através de uma sensibilidade e imaginação poética, amplificara-o com a filosofia que se desprendia da sua capacidade de análise e abstracção” (apud, MARTINS, 2010, pp.337-338). Observa-se que não se trata de imitar um modelo, mas de interpretá-lo, de uma operação feita no passado para que surja algo novo. Na visão do próprio Reis esse diálogo com a tradição é indispensável para a poesia: “deve haver no mais pequeno poema de um poeta qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (PESSOA, 1974, p.147). Só que diferentemente do poeta clássico, Reis não busca apenas perpetuar o passado,

mas em algum momento romper com ele. Sá Carneiro, por exemplo, assinalou a novidade que essa poesia traz:“as odes não sei porquê, contêm elementos novos – entanto não clássicos, pagãos” (SÁ-CARNEIRO apud OSAKABE, 2002, p. 114).

Portanto, ao afastar-se tanto de Caeiro como Horácio (referências maiores para sua poesia), temos os primeiros índices do caráter dubitativo dessa obra, pois, Ricardo Reis é o poeta do extremo ceticismo, é o “pagão que duvida”, como o definiu Eduardo Prado Coelho. Ele desconfia dos modelos que cria para sua poesia e, por isso, rompe com eles; é um poeta neoclássico, mas que comporta e exprime uma “angústia moderna” (LOURENÇO, 2003, p. 540); é também aquele que prega um epicurismo em que Epicuro é “tomado mais como motivo poético do que como esteio ideológico de seu mundo” (GARCEZ, 1990, p.82). Em suma, por trás da personalidade de “pensamento compactamente sóbrio” (2008, p. 250) – para usar as palavras de Álvaro de Campos – está alguém que hesita, que não cessa de suspeitar de tudo e de si mesmo. Dessa atitude sobressai a angústia em relação ao fim de todas as coisas, a meditação sobre a morte como principal vetor de sua poesia.

2.3.1. A linguagem e a morte

Heidegger, em um texto intitulado “A essência da linguagem”, faz a seguinte afirmação:

> Mortais são aqueles que podem fazer a experiência da morte como morte. O animal não é capaz dessa experiência. O animal também não sabe falar. A relação essencial entre a morte e a linguagem lampeja, não obstante ainda de maneira impensada. (2011, p. 170).

O homem distingue-se do animal pela consciência da morte e por ser capaz de produzir uma fala, inclusive sobre a própria experiência da morte. Agamben (2006), em um seminário (tornado livro posteriormente), que busca justamente pensar a relação entre a morte e a linguagem, assinala que, na tradição filosófica ocidental, o homem figura como o mortal e, ao mesmo tempo, como animal que possui logos (a linguagem, a razão). Essa questão é de certa forma colocada na seguinte ode de Ricardo Reis:

Quanta tristeza e amargura afoga
Em confusão a estreita vida! Quanto
Infortúnio mesquinho
Nos oprime supremo!
Feliz o bruto que nos verdes campos
Pasce, para si mesmo anónimo, e entra
Na morte como em casa;
Ou o sábio que, perdido
Na ciência, a fútil vida austera eleva
Além da nossa, como o fumo que ergue
Braços que se desfazem
A um céu inexistente (2008, p. 279).

Nessa ode temos a questão do jogo entre consciência e inconsciência tão presente na obra de Pessoa. É possível encontrá-la, por exemplo, no poema “ela canta, pobre ceifeira” do ortônimo; ou – como vimos anteriormente – na tentativa de Caeiro em afastar a consciência histórica e cultural que marca o uso que fazemos de toda palavra; ou no poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, quando o poeta inveja a “pequena suja” que come chocolates sem pensar em nada, como se toda a metafísica do mundo se reduzisse a esse ato. Aqui nesse poema Reis, sempre perturbado pela ideia de finitude das coisas, coloca a figura do bruto e do sábio em relação à morte.

O bruto é quase como o animal, é aquele que parece não deter o *logos*, pois não têm consciência da morte. Ele “entra na morte como em casa”, ou seja, ela não é realmente pensada. O bruto apenas cessa de viver, a morte para ele torna-se um fato biológico. Em oposição, há o sábio, que, sem métodos ou rumo, não entra na morte como em casa, mas se perde na vida. Ele detém o saber, o *logos* que falta ao bruto, porém ele não aceita a morte, pois prefere elevar a “vida fútil” que o condena a ilusão. Toda a sua sabedoria não o instrui para a experiência derradeira de todos os homens, ao contrário, encerra-o em um delírio de sobrevivência impossível. A efemeridade da vida, que o sábio em vão tenta eternizar, resplandece nas imagens dos três últimos versos, a fumaça erguendo braços que se dissolvem em direção a um céu que já não existe mais. A sua ciência é como a de um crente que ergue os braços em louvor, mas encontra um céu vazio, sem nenhuma transcendência

possível. O sábio adquire uma sabedoria que revela uma face de Janus, pois carrega também em si a desgraça da consciência. Aqueles que a possuem e se viram desapossados da sua condição animal “estavam reduzidos, os infelizes, a pensar, inferir, calcular, combinar causas e efeitos, reduzidos à sua ‘consciência’, ao seu órgão mais frágil e mais falível” (NIETZSCHE, 2009, p.72).

Da pergunta retórica contida no poema (se é feliz o bruto ou o sábio), Reis parece ficar do lado que não é o seu naturalmente, um lado impossível para quem a morte tanto aflige. Em um outro poema ele coloca:

> Se a sciencia é vida, sábio é só o nescio.
> Quam pouco diferença a mente interna
> Do homem da dos brutos! Sus! Leixae
> Viver os moribundos! (PESSOA, 2016, p.148)

O homem, esse “cadáver adiado que procria’, é o ser que pode antecipar a morte, a quem foi dado o poder da fala, mas – ao mesmo tempo – não sabe lidar com ela. Por isso, busca na ciência uma maneira improfícua de superá-la, dando ao seu oposto, a vida, uma importância desmesurada, pois esquece sua condição contingente de, nas palavras de Reis, ‘moribundo”.

É justamente em poemas como esse que a relação entre morte e linguagem cintila. O espaço da morte é também o espaço da linguagem, pois é a última que anuncia a primeira: “o anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem?” (AGAMBEN, 2013, p. 126). A função da linguagem é anunciar a morte e, ao homem, esse ser que detêm o poder da fala, é dada a experiência de pensar sobre ela, antecipá-la. Porém, essa experiência de antecipar a morte é “a possibilidade da impossibilidade da existência em geral, do esvanecimento de ‘todo referir-se a’ e de todo existir” (AGAMBEN, 2006, pp. 13-14). Ou seja, ela fica no campo do indizível, do querer dizer, todavia esse não-dito conserva-se na linguagem como possibilidade.

Um elemento, uma figura de linguagem para ser mais preciso, que nos remete de maneira bastante ostensiva à relação entre a linguagem e a morte na poesia de Ricardo Reis é a apóstrofe. A capacidade da linguagem em criar um jogo entre presença e ausência põe em evidência a experiência da negatividade, da

“possibilidade da impossibilidade da existência em geral” e como isso pode ser vivenciado enquanto ato de linguagem.

Em formas poéticas como a ode é comum encontrarmos poemas apostróficos, ou seja, poemas que se endereçam (direta ou indiretamente) a alguém ou alguma coisa. Esse ser ou objeto pode ser um você ou tu indeterminado, também pode ser o leitor do poema (o ‘tu’ - *hypocrite lecteur* de Baudelaire); uma persona que indiretamente remete ao próprio poeta (o “Vai, Carlos! Ser gauche na vida” drummondiano); e o mais diverso tipo de coisas como: um navio (na ode 1.14 de Horácio), uma urna grega e um pintassilgo (nas duas mais famosas odes de Keats) e mesmo uma cebola e abstrações como o tempo (em dois poemas de Pablo Neruda, cujo *Livro de odes* apresenta o mais variado repertório de endereçamento poético).

Visto que o uso ostensivo da apóstrofe geralmente se dá dentro das odes – Jhonatan Culler (2015, p. 168) classifica-a como figura endêmica das odes – poderíamos dizer que se trata de uma convenção ou elemento acessório. Entretanto, um olhar mais atento a esse tropo nos revela dimensões do fenômeno poético que vão além de uma mera convenção, especialmente quando pensamos na poesia de Ricardo Reis.

Primeiro é preciso pensar como esse recurso retórico funciona na poesia. Ele parte de uma tripla, uma tríade comunicativa entre aquele que fala, o discurso e o ouvinte. No entanto, o terceiro elemento não precisa ser uma entidade responsiva, pois a apóstrofe:

> manipula a estrutura eu/tu do endereçamento direto de uma maneira indireta, ficcionalizada. A entidade ausente, morta ou inanimada que é endereçada torna-se presente, animada, antropomorfizada. A apóstrofe é uma forma de ventriloquismo pela qual o enunciador lança sua voz, vida e forma humana ao endereçado, tornando seu silêncio uma mudez responsiva (JOHNSON, 2013, p. 530).

Trata-se de um jogo de ausência e presença. A entidade endereçada é sempre uma ausência que se presentifica no poema pela voz daquele que fala, no entanto – e segundo Barbara Johnson – essa presentificação se dá através de uma mudez responsiva. Diferentemente do diálogo, não há uma resposta do ouvinte, mas uma evocação que o presentifica como linguagem. No entanto, (e aí aparece novamente a relação entre a linguagem e a morte) a presentificação desse ser vem destituída de ser, pois se dá apenas como vocalização. Como indica Blanchot: “A

palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é." (1997, p. 310). Portanto, ao se remeter a algo ou alguém o poeta presentifica essa entidade, porém ela ainda é sentida como ausência ontológica.

Deste jogo de presença e ausência da apóstrofe, Culler (2015) deduz um importante corolário: a lírica situa-se em uma temporalidade especial, pois apresenta-se como um evento de linguagem. Podemos pensar na apóstrofe como um tipo especial de ato de fala, porém mais do que constatar se esse ato é pragmaticamente possível (se Lydia, Cloe ou Neera podem responder ao chamado), é preciso ter em mente que a apóstrofe incide na temporalidade do discurso:

> Olho os campos, Neera,
> Campos, campos, e sofro
> Já o frio da sombra
> Em que não terei olhos.
> A caveira antessinto
> Que serei não sentindo,
> Ou só quanto o que ignoro
> Me incógnito ministre.
> E menos ao instante
> Choro, que a mim futuro.
> Súbdito ausente e nulo
> Do universal destino (PESSOA, 2008, p.278).

Se retirarmos o apóstrofo desse excerto do poema, teríamos como resultado uma espécie de sequência descritiva. Porém, o simples chamamento pelo nome de Neera cria um caráter evocativo de um ser possivelmente responsivo. Faz do poema um "evento de linguagem e não uma representação ficcional de um acontecimento passado" (CULLER, 2015, p. 223). Não se tem mais um tempo linear mas um tempo do discurso, um agora especial em que o poema ser torna iterável. Ou seja, trata-se de um acontecimento que se repete sempre de maneira alterada, pois se dá em um presente intemporal. É um tempo que resiste à narrativa, já que: "seu 'agora' não é um momento numa sequência temporal mas um 'agora' especial do discurso: da escrita e da enunciação poética" (CULLER, 2015, p. 229). Portanto, em

contrapartida à ausência do destinatário temos a presença do poema enquanto acontecimento, evento de linguagem.

Na poesia de Reis encontramos apóstrofes remetidas aos deuses, como em "Ceres, dona dos campos, me console" (2008, p.264); a um 'tu' e 'vós' indeterminados, mas em especial a três nomes femininos: Lídia, Neera e Cloe. Esses nomes funcionam não como um chamado pela amada ausente e que poderia ser presentificada pela apóstrofe do poema. Ao contrário, a evocação desses nomes produz apenas mais ausência, um vazio. Se em Caeiro o ato de se remeter a alguma pessoa era dar expressão a ela em um diálogo (como podemos ler no poema X do *Guardador de rebanhos*), na poesia de Reis não existe o diálogo, nem mesmo o efeito apostrófico da presentificação de um ser possivelmente responsivo. Como aponta Álvaro de Campos, esses nomes endereçados não possuem uma realidade específica:

> As figuras de amadas, que aliás não existem como figuras, nos versos de Ricardo Reis são abstracções às avessas, ou vistas do avesso. Não são abstracções no sentido de serem abstractas, mas no sentido de terem apenas a realidade necessária para serem consideradas como existindo. São Chloes, Lydias e outras romanidades assim, não porque não existam, mas porque para o caso tanto vale ser Chloe como Maria Augusta, e, ao passo que esta última faz supor uma costureira, ou coisa parecida, com a agravante de o poder ser deveras, a gente sente-se realmente pagão com a Lydia. (PESSOA, 2015, p. 498).

Para o poeta engenheiro, os nomes das amadas têm a função de emular uma latinidade para os poemas de Reis. Ao escolher Lidia, Neera ou Cloe, além de nos enviar ao universo de Horácio, que também evocou esses nomes, tem-se ainda a vantagem de esvaziar outros sentidos para esses nomes. Na visão de Campos, qualquer alcunha poderia substituir esses nomes latinos em relação à ideia de uma possível existência, porém essa alteração resultaria em um efeito diverso para o leitor que buscasse vislumbrar um sentido para determinado nome. Entretanto, podemos pensar que, para além da convenção latina que o poeta busca estabelecer, esses nomes não têm referencialidade.

Dentro dos nomes Lydia, Neera ou Cloe não é possível encontrar características diversas, algo que as diferencie uma das outras na obra de Reis. Em uma de suas odes, chegamos mesmo a encontrá-las funcionando como um só nome: "Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloe,/ Qualquer de vós me é estranha" (2008,

p. 281). Podemos dizer que elas atuam como pura vocalização. É possível comparar esses nomes com a interjeição 'Ó' encontrada nas apóstrofes (como no primeiro verso da *Ilíada*: "Canta, ó, musa a ira de Aquiles…). Lidia, Neera e Cloe tornam-se, como essa interjeição, um vazio semântico, não se enfatizam pelo significado da palavra, mas pelo próprio circuito de comunicação. O próprio Reis, em resposta a Álvaro de Campos, nos fornece essa noção:

> Poderá alegar-se, por exemplo, que a exclamação — «Ah», digamos — não contém elemento algum intelectual. Mas não existe um «ah», assim escrito isoladamente, sem relação com qualquer coisa de anterior. Ou consideramos o «ah» como falado e no tom da voz vai o sentimento que o anima, e portanto a ideia ligada à definição desse sentimento; ou o « ah» responde a qualquer frase, ou por ela se forma, e manifesta uma ideia que essa frase provocou. (PESSOA, 1978, p.143).

Usando uma outra interjeição, Ricardo Reis aponta para a função da ausência semântica. O "Ah", assim como "Ó" e os nomes Lidia, Neeera e Cloe agem de maneira relacional. O "ah" isolado ilustraria uma semântica vazia do jogo de linguagem, porém em sua relação com elementos externos ao texto (o tom da voz aludido por Campos) ou com a continuidade textual (a frase a que responde ou forma), atesta uma expressão mais vívida de um sentimento, pois se dá em um presente efêmero, mas imediato. Se por um lado a interjeição por si só é vazia de sentido, seu valor relacional cria uma presentificação do poema enquanto ato.

Deste modo, a relação entre a morte e a linguagem, resplandece ainda mais no jogo de ausência e presença operado pelo uso da apóstrofe nessa poesia. A figura da apóstrofe surge então não com um elemento de retórica apenas, mas como parte indissolúvel da principal obsessão temática de Ricardo Reis: a morte como presença devastadora e intermitente:

> Nada fica de nada. Nada somos.
> Um pouco ao sol e ao ar nos atrazamos
> Da irrespirável treva que nos pese
> Da húmida terra imposta.
> Cadaveres adiados que procriam
>
> Leis feitas, estátuas altas, odes findas -

> Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
> A que um íntimo sol dá sangue, temos
> Poente, porque não ellas?
> Somos contos contando contos, nada (PESSOA, 2016, pp. 168-169).

O poema inicia-se com a palavra 'nada' e encerra-se com ela, indicando um niilismo devastador que toma conta de todo o poema. Esse niilismo busca mostrar que "tudo tem cova sua", não só os seres humanos findam, como também as criações humanas. A lei dos homens, as estátuas e as odes irão desaparecer igualmente. Após criar a imagem angustiante de escuridão, de poente de todas as coisas, o poema termina com o verso "somos contos contando contos, nada". Um momento bastante ambíguo, pois podemos pensar na ideia de "contos contando contos" como um atestamento da insignificância do ser, mas também, como sugere Fernando Cabral Martins (2014, p. 137), em uma ideia da multiplicidade do homem. Tal leitura também pode ser feita para o verso, que reincide no livro *Mensagem*, "Cadáveres adiados que procriam". No entanto, em Reis, tal multiplicidade parece apenas fazer rodar o círculo vicioso que começa e termina com o nada.

2.4. O espelho mágico partido: Álvaro de Campos e a lógica amarga da poesia

> *"We do not know enough about the unknown to know that it is unknowable".*
> G.K. Chesterton

Filho indisciplinado das sensações e poeta sensacionista são alguns epítetos usados por Álvaro de Campos para descrever seu próprio ofício de poeta. Eles apontam para uma poesia ligada à experiência, uma forte conexão entre vida e poesia. No entanto, existe um ponto crítico nessa relação por si só bastante suspeita. Como é possível passar do sentir ao poema, da sensação para a escrita? Eis o mistério da criação poética de Álvaro de Campos. Mistério esse que nada tem de transcendental ou mesmo metafísico.

A palavra mistério na poesia de Campos não guarda nenhum simbolismo oculto. "Mas eu não tenho problemas tenho só mistérios", escreve o poeta. A

realidade das coisas, um modo de existir no mundo e criar algo são também outras maneiras de se usar essa palavra:

> […]
> A pena em que pego, a letra que escrevo, o papel em que escrevo,
> São mysterios menores que a Morte? Como se tudo é o mesmo mysterio?
> E eu escrevo, estou escrevendo, por uma necessidade sem nada.
>
> Ah, affronte eu como um bicho a morte que elle não sabe que existe!
> Tenho eu a inconsciencia profunda de todas as coisas naturais,
> Pois, por mais consciencia que tenha, tudo é inconsciencia,
> Salvo o ter criado tudo, e o ter criado tudo ainda é inconsciencia,
> Porque é preciso existir para se crear tudo,
> E existir é ser inconsciente, porque existir é ser possivel haver ser,
> E ser possivel haver ser é maior que todos os Deuses (PESSOA, 2015, p. 222).

Nesse dez últimos versos que encerram o poema, cujo *incipt* é "Ah, perante essa única realidade que é o mistério", Campos apresenta suas dúvidas e a perplexidade diante da – já observada por Caeiro – "espantosa realidade das coisas". Para o poeta de *Ode triunfal*, há algo de inexplicável na realidade de todas as coisas. Tudo é mistério. Os objetos mais concretos e palpáveis, como a pena, a tinta da letra que se escreve e o papel, têm existência tão incompreensível quanto, por exemplo, a Morte. Algo abstrato como a Morte (grifada com maiúsculo pelo poeta), em que o homem só pode ter consciência da sua realidade, mas jamais pode dizê-la como experiência própria, poderia ser pensando efetivamente como mistério. No entanto, para o poeta, ela está no mesmo plano do inatingível, ou não é menos tangível que objetos concretos: são todos coisas naturais. Sendo assim, quem tem "a inconsciência profunda de todas as coisas naturais", mas ao mesmo tempo sabe que tem consciência – exatamente por saber-se ou fingir-se inconsciente – não necessitaria de quaisquer conclusões ou explicações totalizadoras sobre o mundo.

Mais ainda, o poema se defronta com o mistério da criação. O criar tudo – sejam as coisas naturais ou os artifícios humanos como a pena, a tinta e o papel – não carrega em si nenhum sentido transcendental. O ato criador é ao mesmo tempo consciente e inconsciente. Trata-se de um embate entre a ignorância diante da realidade de "ser possível haver ser" e a dificuldade em abarcar essa possibilidade. Em outro poema:

> Ah, o existir o fenómeno abstracto — existir,
> Haver consciencia e realidade,
> O que quer que isto seja...

> Como posso eu exprimir o horror que tudo isto me causa?
> Como posso eu dizer como é isto para se sentir?
> Qual é alma de haver ser?
>
> Ah, o pavoroso mysterio de existir a mais pequena coisa
> Porque é o pavoroso mysterio de haver qualquer coisa
> Porque é o pavoroso mysterio de haver… (PESSOA, 2015, p. 213).

O mistério é, dessa forma, também aquilo que carece de explicação e foge à qualquer definição. Ele pode ser visível como muitas das coisas naturais, mas não é expresso. “Como posso eu dizer como é isto para se sentir?” Indaga o poeta, usando a indeterminação do deítico ‘isto' tantas vezes repetido na obra pessoana. Tal palavra, nesse contexto, pode substituir, ainda que de modo oblíquo, a ideia de mistério, porém sem desenvolver qualquer explanação. É sempre no campo do indefinido que repousa a pergunta, pois conhecer o mistério plenamente e dar-lhe forma pela linguagem é alcançar a Verdade final (essa Verdade com “V” maiúsculo onde tudo se encerra). No entanto, esse não é o objetivo do poeta. "Ó Verdade, esquece-te de mim!” lemos no poema “Demogorgon" ou ainda, no mesmo texto, "Tudo menos saber o que é o Mysterio!" (PESSOA, 2015, p. 208).

Portanto, conhecer a Verdade é destruir qualquer resquício de inconsciência necessária a qualquer tipo de criação humana: "Não há mistério verdadeiro!/ Não há mistério ou verdade!”. Nada mais é preciso quando se sabe que existe uma descrição correta e conclusiva do mundo. Por isso, Campos implora, em “Lisbon revisited (1923)", "se teem a verdade, guardem-a!” (2015, p. 175), sabendo que o poeta e a poesia habitam o espaço da dúvida, pois “a descoberta da verdade não seria uma vitória do indivíduo sobre as coisas, mas a vitória da verdade sobre o indivíduo” (LEOPOLDO E SILVA, 2015, p. 39).

Assim, falar sobre o mistério é uma forma de usar um termo bastante nebuloso para expressar uma desconfiança, a impossibilidade de alcançar a essência das coisas. Mistério, portanto, é a existência inexplicável da realidade e a nossa incapacidade em descrevê-la pela linguagem. Ademais, qualquer tentativa de escrever sobre a realidade, seguindo os ensinamentos de Caeiro, é uma maneira de falsificá-la. Contudo, para Campos, essa falsificação se dá porque o acesso à realidade nunca é direto, mas sempre subjetivamente mediado: "Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas” (PESSOA, 2016, p. 289).

As “coisas como são” traduzem-se em mistério, algo sempre inatingível. Pois, “em si mesmo, o mundo é caracterizado por peculiaridades que todas nossas ciências e disciplinas, mesmo em seu melhor ideal, necessariamente não podem capturar, e, portanto, esse mundo é falsificado em cada uma dessas descrições” (NEHAMAS, 1999, p.45). Nesse excerto, o filósofo Alexander Nehamas trata do perspectivismo nietzschiano, a ideia de que a realidade é sempre mediada por interpretações, e que a busca por uma essência das coisas é sempre uma tarefa vã. Em grande medida, o perspectivismo de Nietzsche, tal como foi esboçado na citação acima, assemelha-se ao sensacionismo de Campos. Ao poeta, assim como ao filósofo alemão, não interessa uma possível descrição acurada ou “verdadeira” do mundo, mas uma visão particular, uma interpretação mediada pela subjetividade.

Desse modo temos, já de partida, uma tensão entre “as coisas como são” (esse mistério inatingível) e as coisas sentidas pelo poeta. Tudo isso aliado à incógnita que é a criação poética: como passar do sentir para a palavra escrita?

2.4.1. A impotência como vocação poética

"To be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world”
Samuel Beckett *In: Three Dialogues*

No livro *Poetry and the fate of senses*, a poeta e ensaísta Susan Stweart (2002), partindo da palavra grega *poiseis*, derivada do verbo *poiein* ('fazer'), situa a criação poética em dois polos. O primeiro é o da “criação inspirada que se assemelha a um poder divino” e o segundo o da *techné*: "o criar formas a partir dos recursos disponíveis” (2002, p. 12). Tal processo de criação procede pelos meios da imaginação (a chamada “criação inspirada”) e um embate material com os recursos da linguagem. Porém, sob o fazer poético pairam duas ameaças: a da sobredeterminação e a subdeterminação.[27]

A ameaça da sobredeterminação, e que Stewart compara à maneira que "o criador órfico, desacreditando de si mesmo, volta seu olhar para trás e

[27] *Overdetermination* e *underdetermination* no original. Ver STEWART, 2002, p.12.

inadvertidamente perde sua obra por aderir a hábitos e convenções" (2002, p. 12), é a busca por recursos seguros – e de termos intersubjetivos – já assentados na história das formas poéticas. Já o temor da subdeterminação é o receio de que "a liberdade criativa só pode estar enraizada na história particular do seu criador, ou que os efeitos espontâneos e musicais da obra podem sobrepujar a capacidade de produzir uma forma duradoura" (2002, p. 12).

De modo semelhante, Silvina Rodrigues Lopes escreve, a partir de uma reflexão de Erza Pound, acerca de dois tipos de "técnica" que estão indissociavelmente conectados à criação poética: "a poesia é um tipo de construção que liga dois modos da técnica: aquele que ocorre pela repetição e produz o previsível, aquele que desvia da produção para invenção" (LOPES, 2012, p.37).[28] Ambos estão inseparáveis dentro da criação poética. O ímpeto da liberdade criadora, da invenção, só existe como resposta ao polo da repetição, em confronto ou adesão a convenções e formas já sedimentadas na tradição poética.[29]

A tensão entre sobredeterminação e subdeterminação ganha destaque na poesia de Álvaro de Campos especialmente porque muitos de seus poemas "tomam como sujeito o acto mesmo que os cria" (LOURENÇO, 2002, p. 82), isto é, colocam em evidência o próprio fazer poético como gênese do poema e fator principal de questionamento de sua forma e linguagem. É como se o poema buscasse responder a um chamado que indaga sobre o ímpeto criador, de onde vem o canto. Ainda mais, questiona o que é possível exprimir por meio desse canto.

Como autor moderno e secular, Campos já não crê em uma inspiração divina para o poeta, tampouco consegue vislumbrar a imagem que lhe resta – a do homem abandonado pelos deuses e musas:

> Os antigos invocavam as Musas.
> Nós invocamo-nos a nós mesmos.
> Não sei se as Musas appareciam —
> Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. —

---

[28] Ver POUND, Erza. "The serious artist" In: *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova Iorque: New Directions, 1968.

[29] De modo análogo, Anna Christina Ribeiro (2007) argumenta que "o que faz um texto ou performance um poema é a intenção do autor em conectar sua obra a poemas preexistentes, e que tal intenção corresponde ao intuito de fazer uso, transformar ou rejeitar a repetição de técnicas que deixaram suas marcas na história da poesia no mundo (2007, pp. 198-199).

Mas sei que nós não apparecemos.
Quantas vezes me tenho debruçado
Sobre o poço que me suponho
E balido «Uh!» p'ra ouvir um echo,
E não tenho ouvido mais que o visto —
O vago alvor escuro com que a água resplandece
Lá na inutilidade do fundo...
Nenhum echo para mim...
Só vagamente uma cara, que deve ser a minha, por não poder ser de outro.
É uma coisa quasi invisível,
Excepto como luminosamente surge
Lá no fundo...
No silêncio e na luz falsa do fundo...

Que Musa!… (PESSOA, 2015, pp. 314-315)

Da contraposição entre “os antigos” e o poeta moderno sobressai-se o modo como surgem as origens do canto. Para o primeiro grupo, o chamado poético é uma vocação inspirada por algo transcendente, um ofício controlado por algo exterior ao poeta. É preciso evocar as Musas para que o canto se faça. Basta pensar nos versos iniciais de poemas como *Ilíada* ou a *Teogonia* para perceber que a função do poeta é a de evocar as Musas, pois é somente a partir da presença delas que o canto pode acontecer. Já para aquele que “invoca a si mesmo” o mundo das musas não existe mais. Se há uma origem para o canto, uma vocação poética, ela já não é mais a de ser instrumento dos deuses. Para o poeta antigo dizer, nomear, era presentificar, tornar ser, enquanto para o poeta moderno subsiste a dúvida. No mundo sem deuses, resta invocar o homem, porém a linguagem não tem mais esse poder. Não se trata mais de uma questão “conforme o invocado e a invocação” para que o ser apareça. Para o poeta secular a maior perda foi a da crença: "Crer em mim? Não, nem em nada” (PESSOA, 2016, p. 201). Invocar a si mesmo é, dessa forma, um destino incerto, não saber o que vai encontrar, ou ainda, deparar-se com “uma coisa quase invisível”. O canto é traído pelo invocado e pela invocação. A imagem de quem foi invocado não é a da inteireza e da nitidez, não tem a força e o sentido de presença inequívoco para os antigos. É uma imagem refletida, falsa e ilusória, que se apresenta como “só vagamente uma cara”. Quanto à invocação, ela é falhada justamente por não dar uma imagem de totalidade ou a presença do ser. O problema, no entanto, não é de falta de engenho e arte do poeta, mas próprio da linguagem que perdeu seus supostos poderes. Já Dante, nos tratados do *Convívio,* identifica a insuficiência da linguagem humana: “a culpa vá ao debil intelecto/ e ao falar nosso, que não tem vigor/ p'ra retratar tudo o que diz o Amor.” (ALIGHIERI, 2019, p. 187). Tal percepção da insuficiência acentua-se após séculos, também se estendendo a qualquer tipo possível de representação. O vigor perdido do “falar

nosso” é, para voltar à poesia de Campos, o espelho quebrado do poema “Lisbon revisited (1926)”: "partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico”. A utopia de uma linguagem transparente, um espelho que é mágico porque não apenas reflete, mas cria uma existência daquilo que é refletido, já não é crível e não pode ser buscada nem mesmo como utopia. O poeta-narciso do poema transcrito acima, que se debruça diante da imagem refletida na água, não se vê e também não ouve qualquer eco de sua voz. Isto é, nem mesmo há, de maneira clara, um interlocutor para o canto abandonado pelos deuses. Sobra ao poeta uma posição de abandono:

> Campos experimenta, enfim, a situação do indivíduo que contestou todas as verdades estabelecidas e sabe que, a partir daí, está entregue à própria sorte, sabe que não conta mais com a segurança das verdades comuns, não conta mais com o apoio na fé ou na providência divina, à qual as gerações anteriores confiavam a responsabilidade pelo sentido da existência. Essa responsabilidade não pode mais provir do além, cabendo ao próprio homem assumi-la, a partir da contingência e da precariedade da vida individual, aqui neste mundo. (MOISES, 2005, p. 102-103).

A imagem do homem insulado em si mesmo – um Narciso sem eco – mostra ainda mais uma diferença crucial entre o poeta moderno e o antigo: a imediaticidade das sensações. O contato com o real é diferente para ambos, pois na antiguidade clássica não existia a intelectualização da emoção, pois tanto a linguagem quanto o pensamento não se interpunham como um *medium*:

> A sensação da realidade era direta nos gregos e nos romanos, em toda a “antiguidade clássica”. Era imediata. Entre a sensação e o objeto – fosse este objeto uma cousa do exterior ou um sentimento – não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio ato de sentir (PESSOA, 1974, p. 424).

Já para o poeta sensacionista, como consta no primeiro princípio do Sensacionismo, "Todo objeto é uma sensação nossa” (PESSOA, 1974, p. 426). Isto é, há uma primazia do pensamento em relação a coisa em si. Não há possibilidade de contato direto com o objeto, mas sim uma racionalização dele. Nosso acesso ao real se dá de maneira subjetiva e indireta. No entanto, a impossibilidade de contato não intermediado entre sujeito e objeto não anula a existência do último. Ao contrário, o esforço poético é fazer com que toda a arte torne-se "a conversão de uma sensação em objeto” (PESSOA, 1974, p. 426). Como conclui, Franklin Leopoldo a partir dos princípios do sensacionismo: "toda a arte é a conversão de

uma sensação convertida em objeto numa outra sensação convertida em objeto". O poeta moderno, então, não é aquele que evoca para criar, mas o que transforma e converte as sensações em objetos novos. Se a rua do poema "Tabacaria" – que metonimicamente é toda a realidade – é "inacessível a todos os pensamentos/ e, por isso, real, impossivelmente real", faz-se necessário uma recriação, torná-la de alguma forma acessível. A poesia de Campos, então, fixa-se na angustiante empreitada de tentar dizer o "impossivelmente real".

Em outro poema, lemos: "Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?/ Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,/ para que chames desconhecido a qualquer cousa em especial? (PESSOA, 2015, p. 183). Para dizer o real, há que se levar em conta os limites do conhecimento humano. Campos entende que a busca pela verdade (única e final) é vã e que sua poética só pode existir como uma grande exploração não teleológica da realidade. Escrever, desse modo, é encontrar-se com o incerto, com o mistério nunca resolvido do real, mais uma vez: "Se teem a verdade, guardem-a!" (PESSOA, 2015, p. 175). Já que não é possível ter conhecimento pleno de qualquer objeto, mas apenas acesso às sensações, o poeta sensacionista converte aquilo que é sentido em um novo objeto:

> Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas. De modo que vê a sensação subjectivamente e envida todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si a sensação das coisas como são, mas toda a casta de sensações de coisas, e até da mesma coisa (PESSOA, 2016, p. 289).

Mais adiante, no texto da passagem citada, Pessoa teorizador aponta que a diferença entre Campos e seu mestre Caeiro é que o último "tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas tais como são", enquanto para o primeiro "as coisas devem ser simplesmente sentidas". No poema XXIV do "Guardador de rebanhos", lemos no primeiro verso: "O que nós vemos das coisas são as coisas". Essa tautologia típica de Caeiro não pode ser seguida por Campos, já que para ele a coisa em si não é predominante, mas sim as sensações – o que vemos são sensações de uma coisa transformada subjetivamente em um novo objeto. Se, como apresentamos na seção dedicada a Caeiro, a impossibilidade da poesia é a de não conseguir representar as coisas como são; no autor de "A ode marítima" a impossibilidade se dá na conversão entre aquilo que é efetivamente sentido para o

que é escrito. Entretanto, ambos identificam essa questão como um problema inerente à linguagem:

> Campos partilha com Caeiro a crença na insuficiência das palavras. Mas Caeiro não precisa fazer a experiência fatigante desta carência: ele já o sabe com um saber anterior às palavras. Para Campos serão as próprias palavras que revelarão a sua insuficiência: por isto o seu silêncio só pode ser posterior às palavras. (LEOPOLDO E SILVA, 2016).

Em Caeiro está pressuposto o saber de que a linguagem diz muito mais sobre ela mesma do que a realidade ontológica das coisas, por isso sua insuficiência é explicitamente apresentada nos poemas, mas não testada. Já em Campos predomina uma angústia criadora que busca apresentar – pelo próprio poema – a falha que existe em nossa linguagem. Ele precisa testar a sua invocação: "Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco/ a mim mesmo e não encontro nada", lemos nos versos de "Tabacaria" (PESSOA, 2015, p. 203). Momentos como esse, Eduardo Lourenço chama de "dilacerantes e desumanos desabafos da impotência criadora" (2003, p.85). Essa impotência existe na própria linguagem, que não tem o poder de invocar qualquer presença. A poesia para Campos torna-se uma impossibilidade, o lamento de alguém que gostaria de estar em um lugar além da própria linguagem. No entanto, é dessa impossibilidade que surge a gênese do ato criativo: "Meus versos são a minha impotência/ o que não consigo, escrevo-o" (PESSOA, 2015, p. 238).

Nesse sentido, a vocação poética surge da própria impotência em realizá-la como invocação. Esse par invocação/vocação tem a mesma raiz latina do verbo *vocare* (chamar, evocar) e do substantivo *vox* (voz). A voz se faz presente em ambos os termos como chamamento, porém, no caso de Campos, um chamado que não é exterior ao sujeito, mas que se apresenta a partir do seu próprio desejo de realizar uma invocação do fracasso: "Queria gritar alto com uma voz que dissesse!" (PESSOA, 2015, p. 229). Pensemos, então, em dois casos específicos da vocação enquanto falha, mas que – diferente de Campos – partem de um chamado exterior a quem escreve, para destacar um aspecto comum de insuficiência presente em todas elas.

O primeiro caso é o relato do historiador Bede sobre o poeta inglês Caedmon. Segundo Grossman (1997) – a quem nos socorremos para resumir esse relato –, Caedmon era um humilde cuidador de animais de um monastério. Quando, em uma

festividade organizada pelos monges, foi convocado a cantar uma canção, retirou-se mais cedo, pois não sabia qualquer canção. Logo após, já em sonho, Caedmon foi novamente interpelado a cantar, desta vez por algum tipo de entidade indeterminada, uma canção sobre o "princípio de todas as criaturas". No dia seguinte ao sonho, ele foi capaz de cantar *O hino de Caedmon*, um poema em louvor a um inominado criador de todas as coisas. O início do poema, segundo a tradução de Bede (apud GROSSMAN, 1997, p. 06) é "agora devemos louvar o Criador de todos os reinos celestiais,/ o poder do Criador e Seu propósito, os atos do Pai da glória;/ como ele, sendo o Deus do eterno, foi o autor de todos os milagres".

A falha aqui está justamente no resultado do *Hino de Caedmon*, pois ainda que ele o desconhecesse antes do chamado, o poema apresenta-se como um fazer a partir de um outro fazer. Fracassa em ser uma canção de origem e passa a ser a experiência de segunda mão dessa origem. Ao remeter-se à outra criação – a do fazer *ex nihilo* da tradição judaico-cristã –, Caedmon não canta o "princípio de todas as criaturas", mas o louvor do criador original desse princípio. É precisamente a linguagem humana do poeta, que não pode realizar-se como *Fiat lux*, a matriz do canto enquanto apenas um reflexo dessa luz primordial. A vocação/invocação de Caedmon não pode ser tal e qual a que lhe foi ditada divinamente, pois em sua linguagem subsiste um momento de ignorância em relação ao canto que é supostamente alheio ao verbo divino.

O segundo caso é o do Pastor Adler, que é resgatado pelo filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard e publicado postumamente em 1872. Adler era um religioso citadino (e já conhecido por também ser um estudioso da obra de Hegel) que foi enviado a uma paróquia no interior da Dinamarca. Lá diz ter ouvido uma série de revelações ditas por Jesus Cristo. Posteriormente as publica em um conjunto de sermões até começar a ser perseguido pela censura da Igreja. Segundo, Valls (2000, p. 179)

> Kierkegaard analisa para si o caso, e conclui que o erro de Adler está em que após Jesus lhe ter dito para queimar seus livros hegelianos ele continua muito mais hegeliano, no mau sentido, misturando as coisas, como quando se desculpa dessa espécie de Inquisição religiosa, explicando que talvez não tivesse sido muito feliz na escolha das palavras, (ora, ele havia

> afirmado que Jesus lhe tinha ditado os textos ao ouvido!): Jesus portanto não se expressara bem, quem sabe.

O interesse do filósofo nesse relato reside em discutir os conceitos de revelação e autoridade, porém chamamos atenção aqui ao problema da vocação (o chamado) e a sua invocação (a realização física desse chamado). A passagem que Adler faz da revelação (ou alucinação) para as palavras escritas modifica o chamamento inicial. Ele é traído pela linguagem pois, citando Stanley Cavell, que revitalizou o interesse por esse texto até então pouco conhecido da obra de Kierkegaard, “Adler não é um meio transparente, mas um vidro opaco, um espelho” (1998, p. 166). A desculpa de Adler para fugir da censura leva em conta o fracasso da (in)vocação, os seus sermões resultam confusos ou inexatos porque o próprio chamado é mal expresso. Portanto, novamente existe uma tensão entre o objeto primeiro e sua possível representação.

Em contraste, a vocação poética de Campos carece de uma variável de convocação exterior (seja essa entidade Deus, *daemones*, musas etc). O poeta invoca a si mesmo, porém, seu resultado falha do mesmo modo. Em todos os casos a impotência inerente a todo criador ocorre por meio da incompatibilidade entre a potência do chamamento, um desejo de realizá-lo, e a impotência dos meios que o poeta dispõe para atender sua vocação, no caso a linguagem humana.

Podemos dizer que Campos está preso àquilo que o poeta e ensaísta Allen Grossman chamou de lógica amarga do princípio poético. No livro *The long Schoolroom:* Lessons in the Bitter Logic of the Poetic Principle, Grossman argumenta que a poesia é um ato de impossibilidade, de falha; não se trata mais da gaia ciência nietzschiana, mas sim de uma “ciência amarga”, pois há sempre uma lacuna inultrapassável entre o que poema gostaria de fazer (o que Grossman chama de “poema virtual”) e o que ele realmente é capaz de fazer (o poema efetivamente escrito que o leitor recebe). Para o ensaísta, ”o amargor é o sentimento de um conflito indecidível, entre o desejo de (re)construir o mundo humano, e a resistência à alternativa (heterocósmica) inerente aos materiais dos quais qualquer mundo deve ser composto" (GROSSMAN, 1997, p.16), isto é, a “lógica amarga” é a consciência de que a materialidade das palavras não são as mesmas que a do objeto, a

constatação de que existe um fosso irresoluto entre a realidade empírica e a linguagem. O poema projeta com essa lógica a experiência da perda do ser. Tudo torna-se palavras ou, para usar um poema do próprio Campos, símbolos:

> Symbolos? Estou farto de symbolos...
> Mas dizem-me que tudo é symbolo.
> Todos me dizem nada.
>
> Quais symbolos? Sonhos.—
> Que o sol seja um symbolo, está bem...
> Que a lua seja um symbolo, está bem...
> Que a terra seja um symbolo, está bem...
> Mas quem repara no sol senão quando a chuva cessa,
> E ele rompe as nuvens e aponta para trás das costas
> Para o azul do céu?
> Mas quem repara na lua senão para achar
> Bela a luz que ela espalha, e não bem ela?
> Mas quem repara na terra, que é o que pisa?
> Chama terra aos campos, às árvores, aos montes.
> Por uma diminuição instintiva,
> Porque o mar também é terra...
>
> Bem, vá, que tudo isso seja symbolos...
> Mas que symbolo é, não o sol, não a lua, não a terra,
> Mas neste poente precoce e azulando-se
> O sol entre farrapos finos de nuvens,
> Enquanto a lua é já vista, mística, no outro lado,
> E o que fica da luz do dia
> Doura a cabeça da costureira que pára vagamente à esquina
> Onde se demorava outrora (mora perto) com o namorado que a deixou?
>
> Symbolos? Não quero symbolos...
> Queria — pobre figura de miséria e desamparo! —
> Que o namorado voltasse para a costureira (PESSOA, 2015, p. 310).

O símbolo não é a fala de um indivíduo único, mas a de muitos: “mas dizem-me que tudo é símbolo/ todos me dizem nada”. O poeta busca dizer o único, por isto está farto de símbolos, pois eles indicam uma falência – a de mostrar que a realidade tem um ontologia independente das palavras que a descrevem. As sensações geradas pelo real são sempre maiores do que apenas símbolos.

Nesse sentido, a lógica amarga da poesia em Álvaro de Campos é fruto da passagem da sensação “pura”, ou o poema virtual da pura sensação, para o poema real e que é efetivamente escrito – o que se lê é produto da contingência da linguagem. Citando José Gil (1986, p. 11). “a estética de Pessoa comporta uma arte poética que considera as sensações como unidades primeiras, a partir das quais o artista constrói a sua linguagem expressiva”. Porém, essas unidades estão além ou aquém das palavras, não podem ser realmente expressas como algo primevo:

> Já não nos estimamos suficientemente quando nos comunicamos. Nossas verdadeiras vivências não são nada loquazes. Não poderiam comunicar a si próprias, ainda que quisessem. É que lhes faltam as palavras. Aquilo para o qual temos palavras, já o deixamos para trás. Em toda fala há um grão de desprezo. A linguagem, parece, foi inventada apenas para o que é médio, mediano, comunicável. O falante já se vulgariza com a linguagem. De uma moral para surdos-mudos e outros filósofos (NIETZSCHE, 2006, pp.78-79).

No entanto, ainda outro problema se coloca. O poema, para usar os termos de Wallace Stevens (1951), no ensaio "The noble rider and the sound of words", é feito pela dialética entre a pressão da realidade e a resistência da imaginação. Mais um termo se soma a equação que compõe a lógica amarga do princípio poético – à impossibilidade de representar o que se vê adiciona-se também a impotência em dizer o que é da ordem da imaginação.

2.4.2. Tornar os versos nas coisas do mundo: da representação a poiesis

O principal dilema do poeta sensacionista diante do mistério da criação é como dar forma literária às sensações ou, em termos pessoanos: como passar da "emoção sem sentido" para uma "emoção artística".

> Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciência dessa sensação, e esse facto de haver consciência de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciência dessa consciência, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal — o que dá a emoção artística — essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa (PESSOA, 1974, p. 448).

Já de partida, o artista descobre que sua arte deve lidar com a realidade de maneira sensorial. Em outro texto sobre o Sensacionismo, lemos: "a única realidade da vida é a sensação" (PESSOA, 1974, p. 431). Porém, é necessário que ele crie uma consciência dos sentidos. Uma sensação precisa ser de alguma forma racionalizada, intelectualizada, para então poder ser exprimida. No entanto, essa passagem não produz uma representação, mas uma "sensação de ordem diferente".

O principal dado é que a arte não deve ser cópia do real, mas um modo de criação de objetos sensitivos singulares. Porém, a intelectualização das emoções é a potência do poema, mas não a sua realização.

Para que as sensações expressas “criem um objeto que será uma sensação para os outros” (PESSOA, 1974, p. 432), é preciso que elas sejam imaginadas, tornem-se imagens sensoriais, que haja um “sentimento da imaginação”, para usarmos a expressão de Bernardo Soares no *Livro do Desassossego.* Sensação e Imaginação possuem um elo inquebrantável e de mútua dependência. No ato de sentir está presente o ato de imaginar e vice e versa. Para Campos, o trabalho da imaginação não se descola do real (como sensação), não é um categoria de oposição, mas sim de complementação. "Sentir tudo e de todas as maneiras” é ir além do que é limitado à esfera das sensações físicas, pois “o impulso poético é gerado por um desejo de transcender o humano e o finito; o poeta quer criar um poema porque ele não pode aceitar as condições que o mundo lhe oferece” (APPLEBEE, 2014). Lemos algo semelhante no verso “O que é fazer versos senão confessar que a vida não basta” (CAMPOS, 2015, p. 122), do poema “Saudação a Walt Whitman”. Escrever poesia é, para o poeta, criar um complemento para o que não é possível viver e ir além do que é vivido, dando-lhe novos atributos que a simples e mera representação da realidade (se ela fosse possível) não é capaz de revelar. Como coloca José Gil no livro *Caos e ritmo* (2018, p. 316) a imaginação criadora “tende a afastar-se da percepção, mas para melhor captar o real (daquele objeto percepcionado)". Ao que continua: "por isso, a imagem não reproduz o percepcionado, mas deforma-o sempre, evocando-o sob um certo ponto de vista, com formas diferentes, iluminações particulares, etc. Nesse sentido, toda a imaginação é ‘fantástica’, não deixando de procurar o real”. Imaginar não é fugir do real, mas expandi-lo e torná-lo – agora transfigurado – novamente parte do nosso mundo. Desse modo, a sensação de um objeto é não só aquilo que ele evoca no sujeito, mas também aquilo que é produzido pela imaginação a partir desse objeto.

O exemplo mais característico do ímpeto da imaginação criadora na obra de Campos é o poema “Ode marítima”. Nele inclusive encontramos o termo “imaginação corpórea” (“Ó tatuadores da minha imaginação corpórea” [PESSOA, 2015, p. 93]). Ainda seguindo o pensamento de José Gil, esse termo é entendido como tentativa de “transformar a imagem em coisas” e romper com a “cisão entre

sujeito e objecto, entre as sensações e a consciência delas" (2018, p. 363). O poder dessa imaginação é o de "fabricar imagens que não representam, não simbolizam, não significam, mas encarnam, isto é, desposam o movimento do que imagina" (2018, p. 364). O princípio é o da não coincidência, já que a função da imaginação corpórea não é o de tornar presente as "coisas como são", mas – pelo contrário – recriar essas coisas. É dessa forma, por exemplo, que Campos propõe uma substituição da metafísica por "metafísicas várias" e sua transformação em artes:

> Proponho que se faça artes d'ellas – da metafísica, metaphysicas varias, buscando arranjar sistemas do universo coherentes e engraçados, mas sem lhes ligar intenção alguma de verdade, exactamente como em arte se descreve e expõe uma emoção interessante, sem se considerar se corresponde ou não a uma verdade objectiva de qualquer especie (PESSOA, 2015, p. 433).

Essa proposta é reveladora da forma como o autor de "Tabacaria" encara a poesia (e as artes em geral) não como representação, e sim como *poiesis*. O compromisso do artista não está na busca por uma única verdade, mas em criar livremente sensações diversas e singulares.

Um dos poemas exemplares para observar a passagem da sensação e imaginação à expressão artística é "Saudação a Walt Whitman", pois nele encontramos Campos ao mesmo tempo como leitor e criador, em sua tentativa de fazer o louvor ao poeta norte-americano. Nesse sentido:

> "Saudação a Walt Whitman" é um poema metalírico. Sendo ao mesmo tempo um comentário sobre a natureza, o poder e os limites da poesia, o poema é também uma teoria da poesia. Enquanto teoria poética, "Saudação a Walt Whitman" constrói-se à luz da concepção de poesia de Whitman, não se opondo a ela, mas criticando-a (como sugere a atitude paródica), não pretendendo substituí-la, antes problematizá-la, pondo-a em perspectiva (SANTOS, 2007, p. 94).

Além de ser uma meditação sobre o fazer poético, "Saudação a Walt Whitman é também a prática da cosmovisão sensacionista, pois para Campos o autor de *Leaves of Grass*, juntamente com Alberto Caeiro, são as expressões máximas do sensacionismo.[30] Ambos são as duas únicas filiações declaradas de Campos em

---

[30] À propósito dessa nomenclatura: "diz-se de Alberto Caeiro que lamentou o nome «sensacionismo» que um discípulo seu – um discípulo um pouco estranho, é verdade –, o Sr. Álvaro de Campos, deu à sua atitude e à atitude que inaugurou"(PESSOA, 2016, p. 290).

sua poesia. Inclusive, os dois poetas são endereçados e saudados em poemas inteiros (“Saudação a Walt Whitman” e o poema sem título, cujo *incipt* é "Mestre, meu mestre querido”). No entanto, essas duas referências comportam – ainda que sob a égide do sensacionismo – diferentes modos poéticos:

> Na realidade, apesar de serem ambos “sensacionistas”, o sensacionismo de Caeiro é de um tipo diferente do de Whitman. A diferença, ainda que pareça subtil e de difícil explicação, é porém bastante clara. Reside sobretudo nisto: Caeiro explora um só assunto e vê-o com clareza; mesmo quando parece vê-lo de modo mais complexo, apercebemo-nos depois de que isso não é senão um meio de o ver com mais clareza. Whitman procura ver, não com clareza, mas profundamente. Caeiro vê apenas o objecto, procurando separá-lo o mais possível de objectos e de todas as sensações ou ideias que não sejam, por assim, dizer, parte desse mesmo objecto. Whitman faz exactamente o oposto: procura relacionar o objeto com todos os outros, com muitos outros, com a alma e o Universo e Deus (PESSOA, 2016, p.280).

O sensacionismo de Campos é mais próximo ao de Whitman, pois o de Caeiro, ainda que ele seja o seu mestre, é impossível de se alcançar. “Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu” (PESSOA, 2015, p. 211), lemos no poema endereçado a Caeiro, ao que na sequência vemos a saudação cada vez mais se tornar um lamento:

> Que triste a grande hora alegre em que primeiro te ouvi!
> Depois tudo é cansaço neste mundo subjectivado,
> Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas,
> Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas,
> Tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente.
> Depois, tenho sido como um mendigo deixado ao relento
> Pela indiferença de toda a villa.
> Depois, tenho sido como as hervas arrancadas,
> Deixadas aos molhos em alinhamentos destruídos pelo vento.
> Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça,
> E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguem
> Depois, mas porque é que ensinaste a clareza da vista,
> Se não me podias ensinar a ter a alma com que a vêr clara?
> Porque é que me chamaste para o alto dos montes
> Se eu, criança das cidades do vale, não sabia respirar?
> Porque é que me déste a tua alma se eu não sabia que fazer d'ella
> Como quem está carregado de ouro num deserto,
> Ou canta com voz divina entre ruinas?
> Porque é que me accordaste para a sensação e a nova alma,
> Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha? (PESSOA, 2015, pp. 211-212).

O lamento de Campos é o lamento da impotência de não ser capaz de seguir os preceitos caerianos. O poeta, assim como Jesus na cruz que pergunta a Deus por que o abandonou, indaga o chamado de Caeiro. Em múltiplas perguntas que se estendem pelos nove últimos versos da estrofe acima, Campos canta sua própria falência – a dor de não realizar a boa nova ouvida, de não ser Caeiro e nem ao menos "eu nem outro nem ninguém". Ele não tem a "clareza da vista", nem pode possui-la. A aprendizagem de desaprender é demasiado angustiante para a "criança das cidades do vale", por isso é "triste a grande hora alegre". Também de modo paradoxal, Campos sabe que quanto mais se aproxima de Caeiro mais se afasta. O poeta de "Guardador de rebanhos" torna-se uma figura inacessível, uma impossibilidade distante: "Ergo as mãos para ti, que estás longe, tam longe de mim!" (PESSOA, 2015, p. 211).

Já no caso de "Saudação a Walt Whitman", o diálogo e a maneira como Campos (des)lê a obra do poeta norte-americano não pressupõe uma relação entre mestre e discípulo, mas o louvor ao seu "grande camarada", seu "irmão em universo", um igual no modo de sentir multiplamente. Porém, Campos irá cantar igualmente a impotência inerente à vocação poética.

Dado o caráter fragmentário e incompleto do longo poema endereçado a Whitman, Cleonice Berardinelli (2004) apresenta um projeto de estrutura do poema encontrado no Espólio de Fernando Pessoa, a partir do qual a autora remonta uma possível ordem e sequência.[31] O que destacamos desse projeto é a seção marcada como número 4, que justamente trata da questão da falha e insuficiência do poeta:

> 4. Porque falha. Natureza do artista em geral e,
> sua fraqueza essencial. Fraqueza minha propriamente
> E eu, que nem sequer sou O Artista, mas Um Artista
> Não um poeta, mas simplesmente Alvaro de Campos (2004, p.207).

Campos apresenta-nos dois tipos de "fraqueza". A primeira uma "fraqueza essencial", própria a todo artista, um tipo de falhanço que temos chamado de lógica

---

[31] Apesar da importância e do esclarecedor trabalho de crítica textual empreendido por Berardinelli, optamos por manter as citações da mais recente edição da *Obra completa de Álvaro de Campos* (2015), da editora Tinta da China.

amarga da poesia, isto é, a não coincidência do poema virtual – e que se almeja – com o poema propriamente escrito. A segunda, trata-se da fraqueza própria do poeta ao fazer a saudação. Ela deriva da primeira, pois o que Campos busca é o "poema supremo" e que ele sabe ser uma realização inatingível, porém essa segunda fraqueza também guarda relação com o que denominamos (a partir do texto de Susan Stewart) de ameaça da subdeterminação, pois, mais do que apenas declarar uma impotência criativa para compor o seu poema, Campos parece temer que sua individualidade seja esmagada pela própria obra. A última anotação: "Não um poeta, mas simplesmente Álvaro de Campos", esconde, por trás da autodepreciação, um louvor não ao autor de *Leaves of Grass*, mas a si próprio. Conseguir tornar-se "simplesmente Alvaro de Campos", para o poeta que evoca a si mesmo e nunca se encontra, é muito mais do que ser "O Artista" – é criar uma expressão poética extremamente singular: "Mas ser universal – não o posso, porque sou particular" (PESSOA, 2015, p. 123). Nesse sentido, Campos se coloca, novamente ao lado de Whitman e Caeiro, como representante da estética não aristotélica[32]. Doutrina essa que prega

> ao contrario da estética aristotelica, que exige que o individuo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o "exterior" que se deve tornar "interior" (PESSOA, 2015, p. 439).

A vocação poética é o apelo pela singularidade. Nas palavras de Lacoue-Labarthe: "a poesia não existe, a poesia não advém ou ocorre, a não ser quando colocada à prova como acontecimento da singularidade" (2015, p. 63). E na obra de Campos, para que o poema surja como algo singular é "Preciso tornar os versos nas cousas do mundo" (PESSOA, 2015, p.116). No entanto, essa é a impossibilidade da poesia, o que o poeta sente-se capaz de fazer e o que a própria linguagem pode operar é "um echo das cousas/ O reflexo das cousas reaes no espelho baço de mim" (PESSOA, 2015, p. 120). O que ele busca é o "poema supremo", o acontecimento da singularidade em seu devir múltiplo:

---

[32] Segundo Álvaro de Campos, em "Apontamentos para um estética não-aristotelica", "só houve trez verdadeiras manifestações da arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes – A *Ode Triumphal* e a *Ode Maritima* – que publiquei no *Orpheu*"(PESSOA, 2015, p. 444).

> Para cantar-te,
> Para saudar-te,
> Era preciso escrever aquelle poema supremo,
> Onde, mais que em todos os outros poemas supremos
> Vivesse, numa synthese completa feita de uma analyse sem esquecimentos,
> Todo o Universo de cousas, de vidas de almas,
> Todo o Universo de homens, mulheres, creanças,
> Todo o Universo de gestos, de actos, de emoções e pensamentos,
> Todo o Universo das cousas que a humanidade faz,
> Das cousas que acontecem á humanidade –
> Profissões, leis, regimentos, medicinas, o Destino,
> Escripto a entrecruzamentos, a intersecções constantes
> No papel dinâmico dos Acontecimentos,
> No papyrus rapido das combinações sociais,
> No palimpsesto das emoções renovadas constantemente (PESSOA, 2015, pp. 115-116).

O que Campos almeja é o poema como uma forma de vida. Em sua singularidade viveria uma síntese total da multiplicidade do universo. Eis o "poema virtual" jamais alcançado ao não ser como explicitação da impotência: "Heia pra onde ó tristeza de não realisar o que quero?"(PESSOA, 2015, p.119). Diante da possibilidade do "poema supremo", seus versos tornam-se um louvor às avessas: "Quero cantar-te, e não posso cantar-te, Walt!/ Quero dar-te o canto que te convenha/ mas nem a ti, nem a nada, – nem a mim, ai de mim! – dou um canto…" (PESSOA, 2015, p. 121). Mas é nessa potência do que não é possível expressar que jaz a força dessa poesia: "Assim te canto, Walt, dizendo que não poso cantar-te!" (PESSOA, 2015, p. 121).

Para Campos a natureza do artista é falhar, pois seu desejo ultrapassa qualquer linguagem. Seus poemas, na busca por uma singularidade absoluta, apontam para os seus próprios limites:

> Ó quem nos dera, Walt,
> A terceira cousa, a medida entre a arte e vida
> A cousa que sentisse, e não seja estatica nem dynamica,
> Nem real nem irreal
> Nem nós nem os outros –
> Mas como até imaginal-a?
> Ou mesmo apreendel-a
> Mesmo sem esperança de não a ter nunca? (PESSOA, 2015, p. 119).

Na visão de Campos, a síntese pretendida, o meio termo entre aquilo que existe e o que não existe, é o que funda o poema e também sua impossibilidade. Como imaginar algo que não é real, mas ao mesmo tempo não é irreal? Mais ainda: como apreendê-lo enquanto forma insubstancial de vida? Se como declara o poeta

“o que é fazer versos senão confessar que a vida não basta”, é preciso que a poesia não seja cópia do real

> O que eu quero não é cantar o ferro: é o ferro.
> O que eu penso é dar só a idea do aço – e não o aço –
> O que me enfurece em todas as emoções da inteligência
> É não trocar o meu rhythmo que imita a agua cantante
> Pelo frescor real da agua tocando-me nas mãos,
> Pelo som visivel do rio onde posso entrar e molhar-me,
> Que pode deixar meu fato a escorrer,
> Onde me posso afogar, se quizer,
> Que tem a divindade natural de estar alli sem litteratura.
> Merda! Mil vezes merda para tudo o que eu não posso fazer. (PESSOA, 2015, p. 122).

Em relação ao último verso, pode-se perguntar: tudo o que o poeta não pode fazer ou o que a linguagem não pode fazer? As duas coisas, pois por um lado temos a condenação de se viver em versos apenas e não poder sentir tudo de todas as maneiras fisicamente, por outro a constatação de que cantar o ferro não produz a presença desse elemento. A desconfiança de Campos em relação à poesia é que ela dá apenas uma potência jamais realizada: “escrevemos versos, cantamos as cousas-fallencias; não as vivemos./ Como podemos viver todas as vidas e todas as epochas” (PESSOA, 2015, p. 122). No entanto, os seus versos são a sua própria vida, possibilidades nunca alcançadas. Nesse sentido, não há uma oposição entre obra e vida. Se o poeta é capaz de declarar que existe uma “condenação do artista em não viver” (PESSOA, 2015, p. 119), ele sabe igualmente que viver em seus poemas é um modo de habitar o mundo (“poeticamente o homem habita”, diz o famoso verso de Hölderlin, ecoando os comentários feitos por Heidegger [2012]). Pensamos aqui em Octavio Paz quando diz, no ensaio “O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa”, "Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia” (2009, p.201). Ou, por exemplo, no que Ricardo Reis escreveu sobre Caeiro: “A vida de Caeiro não pode narrar-se, pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida” (PESSOA, 2016, p. 339). E no que escreve Pessoa sobre Mario de Sá-Carneiro a João Gaspar Simões de 10 de janeiro de 1930: "o Sá-Carneiro não teve biografia: teve só génio. O que disse foi o que viveu”. Porém, a empreitada de Campos vai ainda além, pois a vida o atravessa no ato da leitura, tornando indistinguível qualquer oposição entre ler (imaginar) e viver:

> Nunca posso ler os teus versos a fio... Há alli sentir de mais...

> Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões a mim,
> E cheira-me a suor, a oleos, a actividade humana e mechanica
> Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,
> Não sei se o meu logar real é no mundo ou nos teus versos,
> Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,
> Ou de cabeça pra baixo, pendurado numa especie de estabelecimento,
> No tecto natural da tua inspiração de tropel,
> No centro do tecto da tua intensidade inacessível (PESSOA, 2015, p. 108).

Quando o poeta não sabe se está lendo ou vivendo, ou quando já não pode distinguir o seu lugar real, é porque os versos de fato tornaram-se coisas do mundo. É nesse sentido que a vocação poética pode justificar a afirmação de que se escrevem versos para "confessar que a vida não basta", que a porção de vida que nos é dada precisa ser expandida. Subvertendo o aforismo mallarmeano de que "o mundo existe para chegar a um livro", o livro torna-se também ele mundo, um apêndice da realidade. O poeta não cria "novos mundos" ou propõe uma fuga da realidade, como pode sugerir o senso comum; ele aumenta a nossa única realidade. Os versos de Campos, ao buscar uma singularidade absoluta, adicionam novos objetos ao mundo. Objetos estes que, dada sua singularidade, não buscam representar, mas sim "a não-relação ou a não-referenciação, a outra coisa que não si". (GIL, 2008, p. 361). A sensação que se segue é a de que sem esses objetos singulares, a experiência do poeta seria diminuída, pois como no poema "Realidade" – "Há tanta personagem de romance que conheço melhor por dentro/ Do que esse eu-mesmo que ha vinte annos passava aqui!" (PESSOA, 2015, p. 279).

Portanto, o resultado da falha em representar a "coisa-em-si", em dizer o Ser, produz o acontecimento da poesia. A vocação poética de Campos faz da insuficiência da linguagem, da impossibilidade da coincidência entre "poema virtual" e "poema real", ou – nas palavras de Eduardo Lourenço – a "incapacidade de aceitar que existe uma passagem entre o seu sonho de criador e sua criação" (LOURENÇO, 2002, P. 177), uma abertura para criar fissuras, acrescentar novos objetos àquilo que é "real, impossivelmente real". Eis o cerne do trabalho poético: uma forma de agir e intervir no mundo.

3. MANUEL ANTÓNIO PINA: A CONTINUIDADE DA DÚVIDA

3.1. Da influência à afluência: as muitas vozes da poesia de Manuel António Pina

3.1.1. Escrever contra Pessoa/ escrever com Pessoa

É na década de 40 do século passado, com o início gradativo da publicação da obra de Pessoa pela editora Ática, que essa poesia passa a ser um dado incontornável para qualquer poeta português (e estenderíamos a qualquer poeta de língua portuguesa). Essa década pode ser colocada como um marco não porque a presença sísmica de Pessoa não fora sentida antes, mas porque a publicação de suas obras completas (nunca completadas) mostram novas facetas do poeta, fragmentos que começam a compor um interminável mosaico que vai além de qualquer *Zeitgeist* modernista. Como assinala Ruy Belo, "a obra de Pessoa, se em certos aspectos se confunde e é explicável pela prática de poesia ao tempo em vigor, incomparavelmente a transcende não só em grau mas também em natureza" (2002, p. 54). Toda a geração de poetas posteriores tem de lidar com uma poesia que não é uma obra apenas, mas um novo paradigma poético de que não é possível passar ao largo. Trata-se de, nas palavras de Eduardo Lourenço, "o eixo em volta do qual se articula a cena crítica e, para além dela, a cena cultural do nosso país" (2008, p. 36).

Observemos brevemente alguns casos exemplares de reação à obra de Pessoa a partir de 1940, para analisarmos, então, a continuidade da questão em Manuel António Pina, poeta que começa a publicar em 1974, e terá, portanto, sentido em algumas décadas as inflexões pessoanas na tradição poética portuguesa.[33]

Eugénio de Andrade é o caso de "poeta forte"[34] que tem um embate agônico com a poesia de Pessoa. Para construir uma voz singular, Eugénio devia evitar a sombra do poeta anterior: "se queria que a palavra poética se confundisse com o marulhar do meu próprio sangue, só me restava escrever exatamente de costas voltadas para ele" [Fernando Pessoa] (ANDRADE, 2015, p. 37). Enredado no

---

[33] Para um estudo sobre a influência de Pessoa em poetas anteriores a Pina, ver o número da revista *Central de Poesia* dedicado à recepção de Fernando Pessoa nos anos 1940, citado na bibliografia.

[34]Para Harold Bloom, em *A angústia da influência*, o poeta forte (*strong poet*) é aquele que consegue, em um embate edipiano, realizar uma obra de valor e de originalidade diante do poeta precursor.

romance familiar freudiano da criação poética, tal como o pensou Harold Bloom em *Angústia da influência,* para um poeta como Eugénio de Andrade é preciso matar seu antecessor poético mais forte, “escapar a tanta sedução” e “escrever exatamente de costas voltadas para ele” (ANDRADE, 2015, p.136).

A ideia que subjaz essa angústia em relação a Pessoa deve-se ao receio, por parte de Andrade, em ter sua voz poética anulada ou diminuída pela presença de um poeta tão grande. Para não sucumbir a ela, Eugénio de Andrade busca relativizar essa grandeza:

> Entre nós a glorificação de Fernando Pessoa começa a ser inquietante: não só ameaça atirar Pascoaes e Sá-Carneiro para o sótão da poesia nacional como, o que me parece mais grave, coloca na sombra os poetas que, no âmbito da perfeição ou da pureza lírica, lhe são superiores — estou a pensar em Cesário Verde e Camilo Pessanha, naturalmente. (ANDRADE, *apud* MANCELOS, 2012, p. 11).

O que o autor de *As mãos e os frutos* chama de “pureza lírica” parece ser algo que ele mesmo busca alcançar: um estado utópico que só seria possível apagando-se as vozes do passado. Utópico porque essas vozes jamais se apagam, e escrever contra uma delas é já lembrar que ela está presente e ajuda a construir a voz do poeta posterior, mesmo que seja às avessas.

Uma outra maneira de lidar com a obra de Pessoa pode surgir no exato oposto ao de Eugénio. Escrever de frente para ele, para reescrevê-lo de modo irônico. Esse é o caso de Mario Cesariny. Em diálogo com Pessoa, Cesariny faz o louvor, mas também a simplificação do poeta, para aludirmos ao poema “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”. Passa-se a uma necessidade de se subverter Pessoa para o mito, como dizia Eugénio de Andrade, não “colocar na sombra” todos os outros poetas. Dessa maneira, "Cesariny escolhe situar-se à distância e a distância precisa de interpretação. A interpretação mata o mito” (ANGHEL; GUERREIRO; MARTINS, 2011, p. 137).[35] É um outro modo de evitar um fardo poético – agora sem tentar apagá-lo –, para torná-lo desmitificado ou mesmo “desratizado”. Em outro diálogo, o do livro *O virgem negra*, lemos em parte do subtítulo “louvor e desratização de Álvaro de Campos”. Mata-se não o poeta e sua obra, como poderia ser em Andrade, mas enterra-se o mito para que surja um Pessoa menos opressor aos novos poetas.

---

[35] Em certa medida essa também é a leitura que Fernando Cabral Martins (2016) faz sobre *O virgem Negra* como um ataque ao mito pessoano que foi sendo criado.

Posição também de diálogo é a de Sophia de Melo Breyner Andresen. António Guerreiro (ANGHEL; GUERREIRO; MARTINS; 2011, p. 123), após apresentar diversos momentos em que Pessoa aparece na poesia de Sophia, aponta para um confronto de concepções poéticas. Onde a poesia de Sophia "reclama a inteireza, a harmonia, a presença" (2011, p.126), a de Pessoa apresenta-nos a divisão, o conflito e a ausência. O diálogo, portanto, se faz pela negatividade e contra a negatividade. Sophia, para livrar-se da sombra de Pessoa, destaca principalmente o que sua poesia não é em comparação ao seu antecessor.[36] Diálogo que se faz em oposição, e para demarcar um caminho diverso de concepção poética, também é observável, por exemplo, em Jorge de Sena e a poética do testemunho em contraste ao fingimento pessoano.

Ainda que de forma sumária, o que se sobressai nesses exemplos é uma angústia da influência, o temor de que não haja espaço para o novo poeta como uma voz original, de que tudo já tenha sido dito ou feito pelo poeta anterior. Ao nosso ver, a poesia de Manuel António Pina escreve um novo capítulo nesse *agon* pessoano, pois coloca em dúvida a própria ideia de voz original e originalidade. Não se trata de apagar as marcas de um autor, mas de acentuá-las. Seguindo a lição de Ruy Belo que disse: "a única coisa que jamais perdoei a um autor foi tê-lo lido, tê-lo até talvez estudado e não haver deixado a menor, a mais indirecta marca em tudo aquilo que escrevi" (2009, p.20), e compartilhando, ainda com o poeta de *Boca bilíngue,* que "o resto vem no pessoa/ Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais" (2009. p.339), Pina mantém o autor de *Mensagem* vivo (e redivivo) em sua obra e abre um outro caminho para se pensar a influência poética.

3.1.2 O escritor é um ladrão de túmulos: impasse e diálogo com a tradição

> ***"****Every book is a quotation; and every house is a quotation out of all forests and mines and stone quarries; and every man is a quotation from all his ancestors"*
>
> Ralph Waldo Emerson *In.: Representative men*

---

[36] Um dos exemplos que António Guerreiro apresenta é o do poema "Cíclades (evocando Fernando Pessoa)", presente no livro *O nome das coisas.* Nele podemos notar tal oposição em versos como: "Porém obstinada eu invoco – ó dividido –/ O instante que te unisse/ E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste" (ANDRESEN, 2010, 601).

No poema “Nenhuma coisa”, do primeiro livro de Manuel António Pina (*Ainda não é o fim nem o princípio calma é apenas um pouco tarde*, de 1974), lemos o seguinte verso: "*a carne é triste, hélas, e eu já li tudo*” (PINA, 2012, p. 17). Todo esse verso vem em itálico, justamente para marcar uma citação. Os leitores de Mallarmé logo irão identificar que se trata da primeira linha do poema “Brise Marine” ("La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres"). A tradução desse verso, incorporada ao poema de Pina, aponta para um impasse típico do poeta moderno: como lidar com a tradição sem simplesmente repeti-la? Além disso, a pergunta que fica é o que pode fazer um poeta que "já leu tudo”?

Como vimos, a tradição pode ser bastante opressora para alguns escritores. Para poetas que assentam sua obra na ideia bastante utópica de originalidade como a de alguém que precisa criar uma voz inigualável, totalmente individual em que não se identificariam outras vozes, há sempre uma luta constante, uma tentativa de triunfar diante do passado. Por outro lado, há poetas que conseguem (não sem um embate, mas menos angustiado) aceitar a tradição, apropriar-se dela e deixá-la explicitamente visível em sua poética.

Na introdução do livro *Uncreative writing*, Kenneth Goldsmith, reclamando para o seu campo de atuação o comentário de um artista plástico conceitual, faz a seguinte observação: “o mundo está cheio de textos, mais ou menos interessantes; eu não desejo adicionar mais nada" (2011, p.14). Sem que se pense que isso queira dizer um abandono à escrita, o autor explica:

> Isso parece uma resposta apropriada a nova condição do escritor hoje: diante de uma sem precedente quantidade disponível de textos, o problema não é a necessidade de escrever mais; ao contrário, nós devemos aprender a negociar com a vasta quantidade já existente. Como eu posso trilhar esse cipoal de informações – como eu lido com isso, como analiso, como organizo e distribuo é o que distingue a minha escrita da sua (GOLDSMITH, 2011, p. 14).

É certo que Goldsmith está pensando em uma escrita que poderia apenas se retroalimentar de textos já disponíveis. No entanto, o exemplo também serve, em certa medida, para autores como Pina, que incorporam a tradição a seus textos e também a reescrevem. Mais do que analisar, organizar ou distribuir as informações o que podemos indagar é: como o poeta que "já leu tudo” interpreta essas leituras e, a partir disso, cria sua obra?

O poema “Le imitateur” do poeta franco-ucraniano Alain Bosquet (1919-1998), pode nos servir de exemplo por lidar com a questão do passado poético de uma maneira bastante interessante e igualmente irônica:

> Je parle de vieillesse à la femme que j’aime ;
> on me répond : « C’est dans Ronsard, tout ça. » Je parle
> d’un deuil profond et d’une enfant qui s’est noyée ;
> on me répond : « Tout ça, c’est dans Victor Hugo. »
>
> Je parle d’un cœur lourd comme un lac en colère ;
> on me répond: « Tout ça, tu vois c’est Lamartine. »
> Je parle de musique et d’un parc dans la brume ;
> On me répond: « Tout ça, Verlaine y est passé. »
>
> Je parle de partir, là-bas vers l’équateur ;
> on me répond: « Tout ça, c’est Rimbaud. » Je parle
> de mon orgueil et de ma solitude amère ;
>
> On me répond : « C’est dans Vigny, t’as pas de chance. »
> Je ne parlerai plus, de peur de les gêner,
> ces salauds qui sans moi ont écrit mes poèmes (1980, p. 84).

Um dos questionamentos presentes no poema é a possibilidade de ser realmente original. Nesse exemplo, o poeta (em um embate com a tradição francesa) ao falar sobre a velhice jamais consegue se distanciar de Ronsard e do célebre soneto "Quand vous serez bien vieille”. Também não consegue deixar de lembrar a "musique avant toute chose” da poética de Verlaine. É assim, entre uma série de poetas citados e não citados, que o poeta precisa se movimentar para compor um novo texto. Diga-se novo, pois apesar das ressonâncias de Hugo, Vigny, Rimbaud e tantos outros, trata-se de um resultado diferente, de um poema escrito a várias mãos por "esses sacanas que escreveram meus poemas sem mim". Notemos que são “meus poemas", mas escritos sem o autor, pois ele é alguém que chega tarde para escrever uma obra totalmente própria:

> Comeram o meu corpo e
> beberam o meu sangue; e, pelo caminho, a minha biblioteca;
> e escreveram a minha Obra Completa;
> sobro, desapossado, eu (PINA, 2012, p. 304).

Desapossado de uma voz primeira ou essencial, o poeta precisa escrever com (e contra) uma vasta memória literária: “porque temos (eu tenho) a cabeça e o coração cheio de vozes. Escrevemos decerto com a memória, mas também contra ela. Em busca de uma improvável voz inicial” (PINA, 2007, p.89).

Voltando a pergunta o que pode fazer um poeta que já leu tudo, a resposta, em Pina, aparentemente indicaria uma recusa, um calar-se diante desse vozerio. Todavia, o poeta nos lembra que:

> Já não é possível dizer mais nada
> Mas também não é possível ficar calado.
> Eis o verdadeiro rosto do poema
> Assim seja feito: a mais e a menos (2012, p.12).

O lugar da poesia perante toda a inesgotável memória do tempo é esse entrelugar "a mais e a menos", em que para calar-se é preciso escrever, dar voz: "calo-me quando escrevo/ assim as palavras falam mais alto e mais baixo" (2012, p. 14), pois o silêncio também é feito de palavras: "e até o silêncio, se é possível o silêncio,/ havemos de, penosamente, com as nossas palavras construí-lo (2012, p. 232).

Deste modo vai se construindo a poesia de Pina. Uma poesia que deixa "cada vez mais pesada a paz dos cemitérios" (2012, p. 11), que rouba, apropria-se, mas jamais copia, pois não busca repetir mecanicamente a tradição ou se deixar ser esmagada por ela. É, sobretudo, uma poesia feita de memória, mas igualmente de esquecimento, pois também precisa escrever contra toda essa memória. Como no famoso conto de Borges, "Funes, el memorioso", uma memória sem esquecimento torna-se um fardo e não uma dádiva e que, como sagazmente conclui o narrador acerca do infausto destino do personagem Irineu Funes: "pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair" (BORGES, 1987, p. 97). A poesia de MAP pensa e abstrai ao ativar sua memória literária. Ainda evocando o conto borgeano – e citando uma das frases latinas que Funes decora –, *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*, ou seja, nada do que foi ouvido pode ser recontado com as mesmas palavras. Mudando um pouco a fórmula, adicionaríamos que nada do que foi lido pode ser rescrito sem provocar alguma mudança. Logo, essa poética do roubo é uma forma de desleitura (como todas as leituras o são) do passado literário. Mesmo quando cita (e veremos que citar é uma forma de interpretar e reorganizar o

passado) estamos diante das "mesmas palavras" tornadas diferentes, isto é, nunca uma repetição.[37]

Dessa forma, longe de criar uma erudição desnecessária, a citação em MAP, como aponta Manuel Frias Martins, “surge como elemento que possibilita a introdução no poema de um ponto de vista intelectual sem com isso eliminar a natureza poemática do próprio texto” (1983, p. 71). Mais ainda, ela é um instrumento que permite recambiar e reescrever criticamente uma vasta quantidade de tradições dentro do novo poema. A citação na poesia de Pina nunca cessa de reenviar sentidos e significações, como assevera Mandelstam à propósito da poesia de Dante: “uma citação não é um excerto. Uma citação é uma cigarra, não se cala nunca, retém o ar e não o solta” (1995, p.35) [38].

Pina fala em roubar quando trata da citação e apropriação do verso de outros. Chama o poeta de “ladrão de túmulos” (2012, p. 339) e a literatura é, segundo o poema “Emet”: “uma arte / escura de ladrões que roubam a ladrões” (2012, p. 340). No entanto, essa arte de furtar não é vista com um sinal negativo. Pina segue a máxima de Emerson: “apenas um inventor sabe apropriar-se” (1996, p. 36). Ou a lição eliotiana de que “poetas imaturos imitam, os maduros roubam” (ELIOT, 2013, p. 81). Aliás, como iremos observar algumas vezes, o poeta dos *Four Quartets* é uma presença constante na obra de Pina.

Portanto, o poeta – esse ladrão de túmulos – munido de um variado inventário de textos e leituras, nunca cria a sua poesia a partir de um limbo imaginativo. Ele também ajuda a solapar o conceito de originalidade (já pouco acurada em toda a tradição literária) ou a noção de gênio romântico. Como demonstra Marjorie Perloff (2013) a ideia do escritor como gênio atormentado está ultrapassada nos tempos de grande informação, nos tempos de hipertexto. E isso não quer dizer que esse fenômeno é exclusivo à poesia escrita depois da difusão da internet. Os primeiros

---

[37] Rita Basílio, em sua tese dedicada a Manuel António Pina, evoca a noção derridiana de iterabilidade: "poder-se-á concluir que a citação em MAP, porquanto inscrição, sempre actual, de um acto de leitura, é uma operação contingente, casuística e irredutível a qualquer lei geral. É um acontecimento a cada vez primeiro e último, e por conseguinte a cada vez único porque não generalizável, um acontecimento que tem de ser lido na sua particularidade, a cada vez de novo” (2013, p.95). O que a pesquisadora diz é acurado para o uso citacional em Pina, mas não aponta uma especificidade desse uso, já que todo esse trecho que destacamos seria válido basicamente para a leitura de qualquer poema lírico. Um exemplo disso é o papel da apóstrofe em criar uma temporalidade específica (um tipo de iterabilidade, pois repete-se sempre de maneira diferente) do ato de leitura, tal como analisamos em Ricardo Reis.

[38] No original, a analogia entre citação e cigarra é também operada pela semelhança fonética entre as duas palavras na língua russa: «цитата» (“tsitáta”) e «цикада» (“tsikáda”), respectivamente.

exemplos do que Perloff chama de gênio não original (que mais do que um conceito é, antes de tudo, uma prática artística) em contraposição à ideia romântica de originalidade, são de textos do início do século XX – notadamente *Os Cantos*, de Erza Pound e "The waste land", de T. S. Eliot. E, nesse sentido, a poesia de Pina situa-se justamente ao lado da dos poetas anglo-americanos.

Se o termo gênio ainda persiste na formulação da crítica americana, ele não é mais alguém que supostamente criaria uma obra do nada, mas sim aquele que dominou a informação e sua disseminação. Esse escritor pode recuperar e organizar diversos tipos de materiais para a composição de seus textos:

[4 de julho de 1965]

Segundo fontes geralmente bem
Os altos interesses nacionais
Foi recebido carinhosamen-
Pretende para fins matrimoniais

Entre os países membros da otan
As suas provas de doutoramento
Sua excelência o presidente da
A conferência do desarmamento

Excelentíssimo senhor diretor
Ardilosos amigos do alheio
Nosso prezado colaborador
Atrasos na entrega do correio

Nao perca esta excelente ocasião
Da santa madre igreja faleceu
Resposta em carta à administração
De casa de seus pais desapareceu (2012, p.48)

O poema é atribuído ao semi-heterónimo Clóvis Da Silva e faz parte da segunda seção do primeiro livro de poesia de Pina, de 1974. Segundo consta no texto, “C. Da Silva”, falecido em 1966, trabalhava junto com Flávio dos Prazeres “na elaboração de um grande projecto literário, definitivamente prejuficado” (2012, p. 31). O texto, uma espécie de estranha nota editorial sobre o suposto autor, continua: "Aqui se reúnem alguns poemas de Clóvis (é dedicado a Plágio dos Fazeres o poema «Van Gogh Mondrian»), datados de 1965 e 1966, os poucos que foi possível salvar da destruição a que a irmã procedeu nas suas roubas e babéis” (2012, p. 31). O nome de Flávio dos Prazeres torna-se Plágio dos Fazeres, já indicando como o processo de criação poética é encarado pelo autor. Outro ponto interessante também é a troca das consoantes bilabiais nas palavras finais, formando “roubas e

babéis” a partir do implícito roupas e papéis.[39] Ora, no espólio desse autor estão presente os originais (papéis) e também a multidão de textos (babéis) que o seu fazer pode "plagiar”, ou melhor, tornar suas roupas/roubas. Essas “roubas" são algo alheio ao nosso corpo, mas nos vestem, tomamos-na por um certo período de tempo e elas transformam-se em parte do que somos. Analogia que serve para lermos o poema citado acima.

No conjunto de quatro quadras, nos deparamos com uma instabilidade sintática e semântica; poucos versos possuem frases com sentindo completo e mesmo se encararmos o poema como um longo período entremeado por uma série de *enjambements*, ainda sim continuaremos com fragmentos de significação. O poema, justamente por esses fragmentos de sentido, parece composto por uma série de frases retiradas ao acaso de um jornal ou revista de notícias. Em entrevista a Luis Miguéis Queirós, Pina aponta mesmo para a fonte em que o texto surge: "Até há lá um poema que se chama “4 de Julho de 1965” e que é uma colagem de decassílabos perfeitos que encontrei nos jornais desse dia.”[40] E apesar disso, nem nós nem o autor hesitamos em chamar o resultado da colagem de poema, da mesma maneira, por exemplo, que um leitor ao se deparar com o livro *O problema da habitação,* de Ruy Belo, numa rápida leitura de algumas páginas, logo identificará não se tratar de, digamos, um livro de análise urbanística.

Podemos notar, então, que esse exercício de colagem nada tem de inocente, pois busca discutir a própria ideia do que seja um poema. Se olharmos para o texto com, para usarmos o termo de Stanley Fish, “nossos olhos de ver poesia” (1980, p.326)[41] encontraremos certas recorrências. As “linhas” do texto, de modo alternado, possuem rimas consoantes (exceto o quinto e sétimo verso que rimam de maneira toante). Também verifica-se que todas elas possuem a estrutura de decassílabos. Diante disso, o leitor logo deduz que esse processo de colagem não foi tão aleatório assim, pois parece um pouco improvável dezesseis frases colhidas ao acaso criarem

---

[39] Esse processo de permutação de consoantes para formar palavras que contém um duplo ou terceiro significado aparece várias vezes nesse texto. Como por exemplo, em “emperro” (derivado dos verbos enterrar e emperrar) ou o já aludido “prejuficado" (prejudicado/crucificado).

[40] Disponível em <https://ilcml.com/manuel-antonio-pina-entrevistado-por-luis-miguel-queiros-2011-2/ >. Acessado em 02 de dezembro de 2019.

[41] Estamos dialogando aqui com o texto “How to recognize a poem when you see one”, presente no livro *Is there is a text in this class?* Nele, Fish argumenta que não existe nenhuma característica essencialista que torne um determinado texto um poema. O que está em jogo é se uma dada comunidade interpretativa pode encarar esse texto como poesia ou não.

tal estrutura. E, não à toa, ao fim do volume vemos tal processo ser chamado de “a duvidosa técnica do *collage*” (2012, p. 54).

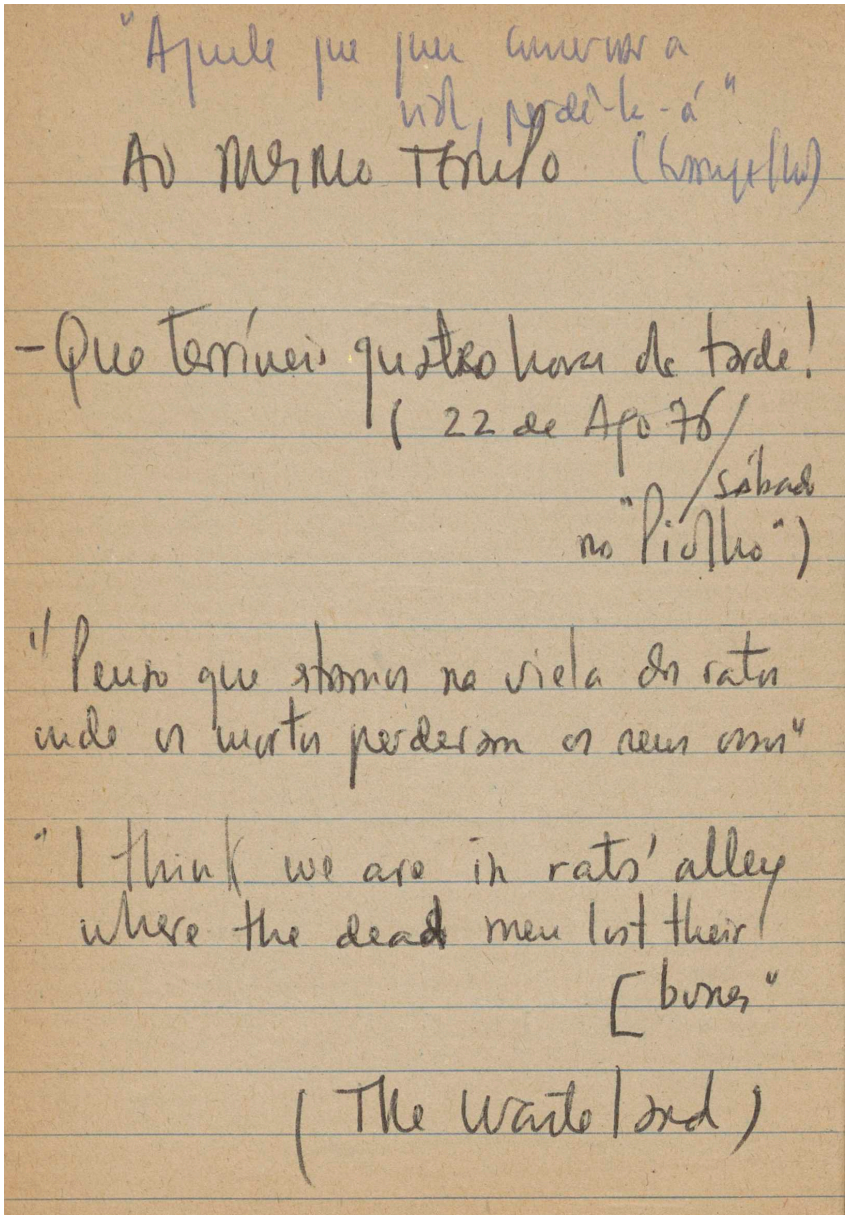
Portanto, à medida que desconfiamos da aleatoriedade do processo é que entendemos o papel do poeta como organizador das “roubas e babéis". O exemplo desse poema evidencia as palavras em sua materialidade (seja sonora – a partir das rimas; ou física – a partir da sua configuração no papel a formarem versos e estrofes) têm tanta importância quanto seu significado. Mais do que buscar um sentido coerente para o poema, o leitor é impelido a observar uma construção.

Esse exemplo da colagem, bastante radical na sua forma de citação, é uma técnica que, no entanto, não se repete na poesia de Pina, porém outras formas de apropriação irão percorrer toda a sua obra. “A literatura – já uma vez o escrevi – é uma arte de ladrões que roubam a ladrões. Se a constatação se aplica facilmente à colagem enquanto processo literário, aplica-se também, no entanto, à generalidade dos outros processos e à própria literatura enquanto tal". (PINA, 2007, p.19).

A literatura, como Pina a vê, é sempre diálogo, escreve-se com e contra toda a memória literária. Não à toa, em uma crônica entitulada “Sintomas de poesia”, Pina faz um elogio ao livro *Poemas plagiados*, do poeta argentino Esteban Peicovich (1929-2018). Nesse livro, cuja primeira edição é de 1967, o poeta latino-americano compõe poemas a partir de diversas frases lidas ou ouvidas no dia a dia. A essas frases, que se tornam versos, Peicovich insere um título que também funciona como uma chave de leitura ou um tipo de leitura suposta que é desestabilizada ao fim do texto, quando o autor insere uma nota explicativa da origem daquelas frases. Nesse processo, encontramos achados poéticos como esse:

> **NOTICIA DE VERANO**
>
> Vino a morir. Una enorme tortuga de
> mar vino a morir en las playas de Necochea.
> La enterraron los niños.
>
> (Leyenda de una fotografía. Diário Crónica, enero 10 de 1966) (PEICOVICH, 2013, p. 23).

Trata-se da mesma técnica de colagem, tal qual a vimos em Pina. O poeta português, na crônica citada acima, inclusive declara: “um livro que eu próprio tivera um dia o juvenil projecto de escrever” (2010, p.78). Pois é essa mudança de contexto, que retira a poesia de um lugar sublime e elevado, a dessacraliza e mostra


"Aquele que quer conservar a
vida, perdê-la-á"
Ao mesmo tempo (Comigo)

- Que terminei quatro horas de tarde!
(22 de Ago 76/sábado
no "Pinho")

"Penso que estamos na viela dos ratos
onde os mortos perderam os seus ossos"

"I think we are in rats' alley
where the dead men lost their
bones"

(The Waste Land)

FIG.1 - CITAÇÃO, COM TRADUÇÃO DE PINA, DO POEMA "THE WASTE LAND" ENCONTRADA NOS SEUS CADERNOS DE RASCUNHOS.

que ela habita muitos lugares (está presente não em um tipo especial de discurso, mas na própria linguagem dita comum), que MAP estima em sua própria poética e tão bem a utiliza.

No entanto, a poesia de Pina está frequentemente mais ligada ao reenvio a outros textos literários. O seu texto relê e reescreve a tradição, em um permanente

diálogo necromântico[42]. Esse diálogo vai, por exemplo, de Dante a Paul Celan; ou pode ir de Camões a António Franco Alexandre, sendo um dos principais procedimentos dialógicos a citação. Em alguns dos seus livros, por exemplo, encontramos ao fim dos volumes uma espécie de nota bibliográfica de autores que "assinalam a colaboração" (PINA, 2012, p.54). O seu fazer poético baseia-se – para citar Antoine Compagnon -– em uma espécie de ablação, um movimento de extrair para depois religar, típico da citação:

> Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. (1996, p. 13).

Diferentemente do que o senso comum pode supor, citar não é apenas uma remissão a um contexto, é já disjunção para, "posto em reserva", posteriormente tornar-se conjunção em um novo texto. O que é citado também coloca em evidência uma dialética do que é lido e o que é escrito, já que "toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação –, mesmo quando a considero no sentido mais trivial" (COMPAGNON, 1996, p. 19) ou ainda "a citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação" (1996, p. 41). Desse modo, toda leitura é criação e o ato de citar é análogo ao de deixar marcas visíveis de leitura no papel, papel esse em que se escreve agora um novo texto.

A maneira que a citação, vista como leitura e desleitura, participa da gênese poética de MAP pode ser claramente observada nos rascunhos e anotações para poemas encontrados em seu espólio. Nos rascunhos e revisões de alguns poemas do livro *Aquele que quer morrer*, nos deparamos com uma série de citações anotadas do próprio punho do autor. Há, por exemplo, trechos do poema "The waste land" (sempre acompanhados de uma tradução do próprio Pina) após um verso que compõe um poema do livro *Aquele que quer morrer*. São memórias de leituras que ajudam na criação do novo texto poético e podem aparecer inteiramente citadas ou

---

[42] São os entrevistadores Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre que fazem menção à "alta função necromântica da poesia; ao que Pina responde: "Talvez toda poesia, sendo memória, seja necromântica" (PINA, 2014, p. 11)

funcionar como motivo para um poema (ver FIG.1). No caso dessa primeira citação ela não vem atrelada a um poema específico, mas a um conjunto de versos soltos e, no topo da página, à frase que servirá de epígrafe para o livro de Pina.

No entanto, uma série de anotações pode vir acompanhada de uma versão específica de um poema. É o caso de “Uma segunda e mais perigosa inocência”, cujo rascunho está entremeado de uma uma série de trechos copiados de uma tradução de *A gaia ciência*, de Friedrich Nietzsche (FIG. 2 e FIG. 3).

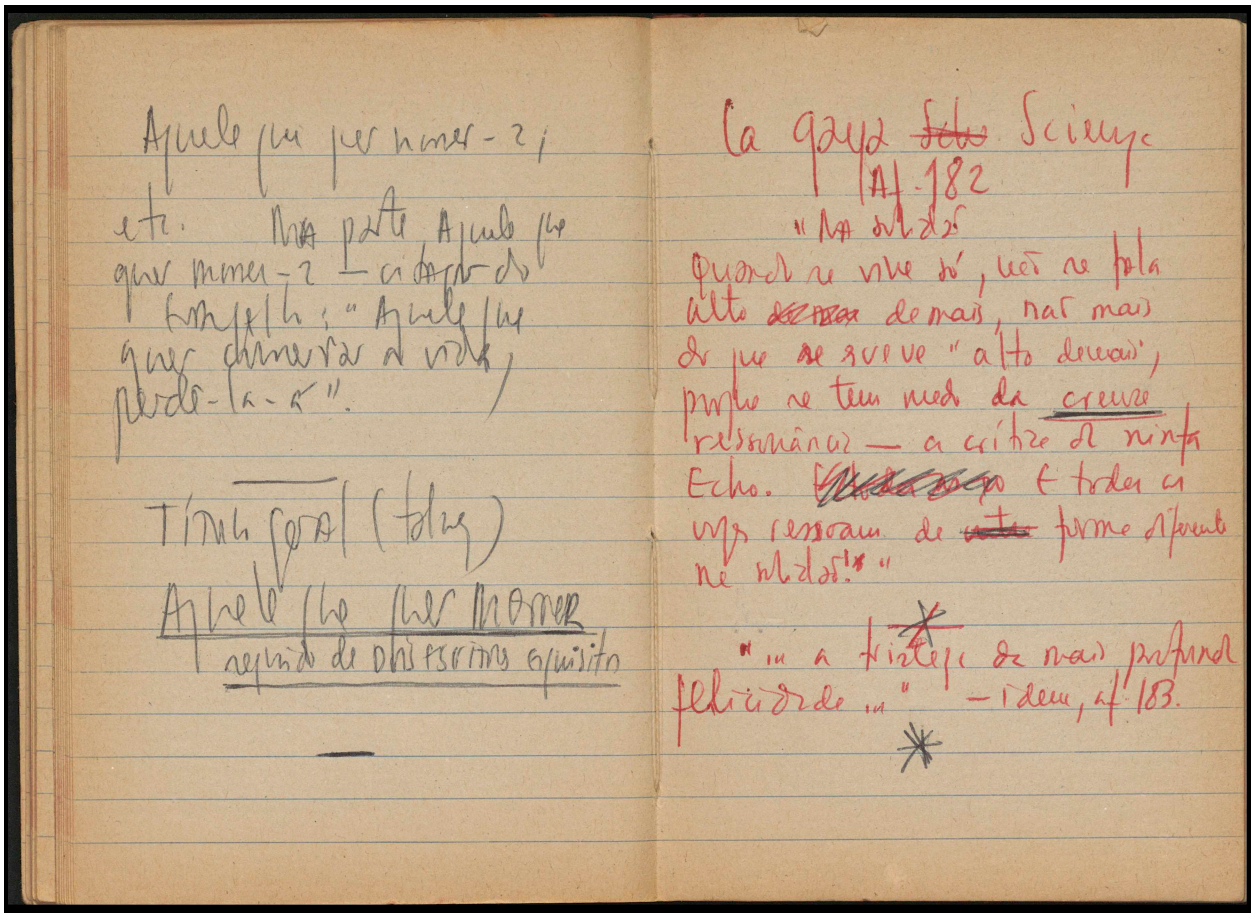


FIG. 2 - ANOTAÇÃO DO AFORISMO 182 E PARTE DO AFORISMO 183, DE *A GAIA CIÊNCIA*

O título mesmo do poema é coletado de um dos aforismos do livro do filósofo alemão. Porém, não é óbvio ler esses versos à luz dos aforismos anotados. Primeiro porque a conformação do poema já parte de uma leitura e interpretação do livro de Nietzsche. E, em segundo lugar, porque a essa leitura imiscuem-se outras não menos importantes. Deste modo, se atentarmos para o título “Uma segunda e mais

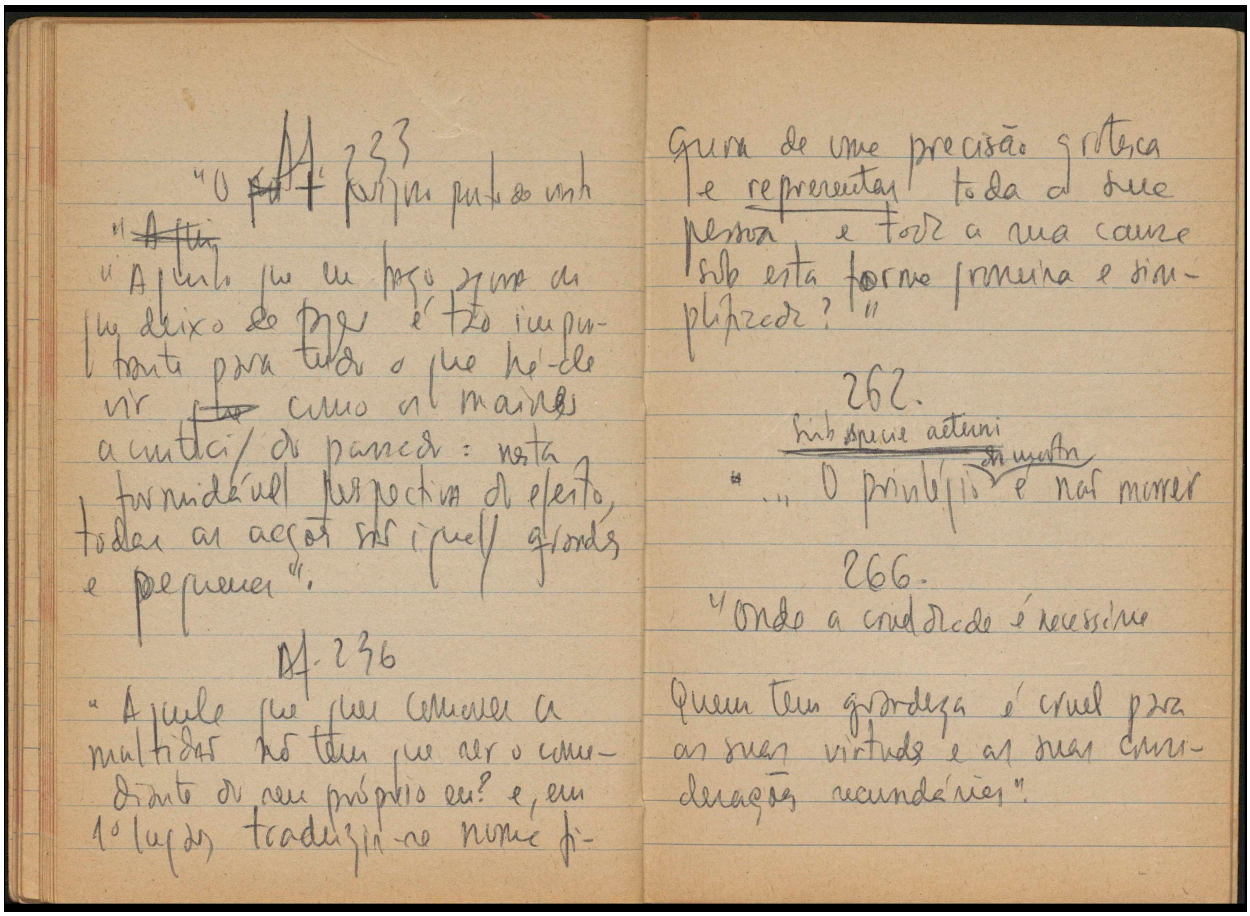


FIG. 3 - AFORISMOS 233, 236, 262 E 266, DE *A GAIA CIÊNCIA*.

perigosa inocência", encontraremos uma possível chave de leitura. A expressão aparece no seguinte parágrafo da obra de Nietzsche:

> De tais abismos, de tal severa enfermidade, também da enfermidade da grave suspeita voltamos renascidos, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para a alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fôramos antes (NIETZSCHE, 2012, pp. 13-14).

Esse excerto faz parte do prólogo de *A gaia ciência* e trata de uma ideia de renascimento que seria levada a cabo por uma nova poética, "uma arte para artistas, somente para artistas" (NIETZSCHE, 2012, p. 14). Ou seja, trata-se de uma discussão sobre arte, um dos temas que permeiam os aforismos do livro. Tendo isso em mente, vejamos o poema:

Uma segunda e mais perigosa inocência

Aquele que quer conservar a vida perdê-la-á.
Marcos, 8, 35

Quem desenterrará o que é preciso esquecer?
O escritor torna-se retórico com cega serenidade,
será preciso passar para o lado de fora, flutuar?

Escrevo aquilo que não posso,
transformo-me no que me proponho destruir.
Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade.

Aquele que quer morrer
é aquele que quer conservar a vida,
a tristeza daquele que fala ri-se de tudo,
que sentido faz isto e que sentido não faz isto? (PINA, 2012, p. 68).

No poema há uma indagação sobre renascimento e suas relações com uma ideia de arte (no caso a literatura). Partindo do mote da epígrafe, Pina inverte a equação. Em lugar daquele que perde a vida ao tentar conservá-la, temos aquele que quer conservar a vida ao querer morrer. Eis um conceito de renascimento: morrer, mas conservar a vida. O que deseja renascer precisa morrer, mas paradoxalmente manter a vida. Nietzsche fala da severa enfermidade, de um estado de quase morte, para que daí surja a segunda inocência. Já Pina trata da impossibilidade desse paradoxo ("que sentido faz isto e que sentido não faz isto?"). Aliado a isso também aparece uma ideia de arte, mas que se constrói a partir da suspeita e do paradoxo. A Literatura (escrita com maiúscula) torna-se Fatalidade, pois escreve-se na impossibilidade do dizer, nos limites do sentido e do não-sentido. Palavra 'sentido' que, aliás, está carregada de ambiguidade semântica: a de criar uma significação e sentir sensorialmente; pois a Literatura se confunde com a vida (essa fatalidade) e, portanto, significado e sensação (vazios ou plenos) são formas de morrer conservando a vida. "Escrevo aquilo que não posso" surge como uma constatação de suspeita tanto em relação à arte como à ideia de renascimento. O poema em si se estrutura na forma de indagação. Sintaticamente, temos cinco orações completas, sendo três delas perguntas. Apenas a segunda estrofe contém afirmações, sendo ambas asseverações da impossibilidade. Tal paradoxo da impossibilidade também é um pouco nietzschiano, pois no trecho anotado por Pina (FIG 3) do aforismo 262 de *A gaia ciência,* lemos o subtítulo latino *Sub specie aeterni* (do ponto de vista da eternidade) e a última frase do aforismo: "o privilégio é não morrer". Esse privilégio, segundo Nietzsche, é dos mortos e não dos vivos: "É a única maneira de partilhar o privilégio dos mortos" (NIETZSCHE, 2012, p. 164).

Novamente “aquele que quer morrer/ é aquele que quer conservar a vida”. Ou ainda, no poema “Na morte de Mao”, do mesmo livro e que também aparece rascunhado nessa parte do espólio a que estamos nos referindo: “A morte é propriedade dos vivos,/ aquele que morreu já não vive nem está morto” (PINA, 2012, p. 96). A partir de uma constatação que se diria lógica – a morte só pertence aos vivos –, Pina constrói um diálogo que diz muito mais do que o lógico; aponta para a dúvida e impossibilidade como um princípio poético.[43]

À primeira vista pode parecer que a citação, como vimos até aqui, é um processo sem conflitos na poesia de MAP, porém ela coloca em atrito as fronteiras entre o próprio e o alheio tão tematizadas em seus poemas. Como destaca Arnaldo Saraiva "uma constante da sua poesia é a referência à impossibilidade da própria voz, ou à voz do outro que passa necessariamente na própria” (2012, p.110). Onde se encontra o poeta no meio de tanta memória e milhares de vozes que lhe antecederam? Como diferenciar o pertencimento do não pertencimento?

> no meio de palavras minhas e palavras alheias,
> *quem, se eu gritar, me ouvirá entre as legiões dos anjos?*
> E nem isto me pertence,
>
> a tua ausência e o meu medo;
> nem estou na minha ausência,
> *fui como um vaso e quebrei-me* ou qualquer coisa assim (2012, p. 235).

A mesma tradição que alimenta seus poemas também causa angústia em relação ao ofício do poeta. Ele se vê diante da aporia entre o próprio e o alheio, sobrando-lhe a dúvida, o poder de indagar sem encontrar respostas prontas. Parece-lhe muito própria a sua angústia, a vontade de gritar, mas o verso que se segue vem das *Elegias de Duíno*, de Rilke. Ou ainda, a indefinição (própria do poeta?) contida em “qualquer coisa assim” da última linha, mas que é antecedida por um famoso verso de Álvaro de Campos. Em um outro poema, dentro de seu labirinto textual, o poeta se pergunta: “onde é que eu já lera/ o que sentia, até a/ minha melancolia?" (2012, p. 269).

Assim, a citação funciona como uma forma de indagação sobre a voz poética, sobre o que pertence a essa voz e o que lhe é alheio e quais os limites e possibilidades da sua utilização dentro do poema. O mundo sendo composto de

---

[43] Essa será a matéria dos próximos sub-capítulos e também é, como se tem observado o fio condutor da nossa tese.

muitas vozes do passado, das quais o poeta pode partilhar, funde-se em um "acolhimento da alteridade" (EIRAS, 2007, p.176). Em outro poema de *Os livros*, Pina, aludindo o *mezzo del camin'* de Dante, aponta para a relação entre os livros e a realidade:

> **Metade da vida**
>
> Perdi-me em Hölderlin e achei-me em Dante
> no sítio mais distante da estante;
> a meio da vida, quando a seara de-
> via estar semeada e a casa construída.
>
> Enquanto lia os clássicos e me dava
> inutilmente para a melancolia,
> Maria Hermínia, a Musa, ávida, deitava
> contas à vida, à minha única ... (PINA, 2012, p. 182)

A primeira estrofe do poema relê a primeira *terza rima* da *Divina Comédia* para introduzir no poema não só uma remissão aos clássicos, mas o uso da tradição literária como instrumento da vida: a realidade vista também como textualidade. Em um outro poema, o poeta se indaga: "Volto, pois, a casa. Mas a casa,/ a existência não são coisas que li" (2012, p. 275). Ou mesmo, os versos finais do poema transcrito acima: "Igual aos deuses (com pouco me contento)/ de livros e silêncio me alimento".

O alheio é parte integrante do próprio como o inverso também é verdadeiro, não há divisão dicotômica que resolva tal questão. Escrever é falar com as palavras do outro, pois não há possibilidade de se inventar a linguagem, ser uma espécie de Adão diante das coisas e dos seres. Nas palavras de Francis Ponge, citado por Manuel Gusmão: "tudo se passa connosco [com os poetas], como com pintores que não tivessem à sua disposição para mergulharem os seus pincéis senão um imenso balde onde desde a noite dos tempos todos tivessem tido que lavar as suas cores" (GUSMÃO, 2010, p.13). Ainda que seja possível recombinar a linguagem, refigurá-la, tentar ir além de seus limites, usamos a mesma linguagem de outrora, mas tentando fazê-la funcionar de uma maneira nova. Visto dessa forma, o poeta não é uma figura individual, já que "as obras singulares intercomunicam entre si e a arte é um grande empreendimento colectivo, como por exemplo a construção civil". (BELO, 2002. p. 284).

Assim, a poesia não de Pina não é uma disputa agônica para tentar destruir seus precursores. Ela abre-se para outros textos, já que o poeta tem a consciência

de que as palavras nunca serão somente suas e que não há possibilidade de fundar uma língua totalmente privada. Sua poesia vive de afluência, vários pontos (ou poéticas) que convergem no seus textos:

> Não se trata, a meu ver, de influências, com significado de algo – no caso uma obra literária – que forma ou modifica o caráter de uma outra obra, mas antes de afluências, da matéria constituinte e original da própria obra, do mesmo modo que um mar ou um lago são constituídos, em maior ou menor medida, pelos seus afluentes, e quanto mais e maiores eles forem maiores eles serão (2011, p. 194).

Logo, a poesia de MAP deve ser lida não como devedora da tradição apenas, mas também como elemento modificador do passado. Como o próprio poeta coloca em uma crônica acerca da sua relação com a poesia de David-Mourão Ferreira: "A minha memória havia-os «corrigido», substituindo palavras (verbos sobretudo, mas também adjetivos), invertendo a ordem de outras e, pelo menos num caso, invertendo mesmo a ordem de dois versos" (2013, 441). Pina conclui que, através da memória, os versos alheios tinham tornado-se mais seus. Não se trata de um lapso de memória, mas uma modificação consciente do passado, fazendo o que é alheio tornar-se próprio. Novamente mais um jogo de MAP para dissolver dicotomias que não são suficientes para sua concepção poética.

Desse modo, se diversas obras deixam marcas na poesia de Pina, também nossa leitura do passado torna-se diversa e mais afluente após o contato com o poeta contemporâneo. Isso faz dela não uma poesia original, no sentido de originário, de ser o primeiro a fazer algo. Em outra via, ela busca ser uma presença autêntica, uma tecitura poética reconhecível como algo particular. Pensando na pergunta de T. S. Eliot em "What is minor poetry?": "Esse poeta tem algo a dizer um pouco diferente do que alguém já disse antes, e ele encontrou, não apenas uma maneira diferente de dizer isso, mas uma maneira diversa que pode expressar a diferença no que ele está dizendo?" (1946, p. 15). A resposta em Pina, como pretendemos mostrar, é afirmativa e se dá justamente na consciência aguda sobre a poesia como um fazer composto de muitas vozes.

3.1.2. Pina precursor de Pessoa[44]

Há também uma forte presença da tradição literária portuguesa dentro das muitas vozes que vão compondo a poesia de MAP. Encontramos o diálogo, por exemplo, com Camões (explicitamente na subversão criada em um poema como "Transforma-se a coisa estrita no escritor"), nas associações livres à maneira de Alexandre O'Neill em um poema como "O que me vale"; Mario Cesariny sendo apostrofado em "As pessoas", tendo seus famosos versos, que se repetem no poema "Raio de luz", ("burgeses somos nós todos/ ou ainda menos") tornados "As pessoas somos nós todos ou ainda menos" (PINA, 2012, p.41); e sendo homenageado em "Carta a Mario Cesariny no dia de sua morte"[45]. Isso para não nos estendermos na poesia de Ruy Belo, presença bastante acentuada em toda a obra de MAP e que por si só renderia um estudo detalhado.[46] Há, certamente, muitas outras presenças da poesia portuguesa na sua poesia e não seria de grande interesse (além de inviável) apenas inventariá-las. Por outro lado, interessa-nos investigar como funciona o diálogo e – no caso dessa tese em especial – a presença (ou seria copresença?) de Pessoa em seus versos.

Em entrevista republicada no livro *Dito em voz alta*, MAP faz a seguinte declaração:

> frequento Pessoa com moderação. Há poetas e poesias com uma força de gravidade excessivamente grande para a minha pouca massa. Pessoa é um desses poetas (Eliot, por exemplo, é outro); confesso que tenho algum infantil temor de, deixando-me ir, poder esmagar-me contra as suas superfícies (PINA, 2016, p.15).

A dimensão e força da poética pessoana é um dado que qualquer poeta de língua portuguesa posterior tem que lidar. Pina tem isso em mente desde partida, sabe que a escrita subsequente "por acção ou por omissão, por aceitação ou por denegação, mais ansiosamente ou menos ansiosamente – [é] influenciado[a] por

---

[44] A nossa discussão sobre o acolhimento das vozes da tradição em Pina parte, e é imensamente devedora, das formulações desenvolvidas por Paola Poma (2008), no texto "Deslocamentos na poesia de Manuel António Pina", texto precursor no Brasil sobre a poesia do autor.

[45] Nos dois primeiros livros de Pina há um forte diálogo com a poesia surrealista portuguesa, seja pelo uso de técnicas afins ou pela referência direta a seus poetas e versos.

[46] Pina compartilha com Ruy Belo até mesmo a importância consciente e declarada que tem a poesia de T. S. Eliot para suas respectivas poéticas.

Pessoa" (PINA, 2016). Mas como essa escrita, no caso a de MAP, faz para não ser esmagada contra as superfícies pessoanas?

Em um texto intitulado "Mais do que influência, uma afluência", MAP comenta sobre a importância dos escritos de Erza Pound para sua poesia. Ao fim desse texto, o poeta português conclui que o contato com a obra de Pound não resulta em uma influência, mas sim uma afluência, no sentido de que os textos de um poeta predecessor ajudam a compor e se mesclam com uma nova obra, seja pela alusão direta, citação, temas, ou mesmo por uma similitude de tons poéticos. Pina afirma que Pound aparece de maneira manifesta em alguns poemas, mas que está muito mais presente sem ser visível. Poderíamos dizer que essa afluência/influência, citando J. Hillis Miller, funciona como um vírus: "Influência não é uma questão de empréstimo consciente, mas algo que, como uma doença, como *influenza* de fato, se insinua no ar que o poeta respira" (MILLER, 1985, p. 57). Quanto a Pessoa, Pina mesmo usa essa metáfora: "Apanhei então alguma daquela poesia, principalmente a de Alberto Caeiro e a do ortónimo, como se apanha uma doença" (2016, p.15). No entanto, essa doença é algo natural ("que se insinua no ar") e não totalmente indesejável. À medida que se convive com ela, seu contágio torna-se afluência.

Na opinião de Eduardo Prado Coelho (1999), Pina é um dos autores contemporâneos que mais reescreve e parte, de maneira explícita, da poesia de Pessoa. Realmente são muitas as afinidades e retomadas ou mesmo desvios, conscientes ou não, por parte do poeta contemporâneo. De maneira latente temos, por exemplo, a criação dos semi-heterônimos Clóvis da Silva em ANOF e Slim da Silva no livro seguinte, AQQM.[47] Há que ser observado que ambos são chamados de semi-heterônimos (à maneira que Pessoa chama Bernardo Soares) por Pina. São semi-heterônimos porque a escrita de Pina é sempre um exercício de alteridade, "é sempre o outro quem escreve", ou seja, o próprio autor é um heterônimo. Mas ao mesmo tempo essas criações são menos que heteronomia, pois não se deslocam totalmente, não se distinguem abissalmente da "poesia outra" que estamos habituados a ler sob a inscrição (puramente textual) Manuel António Pina, que pode também às vezes ser – como no seu primeiro livro – "Billy the Kid da Mota Pina". Vale a pena também notar a generalidade onomástica que compõe esses semi-

[47] Note-se por exemplo a ênfase irônica na palavra "pessoa" nos títulos das seções dos poemas de Clóvis da Silva: "Segunda Pessoa" e "As pessoas e outros poemas de Clóvis da Silva".

heterônimos, ambos são "da Silva", o sobrenome português mais comum, o que nos leva a pensar que ambos são uma espécie de generalização que contêm multidões em si. A propósito de Slim da Silva, revela-se que ele “escreveu obras próprias e outras de outros autores” (PINA, 2012. p. 90).

De fato, esses semi-heterônimos, e nem mesmo qualquer outros novos, voltarão a aparecer na poesia de MAP, o que reforça a ideia – já contida em seus primeiros poemas – de que a dicotomia “eu” e “outro" já não serve para ler essa poética e que sua escrita é uma terceira via que contém as duas valências. Ou mais ainda, o que chamamos de “eu” é um jogo espelhos em que, para citar Ruy Belo, "somos seres olhados” (2014, p.82).

Schleisches tör

É domingo ainda e chove ainda
num vago jardim perdido.
Fora de mim qualquer coisa em mim finda
como em alguém desconhecido.

Como se fosse domingo
no desfeito sonho de alguém
sonhando comigo,
lembro-me (quem?)

De outro jardim, de outro domingo,
indistintamente existindo,
como eu próprio, em mim.
Agora em que jardim

Alheio e indiferente
chove em mim para sempre?
Também eu sou outro
transportando um morto (PINA, 2012, p. 117).

O "eu" é essa entidade vaga, sem referência qualquer. Assim como o “domingo” e o “jardim" do poema vão tornando-se “alheio e indiferente” a cada quadra, o “eu" se imiscui com o fora, com o sonho e com o outro para existir indistintamente. Da marcação temporal, na primeira estrofe, de que o dia é domingo, passa-se a hipótese – o “como se fosse” –, para nas últimas quadras tornar-se outro domingo. Dos três campos semânticos sob os quais o poema orbita: domingo (o tempo), jardim (espaço) e o “eu" (poderíamos dizer aquele que sente o espaço-tempo em uma dada realidade), todos tornam-se indefinições e multiplicidades existindo. O gerúndio tão insistente no poema aponta para isso, uma ideia de construção e de simultaneidade. O “eu" e com ele toda a realidade estão

acontecendo e se transformando e, por esta razão, nunca são captados de maneira fixa.

Outro tipo de relação que podemos destacar, antes de chegarmos a questão que mais nos interessa, é a forma como Pina explicitamente cita e alude à obra de Pessoa, sobretudo como um imbricado de vida/obra que compõe o mito pessoano. No verso que abre o poema IX, de *Cuidados intensivos*, lemos por exemplo: “Apaga a luz. Guarda-me os óculos. Obrigado” (PINA, 2012, p. 202). Uma paródia dupla, primeiro em relação ao famoso “Mais luz” atribuído como as últimas palavras de Goethe, em segundo lugar a morte de Pessoa que, segundo João Gaspar Simões, teria dito como palavras finais: ’Dá-me os óculos’.[48] No verso de Pina, a morte não tem qualquer pretensão de transcendentalidade, ao contrário, não são frases ditas para posteridade. É preciso que se apague a luz e guardem os óculos para morrer. O irônico "obrigado" que segue as duas injunções tornam os pedidos algo ainda mais corriqueiro. Tal exemplo, marca também uma diferença na poética de Pina. A morte, em sua obra, acontece sem aspiração à permanência póstuma.[49]

Encontramos ainda diversas alusões a Álvaro de Campos como no poema “Segunda vez”: “Os antigos chamavam as musas/ ou a si próprios, eu estou velho para tudo” (PINA, 2012, p. 19). Ou ainda, no já citado verso "*fui como um vaso e quebrei-me* ou qualquer coisa assim*”* (2012, p. 235, destaques do autor), que relê o primeiro verso do poema “Apontamento” do poeta sensacionista – “A minha alma partiu-se como um vaso vazio” (PESSOA, 2014, p. 186). Aliás, esse exemplo mostra como a obra de Pessoa vem integrada aos poemas de Pina, como se tratasse de uma voz que é indistinguível a do poeta posterior. O trecho “ou qualquer coisa assim” não vem marcado em itálico, mas funciona como um modo irônico de mostrar a indistinção dos limites entre o que pertence ou não ao poeta.

São complexas e numerosas essas citações e alusões, porém a relação Pina e Pessoa vai além disso. Como lemos em um poema de *Farewell Happy Fields:*

---

[48] É o próprio João Gaspar Simões que faz a relação entre as últimas palavras de Goethe com as de Pessoa: "Dá-me os óculos’, murmurou, semicerrando os olhos enevoados. Foram estas as suas últimas palavras. Como Goethe, mas sem espalhafato nem solenidade” (SIMÕES, 1983, p. 113).

[49] A questão da sobrevivência póstuma (e a sua própria) é uma preocupação em Pessoa. Quanto a isso podemos destacar a ideia de supra-Camões e o texto *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Essa preocupação estende-se também à sua lírica, porém de maneira muito mais cética. Atente-se aos exemplos em “Tabacaria”, de Álvaro de Campos: "A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também./ Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta”; e a ode de Ricardo Reis, cujo *incipit* é “Nada fica de nada. Nada somos”, ambos discutidos nos capítulos anteriores desta tese.

“Entre a minha vida e a minha morte mete-se subitamente/ A Atlética Funerária, Armadores, Casa Fundada em 1888” (PINA, 2012, p. 166). Essa “Casa Fundada em 1888”, mesmo ano do nascimento de Pessoa (e claramente a referência temporal não é aleatória), é algo decisivo, que se coloca entre a vida e a morte, uma presença fundadora. É o que o próprio poeta chamou de afluência: um ato consciente e explícito, como demonstramos, mas também inconsciente e que pode surgir em estruturas mais enraizadas e profundas da composição poética:

> Mesmo um poeta que, por mera e surpreendente hipótese, nunca tivesse lido Pessoa, teria decerto lido outros que leram Pessoa. No caso da minha poesia, até onde posso sabê-lo de forma consciente, diria que a sua relação com a modernidade passa, não em exclusividade mas em boa parte, pelo Pessoa ortónimo (que li intensamente na juventude) e, talvez de forma menos evidente, também por Caeiro (PINA, 2002, p. 16).

É essa forma menos evidente (e que ao nosso ver não passa somente por Caeiro, mas por toda lírica pesssoana) a qual iremos nos dedicar. Tal forma – assim como a concebemos em nossa tese – diz respeito ao ceticismo linguístico. Essa questão é expressa de modo latente em Caeiro na dúvida em relação ao poder da linguagem e sua relação com o mundo. Aparece também em Campos na angústia e impotência do poeta diante do que chamamos – a partir de Allen Grossman – de lógica amarga da poesia. Em Ricardo Reis, no niilismo que torna mais claras as imbricações entre linguagem e morte. E, por fim, no Pessoa ortônimo e os usos suspeitos do pronome “eu" e do deítico *isto*, que expõem uma imensa fratura em qualquer poder representativo que se possa reivindicar às palavras.[50]

Voltando ao texto “Mais do que influência, uma afluência”, Pina, citando (em suas alheias/próprias palavras) Jakobson, diz: “toda a obra de arte digna desse nome fala da génese de sua própria criação”. E continua, agora em suas próprias/ alheias palavras: "trata-se, quase sempre, de uma fala muda, ou de uma fala fracassada, que, quando rompe o silêncio, instaura mais suspeita que a convicção” (MELO, 2011, p. 186). É sobre esse ponto que queremos nos centrar: quando no poema há uma autorreflexividade, uma discussão sobre sua própria gênese, ocorrendo sempre de maneira suspeita, que mais interroga do que afirma. Em outras palavras, a forma como o ceticismo linguístico torna-se vetor e força maior da

---

[50] Essas questões serão analisadas de maneira comparativa no terceiro capítulo da tese

criação poética em Pina. Tal questão, como temos analisado, tem na poesia portuguesa Fernando Pessoa como seu maior paradigma. Observemos, então, como a poesia de MAP aponta, nesse sentido, para relações complexas de continuidade, desenvolvimento e afastamento com a lírica pessoana. E, dentro da discussão sobre o ceticismo linguístico, ela altera nosso modo de ler Pessoa ou pode até mesmo inverter a cronologia e, sem soar anacrônico, Pina "consegue fazer de Pessoa um discípulo seu" (SERRA & SILVESTRE, 2002, p. 630).[51] Ou nas palavras do poeta: "os nossos autores são, em grande parte, isso mesmo: nossos autores. Escrevem-nos, Tanto quanto, provavelmente, os escrevemos nós a eles". (PINA, 2002, p. 19).

Herdando parte das dúvidas e indagações pessoanas, MAP altera a maneira como lemos Pessoa, passamos a notar aspectos que não existiriam sem a obra de Pina[52], pois com ela inauguram-se novas rotas e formas de lidar com as aporias do fazer poético. Passemos, então, a investigar quais são essas formas antes de nos determos a uma comparação efetiva.

3.2. Aporias do real/aporias da linguagem

> *"Being cannot be represented or uttered—as poor realists foolishly believe—but only hinted at. Writing is always a rough translation from wordlessness into words"*
> Charles Simic *In: The life of images*

De maneira shakespeariana poderíamos nos perguntar: "what's in a name?" O que há em um nome? O que ele pode dizer e o que não pode? Qual a sua relação com o real? A questão é antiga, e como vimos em Caeiro, pode ser remontada ao *Crátilo*, de Platão. Porém, dos gregos antigos, passando por Shakespeare até chegarmos a Manuel António Pina, muita coisa foi escrita sobre o assunto. Na

---

[51] Essa afirmação encontra-se em uma pequena nota bibliográfica da antologia *Século de* ouro, escrita pelos organizadores Osvaldo Silvestre e Pedro Serra. Agradecemos ao professor Leonardo Gandolfi que, durante a qualificação dessa tese, nos alertou para esse excerto do texto.

[52] Estamos dialogando aqui (e também já no título da seção) com a ideia borgeana de como um "escritor cria seus precursores" (BORGES, 2007, p.130) presente no texto "Kafka e seus precursores".

verdade, muitas perguntas continuaram sendo feitas. O que faz o poeta português é indagar-se poeticamente sobre a questão e, de maneira autorreflexiva, pensar os limites da arte poética enquanto busca redescrever a realidade que nos cerca.

Uma das respostas para o que há em um nome poderia ser encontrada também em Shakespeare: “Words, words, words”, diria o príncipe Hamlet, esse grande cético. Pina diria: “São feitas de palavras as palavras” (2012, p. 272). O que encontramos em um nome são mais nomes. Toda tentativa de fazer a linguagem coincidir com o objeto é apenas uma forma de perda, de ausência de ser. Em outro poema, temos:

> As palavras fazem
> sentido (o tempo que levei até descobrir isto!)
> um sentido justo,
> feito de mais palavras (2012, p. 205).

De acordo com esses versos o que há no nome não é uma essência, mas uma relação de palavras. Para se descobrir o significado de uma palavra encontramos mais palavras. Trata-se de uma concepção antirrepresentacionalista da linguagem.

Pensando na teoria mais comum e tradicional sobre o significado de um nome, poderíamos dizer que é algo que fixa uma referência a partir de atributos e propriedades da coisa a que nos referimos. Por exemplo, a referência do nome comum ‘gato' é uma forma de abstrair toda essa espécie em características que normalmente encontramos nesses animais. No entanto, o problema decorrente dessa teoria é a de não contemplar formas anormais dessa referência. Não existe uma essência comum a todos os gatos e que os classificaria com precisão, o que encontramos é – para anteciparmos um pouco o diálogo com Wittgenstein – uma “semelhança de família”.

3.2.1. O nome secreto dos animais

No poema "Uma prosa sobre os meus gatos”, presente no livro *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança* (1999), Pina joga com essa noção comum de

significado para pensar o que seria escrever sobre seus gatos e qual seria a definição de ser um gato:

> Perguntaram-me um dia destes
> ao telefone
> por que não escrevia
> poesia (ao menos um poema)
> sobre meus gatos,
> cuja única evidência
> é serem meus (digamos assim)
> e serem gatos
> (coisa vasta, mas que acontece
> com todos da sua espécie)?" (2012, p. 270).

Essa "coisa vasta" a que o poema alude não é uma essência, mas algo contingente e que leva a dúvida. Ser um gato independe das qualidades que atribuímos ao animal. E nessa tentativa de escrever sobre gatos, ainda se coloca outro problema o pronome 'meus'. Assim como ser gato é coisa vasta, serem meus também não é algo certo; insere-se muito mais como modos de dizer – "digamos assim". Pois, parafraseando um dos livros favoritos de Pina – *Winnie-the-Pooh*, de A. A. Milne, não se sabe se ele é que tem os gatos ou os gatos que o têm.[53]

O poema continua, agora com o poeta questionando se os "seus gatos" poderiam configuram um tema para um poema, o que na verdade torna-se um questionamento sobre a própria poesia:

> Este poderia
> (talvez) ser um tema
> (talvez até um tema nobre),
> mas um tema não chega para um poema
> nem sequer para um poema sobre;
> porque é o poema o tema,
> forma apenas (2012, p. 270).

Um tema nobre e sobre o qual muitos poetas escreveram. Basta lembrar da série de poemas "Le chats", de Baudelaire ou *Old Possum's Book of Practical Cats,* de T. S. Eliot. Mas, para o poeta, ser o tema é algo incerto, poderia "talvez ser um tema". Talvez, porque o poema sempre fala do próprio poema (e por isso o título do texto é "uma prosa sobre meus gatos"). É próprio da sua forma ser autorreflexivo, pois sua linguagem não é referencial e os "meus gatos" não apontam para a unicidade desses seres. Em outras palavras, "na poesia a palavra é só "signo" e não

---

53 O livro de A. A. Milne inicia-se da seguinte maneira: "If you happen to have read another book about Christopher Robin, you may remember that he once had a swan (or the swan had Christopher Robin, I don't know which)" (2001, p. 07).

“signo de”, a palavra poética, a linguagem poética, é auto-referente, quer dizer, produz a sua própria referência, produz a realidade significada” (DIAS, 2014, pp. 21-22). Desse modo:

> O poema que fizesse
> Faria deles gatos abstractos,
> literários, gatos-palavras,
> Desprezível comércio de que não me orgulharia
> (embora a eles tanto lhe desse).
> Por fim, não existem «os meus gatos»,
> Existem um tanto gatos-gatos,
> Um gato, outro gato, outro gato
> Que por um expediente singular
> (que, aliás, também absolutamente lhes desinteressa)
> me é dado nomear e adjectivar,
> isto é, ocultar,
> tendo assim uns gatos em minha casa
> e outros na minha cabeça.
> Ora só os da cabeça alcançaria
> (se alcançasse) o duvidoso processo da poesia.
> Fiquei-me por isso por uma prosa,
> e mesmo assim excessivamente corrida e judiciosa (2012, p. 271).

O poema ao falar de gatos os abstrairia, iria transformá-los em linguagem apenas – gatos-palavras. Seriam “gatos literários” como são os de Baudelaire e T. S. Eliot. O gato não é o tema, porque tornando-se abstrato, um gato-palavra, ele se torna tema como linguagem e não como ser singular. O poeta não acredita na possibilidade da palavra fundar o ser. Quando digo gato, digo uma abstração que é gato nenhum, pois o que existe são “um tanto gatos-gatos”. Nesse sentido, a expressão “gatos-gatos” é uma tentativa de apontar a singularidade do objeto, sem que ele seja símbolo de. No entanto, a linguagem funciona em uma cadeia de correspondências e associações que fazem a palavra significar por excesso e também por falta. Por excesso, pois move uma rede de conotações em que cada palavra traz à tona muitas outras. E por falta, porque toda essa cadeia relacional deixa escapar a coisa em si. O “gato-gato”[54], o gato enquanto ser, dentro do poema, é uma impossibilidade. A palavra não consegue apreender a diversidade de “um gato, outro gato, outro gato”. Essa generalização e abstração impõe um limite ao conhecimento do objeto. Nunca saberemos o que é um gato até que tenhamos visto todos os gatos, existentes e mesmo imaginários.

---

[54] Lembremos da expressão “madeira-madeira”, de Álvaro de Campos, nas “Notas para a recordação do Meu Mestre Caeiro”.

Portanto, o que a linguagem faz é ocultar. Diria Blanchot, em trecho que já citamos a propósito da apóstrofe em Ricardo Reis, "a palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é" (1997, p. 310). Assim como no conto de Poe, "o retrato oval", aquilo que é figurado morre para que surja a figuração. Dessa forma, nomear é matar o ser, ou como nesses versos de Paul Celan: "uma palavra – tu sabes/ um cadáver" (1996, p. 58).

No entanto – e mesmo a partir dessa visada um tanto quanto nominalista –, o poema ou "a prosa sobre meus gatos" continua a circundar seu possível tema. Não existe uma referência exata entre a palavra e os vários gatos possíveis (os da minha cabeça, os meus gatos, um gato, outro gato etc), não obstante a realidade (o que quer que ela seja) continuar sendo a base. A existência concreta do animal é o eixo sob o qual se constrói o ceticismo em relação à referência. É dela que se resulta a insistência em tentar falar a partir da incapacidade da linguagem em dizer o ser. Se a proposta é falar sobre "uns gatos em minha casa", ela é falha, porém o poema não se torna um vazio, pois a "única maneira de representar algo – poeticamente, filosoficamente, politicamente, ou até mesmo teologicamente – é demonstrar a falha em se representar" (DICKINSON, 2017, p.02). Ao evidenciar a impossibilidade em se representar algo, o poema acaba atingindo o seu objetivo: a palavra tocando a realidade, nunca a falseando, pois se diz explicitamente como linguagem e não como coisa ou ilusão dessa coisa. Fundamental para poética de Pina é a busca em expor os limites da linguagem, a fratura que há entre palavra e ser: "todo poema diz a impotência do poema, a sua impossibilidade de dizer o que quer dizer, e o seu sucesso consiste na evidência dessa impotência" (DIAS, 2014, p. 30).

Ainda no mesmo poema, encontramos um excerto que funciona como a razão dessa impotência.

> Depois, os meus gatos
> escapam de mais à poesia
> ou de menos, o que vai dar ao mesmo,
> são muito longe
> ou muito perto,
> e o poema precisa do tempo certo
> de onde possa, como o gato, dar o salto; (2012, pp. 270-271).

Tendo a poesia como ponto de vista, a distância do objeto influencia na percepção. Estar perto demais ou longe demais são maneiras de desfocar, embaçar

a visão a ponto de tornar o objeto indistinguível. Poderíamos, então, pensar que representar algo seria estar muito perto, ao passo que abstrair é ficar longe do objeto focado. O problema é que em ambos os casos a coisa continua alheia à nossa linguagem. Quanto aos gatos, essa tentativa de representar e abstrair pode ser resumida em duas expressões (colocadas em parênteses) em que o poema busca de certa forma aderir a um ponto de vista felino: "embora a eles tanto lhe desse" e "que, aliás, também absolutamente lhes desinteressa". Assim, o poeta está consciente do "processo duvidoso da poesia" e também da linguagem como um todo, pois sabe que "a maior parte da realidade é indiferente a nossas descrições dela" (RORTY, 2007, p.31).

A mesma ideia de relatividade aparece posteriormente no poema "A pura coincidência", de *Atropelamento e fuga* (2001).

> […]
> por fim, como uma imagem desfocada
> recentrando-se, estarias tão perto ou tão longe
> que a tua existência coincidiria
> transparente e pura coincidência (2012, p.285).

Como lemos nesses versos, existe um intermédio em que a imagem pode ser recentrada e, por fim, a representação (a imagem) coincidiria com o objeto (a existência). Esse momento seria o perto e o longe ao mesmo tempo, pois interpretamos esse "ou" do poema como inclusivo e não excludente. A imagem agora focada está perto e longe, mas para que isso aconteça é necessária uma "pura coincidência". A expressão é ambígua, pode significar a representação coincidindo com o que é representado, mas também uma forma de acaso. Portanto, essa tentativa de captar o objeto, de focá-lo em sua existência, assim como o lance de dados mallarmeano, jamais pode abolir o acaso. Isto é, se essa coincidência pode ser realmente possível, ela é uma eventualidade, está fora do alcance consciente do que fazemos com a linguagem.

No entanto, mesmo que inconscientemente, haveria um momento utópico de contato direto com as coisas em si? Como aconteceria essa coincidência ou, para voltarmos ao poema "uma prosa sobre meus gatos", qual seria o tempo em que o poema poderia "dar o salto"? A resposta parece estar no título de um dos livros de Pina: *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*.

Para o poeta, o lugar da pura coincidência é a infância – local fora da consciência das palavras e não inteiramente contaminado pelo acúmulo de memória[55]. Em sua etimologia a palavra 'infância' vem do latim e significa aquele que não tem fala, ou seja, não possui linguagem. Obviamente, e como a origem das palavras muitas vezes nos trai, sabemos que não é realmente assim. Todavia, esse sentido etimológico, como ruína de sentido, aparece na ideia de "inocência linguística" (PINA, 2010, p. 96). Retiramos essa expressão de uma crônica sobre *Winnie-the-pooh.* Nela, além de demonstrar sua afeição pelo livro de A. A. Milne, Pina apresenta algumas noções do que pode ser a infância:

> Não é a infância uma espécie de ficção que contamos a nós mesmos? E o melancólico mito do "paraíso perdido" da infância não reproduz talvez a "saudade" da indiferenciação e naturalidade originais? Um dos mitos fundadores das religiões é, de facto, o da catástrofe e da separação, como, no mito adâmico, a expulsão do Éden (PINA, 2010, p. 96).

Como é típico do poeta, o cronista também constrói seu texto a partir de perguntas e não afirmações categóricas. A primeira ideia que surge é da infância como ficção. Ela só pode ser apreendia enquanto memória, quando vivida ela não pode ser entendida como tal. "Talvez as crianças estejam perto de mais da infância para poderem vê-la" (2010, p. 96), diz Pina mais adiante. Novamente, como nos dois poemas que comentamos, reencontramos a questão einsteiniana da relatividade do ponto de vista. Estar muito próximo do objeto, assim como o excesso de luz, cega o observador. Sendo a infância, essa ficção melancólica e um lugar inalcançável, Pina a associa a um "paraíso perdido" do qual fomos retirados na vida adulta. Torna-se um mito da queda e da cisão entre o humano e o espaço natural como é o mito Adâmico. É interessante notar esse alusão bíblica, pois ela é sobretudo um mito sobre as origens da linguagem. Adão inventou toda uma língua, deu nome as coisas e aos seres e, com isso, promoveu um afastamento entre palavra e coisa. Para nomear foi preciso matar, retirar o ser das coisas e transformá-lo em ondas sonoras apenas. Adão foi o primeiro *serial killer* da história. Assim, nessa "saudade" do "paraíso perdido" (usamos em aspas como forma de colocar as expressões em suspeita, assim como na crônica de Pina) há também uma nostalgia do momento em que – talvez – a linguagem não se interpusesse entre o "eu" e o mundo. Como,

---

[55] No terceiro capítulo, voltaremos a esse tópico de maneira detalhada ao fazer aproximações entre Pina e Caeiro. Nesse momento cabe mostrar que a infância, para Pina, é um local privilegiado e utópico da linguagem ou da quase ausência dela e que, portanto, o nome não ocultaria o ser.

por exemplo, nos versos do poema “Lugares da Infância”, do livro *Um sítio onde pousar a cabeça* (1991): "O quarto eu não o via / porque era ele os meus olhos/ e eu não o sabia/ e essa era a sabedoria” (2012, p.160). O sujeito é parte do objeto de maneira direta, sem qualquer intermédio. E, mais importante, sem a consciência disto, pois essa “era a sabedoria” (como é a dos “sábios incautos” da ode de Ricardo Reis), já que ter consciência seria a formulação de um pensamento, de uma linguagem que afastaria essa fusão entre o “eu” e o mundo.

Nesse sentido, evidencia-se novamente a condição tardia dessa escrita: "como não chegaria tarde a poesia de Manuel António Pina, se era a partir da infância, e ainda antes de haver linguagem, que ela gostaria de ter falado?” (MARTELO, 2014, p. 306). Uma poesia que deseja olhar as coisas como se fosse pela primeira vez (e deixemos ainda em suspenso o diálogo com Caeiro), mas que só pode encontrar lembranças e palavras e, por isso, tematiza justamente essa impossibilidade. A exemplo desses versos da poeta norte-americana Louise Glück: “nós olhamos para o mundo uma vez, na infância./ O resto é memória” (2015, p.342). Memória e palavras, provavelmente diria Pina.

Portanto, essa infância nostálgica seria o lugar de nenhuma palavra e nenhuma lembrança. São nos versos de “A um jovem poeta” que lemos essa definição:

> Procura a rosa.
> Onde ela estiver
> estás tu fora
> de ti. Procura-a em prosa, pode ser
>
> que em prosa ela floresça
> ainda, sob tanta
> metáfora; pode ser, e que quando
> nela te vires te reconheças
>
> como diante de uma infância
> inicial não embaciada
> de nenhuma palavra
> e nenhuma lembrança
>
> Talvez possas então
> escrever sem porquê
> evidência de novo da Razão
> e passagem para o que não se vê (PINA, 2012, p. 274).

O poema, que em seu título faz ecoar um diálogo com as cartas de Rilke ao jovem Franz Kappus, também funciona como uma arte poética. O poeta deve procurar a ‘rosa' que está sempre fora (seria ela a flor que Mallarmé diz estar

“ausente de todos os ramos” (2011, p. 35), a rosa-palavra?). No entanto, o *enjambement* criado entre os versos 3 e 4, apontam uma ambiguidade: onde a rosa estiver, o poeta a quem se endereça o texto está fora de si mesmo. Em qualquer movimento o poeta não coincidirá, nem com o objeto (a rosa está fora), nem com o sujeito (estás fora de ti). Seguindo o poema, há a advertência de que talvez “em prosa ela floresça”, apesar de toda a metáfora que a cobriu (e algumas dessas metáforas comumente associadas são, por exemplo, a rosa como a própria poesia, ou, então, o belo, o sublime). Porém, o que o jovem poeta deve procurar é a rosa enquanto rosa, para – aí sim – poder vê-la e também reconhecer-se. Sujeito e objeto coincidindo, como poderia ser na “infância inicial”. O *locus* privilegiado sem palavras, sem metáforas e sem memória; lugar em que a rosa não se tornou linguagem apenas ou vulto da coisa em si e o “eu" não é apenas uma categoria gramatical. “Talvez possas então/ escrever sem porquê”. Escrever sem motivo, sem precisar se explicar por que a palavra daria o ser, o poema não mais seria uma densa massa textual concentrada de ambiguidades e ausências.

A rosa, “sob tanta metáfora”, não floresce no poema, pois enquanto palavra ela está ausente do jardim. Mas qual rosa é entregue ao jovem poeta? (derivado do titulo do poema, temos em mente que estamos lendo conselhos e advertências àquele que escreve). Os versos nos falam de uma rosa real (que floresce), mas só pode nos dar a palavra ‘rosa’. O que o poema nos diz não é o literal, ainda que seu desejo fosse esse. E boa parte da poesia de Pina questiona a oposição binária entre sentido literal e sentido figurado. Quando o poeta diz que a rosa talvez floresça “sob tanta metáfora”, ele está a falar da rosa em sentido literal ou figurado? Está falando da palavra ‘rosa' que teve seu “sentido próprio” embaçado por tantas metáforas e símbolos durante a história da humanidade, isto é, falando metaforicamente? Ou será que está falando do objeto e, desse modo, não se está em jogo a materialidade sonora, mas sim a física? Possivelmente as duas coisas ao mesmo tempo, pois na poesia de Pina não há uma dicotomia rígida entre literal e figurado.

Pensemos por um momento na pequeno texto chamado “Das Parábolas”, de Franz Kafka, e que transcrevemos integralmente abaixo:

> Muitos queixam-se de que as palavras dos Sábios percam-se em parábolas, sem emprego na vida quotidiana – afinal a única que nos é dada. Quando o Sábio diz “Atravessai” – não quer dizer que a gente deva realmente passar para o outro lado, o que aliás poder-se- ia fazer quando valesse a pena a travessia; ele quer referir-se a um outro lado lendário, algo que não nos é

> dado conhecer, que mesmo para ele não é fácil pormenorizar e que para nós aqui de nada serve. Todas essas parábolas em verdade querem dizer que não se pode conceber o inconcebível: isso é o que temos aprendido... Aquilo com que todos os dias nos temos de preocupar, todavia, são outras coisas.
> A propósito falou alguém: – "Por que relutais? Se houvésseis por bem seguir as parábolas, acabaríeis vós próprios integrados nelas e assim libertos das preocupações quotidianas".
> Outrem replicou: – "Aposto que isso é uma parábola também!"
> Disse o primeiro: – "Ganhaste".
> E o segundo: – "Só por parábola, infelizmente..."
> Disse o primeiro: – "Não, na realidade; por parábola, perdeste." (1987, p. 23).

A parábola gira em torno exatamente da questão que colocamos sobre a rosa do poema de Pina. Devemos entendê-la alegoricamente, isto é, de maneira figurada, ou, inversamente, devemos lê-la "na realidade" (literalmente)? Nos termos da narrativa kafkaniana, para ganhar na parábola é preciso perder na realidade e vice e versa? O cerne da questão, todavia, está justamente na indecidibilidade, na incerteza que toda a linguagem traz.

> […]
> São elas, as tuas palavras, quem diz «eu»;
> se tiveres ouvidos suficientemente privados
> pode escutar o seu coração
> pulsando sob a palavra da tua existência
> entre o para cá de ti e o para lá de ti.
> Tu és aquilo que as tuas palavras ouvem,
> Ouves o teu coração (as tuas palavras «o teu coração»)? (PINA, 2012, p. 316)

A poesia vive dessa indecisão de sentido, ela é sempre ambígua. O que podemos dizer sobre a expressão "ouvidos suficientemente privados" do segundo verso? "privados" porque só dizem respeito a uma única pessoa, algo como próprio, particular? Ou os ouvidos são privados porque estão destituídos de sua função de ouvir ruídos e sons articulados e agora passam a escutar o "coração"? Mas o que dizer das palavras "o teu coração"? É o coração da realidade ou o da alegoria? Esse coração pulsa "sob a palavra" ou sob a existência? "Tu és aquilo que as tuas palavras ouvem", poderia ser uma resposta. Mas o poema encerra-se com "ouves o teu coração (as tuas palavras 'o teu coração')". Como a dizer que é na linguagem e, somente nela, que se pode perder e ganhar "na realidade". Portanto, para escutar o 'coração' (essa, digamos, forma de vida), é preciso torná-lo linguagem para que seja entendido, racionalizado pelo ser humano. Mundo e linguagem, vida e palavras se imiscuem:

> Se você sente que descobrir o que alguma coisa é deve implicar uma investigação do mundo mais do que da linguagem, talvez você esteja imaginando uma situação como a descoberta do nome ou o endereço de alguém ou qual é o conteúdo de um testamento ou de uma garrafa ou se os sapos comem mariposas. Mas imaginemos agora que você está em sua cadeira de balanço lendo um livro de memórias e subitamente tropeça com a palavra *umiak*. Você busca o dicionário e procura pela palavra. O que você faz? Descobriu o que significa "*umiak*", ou que um *umiak* é? Mas como poderíamos ter descoberto alguma coisa sobre o mundo manuseando um dicionário? Se isso parece surpreendente, talvez seja porque esquecemos que nós aprendemos linguagem e mundo juntos, que eles elaboram-se e se distorcem juntos e nos mesmos lugares […] Em qualquer caso, a aprendizagem consiste em alinhar a linguagem e o mundo (CAVELL, 2000, pp.19-20).[56]

Aprender algo sobre o mundo é aprender algo sobre a linguagem e vice e versa. É isso que intuímos ao ler o último verso do poema de Pina. Entre o que está em parênteses e o que está fora há quase uma indistinção de sentido. Ouvir o "coração" é ouvir o que ele é ou o que a palavra é? Trata-se do sentido literal ou figurado? Sempre as duas coisas ao mesmo tempo.

Entretanto, o uso que Pina faz do termo 'literal' vai além do simples sentido de denotação ou "sentido próprio". O poeta desconfia da possibilidade da existência de qualquer sentido próprio, de um nome correto ou mais verdadeiro para as coisas. A linguagem, desde seu início, sempre foi uma maneira imprópria de nomear, um *misnaming.*

Observemos, essa passagem de Rousseau, no *Ensaio sobre a origem das línguas*:

> Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram as paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último. Só se chamaram as coisas pelos seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar (1998, p.164).

Ao contrário do que podemos pensar, que o nome primevo foi um nome correto das coisas, Rousseau aponta o oposto. Considerando o mito adâmico, esse primeiro homem foi um poeta que falou por tropos. E continuaram falando assim todos os homens. O raciocínio rousseauneano, no que se segue acerca de ver as coisas "sob sua verdadeira forma", parece ilógico. A nossa linguagem foi ficando cada vez mais metafórica, pois foi se revestindo de mais e mais acumulação de

---

[56] A tradução para o português dessa citação foi extraída do ensaio de Stanley Cavell "We must mean what we say", feita pelo professor Dr. Ronai Pires da Rocha e disponibilizada online como material de divulgação para cursos universitários.

sentidos e relações de palavras; todas elas impróprias como foram as do primeiro homem. Não é isso mesmo que o poema busca evocar quando nos diz, em “a um jovem poeta”, que a rosa está revestida “sob tanta metáfora"? Para Pina, se o sentido próprio e verdadeiro da coisa pudesse existir, não seria – como para o autor *Do contrato social* – uma questão de raciocinar. Inversamente, seria o fim de todo e qualquer *logos*: “soltou-se qualquer peça de uma máquina incompreensível/ de que dependia, afinal, a minha vida;/ tornou-se tudo demasiadamente literal” (PINA, 2012, p. 286). O literal é uma não significação, a transparência do mundo e o “eu" coincidindo consigo mesmo. Paradoxalmente, a poesia busca incessantemente esse literal, isto é, busca sua própria extinção. Ademais, ‘literatura’, ‘literário' tem o mesmo radical de ‘literal’. Se o literário (o que diríamos figurado) aparentemente é o contrário do literal, em Pina eles são partes de um mesmo todo:

> São muitos dias
> (e alguns nem tantos como isso…)
> e começa a fazer-se tarde de um modo
> menos literário do que soía,
> (um modo literal e inerte
> que, no entanto, não posso dizer-te
> senão literariamente) (2012, p. 282).

Nesse excerto, há primeiramente uma distinção: começa a fazer-se tarde de maneira menos literária e passa-se a um modo literal - “literal e inerte”, ou seja, que não se move, que está como morto. Porém, só é possível dizer esse estado inerte “literariamente”. Nesse momento, o que é literário e o que é literal passa a ser indistinguível. O próprio vocábulo é ambíguo. Falar ‘literariamente' é dizer algo no suposto sentido próprio (e não figurado) ou é transformar algo em literatura? A poesia, então, se alimenta da indecidibilidade e do paradoxo, ela busca dizer o literal, encontrar o lugar em que palavra e coisa possam coincidir, para transformá-lo - inevitavelmente - em figuração. Portanto, mesmo aquilo que começa a fazer-se “menos literário” só pode ser dito como literatura.

"Literal e inerte” diz o poema. O que é supostamente sentido próprio, a “verdadeira" denotação da coisa, não abarca a vida, ao contrário, encerra, põe termos finais. O "nome verdadeiro" comporia um único poema, uma "ficção suprema”, diria Wallace Stevens, mas que, em sua unidade e total transparência, não poderia nem mesmo ter o estatuto de ficção ou poesia. Esse nome absoluto é a consumação da existência:

O nome do cão

O cão tinha um nome
por que o chamávamos
e por que respondia,

mas qual seria
o seu nome
só o cão obscuramente sabia.

Olhava-nos com uns olhos que havia
nos seus olhos
mas não se via o que ele via,

nem se nos via e nos reconhecia
de algum modo essencial
que nos escapava

ou se via o que de nós passava
e não o que permanecia,
o mistério que nos esclarecia.

Onde nós não alcançávamos
dentro de nós
o cão ia.

E aí adormecia
dum sono sem remorsos
e sem melancolia.

Então sonhava
o sonho sólido que existia.
E não compreendia.

Um dia chamámos pelo cão e ele não estava
onde sempre estivera:
na sua exclusiva vida.

Alguém o chamara por outro nome,
um absoluto nome,
de muito longe.

E o cão partira
ao encontro desse nome
como chegara: só.

E a mãe enterrou-o
sob a buganvília
dizendo: «É a vida…» (2012, pp. 238-239).

O poema transcrito acima é exemplar para a ideia de literal como finitude do ser. Nessa espécie de parábola sobre a vida e a morte, encontramos a problemática da errância dos nomes. O nome que um dono dá ao seu cão é sempre um nome

suposto e alheio ao cão: “o seu nome/ só o cão obscuramente sabia.”[57] No momento em que está em “sua exclusiva vida”, o animal responde ao nome humano e incorreto (“nome suposto”, como no poema "Sob escombros": “agora respondes por nomes supostos” [2012, p. 360]). Porém, ele também conduz uma vida secreta, incognoscível aos homens: “onde nós não alcançávamos dentro de nós, o cão ia”. Ele ia, mas sem qualquer propósito, pois a lógica desse nome que só o cão sabia é também incompreensível a ele mesmo. Quando por fim é possível aceder ao verdadeiro nome, o nome absoluto, encontra-se a finitude. O chamado da literalidade é o chamado da morte: “E o cão partira/ ao encontro desse nome/ como chegara: só”. Enquanto o cão impensadamente coincide com seu “absoluto nome”, os humanos continuam a usar os nomes impróprios: “E a mãe enterrou-o/ sob a buganvília/ dizendo: «É a vida…»”. Para a nossa linguagem, não absoluta, mesmo a morte pode ser traduzida em uma expressão como “é a vida”. Tanto ‘morte' como ‘vida' são espécie de catacreses – nomes impróprios ou inventados – para designar uma experiência única e de acesso impossível à nossa linguagem. Falta-nos o nome absoluto, mas sua não existência é a condição da poesia. Como aponta Mallarmé, em *Crise de versos*: "as línguas são imperfeitas no sentido em que, sendo várias, falta a suprema” (2011, p. 19). Mas, para o poeta francês, se de fato existisse essa língua suprema, “o verso não existiria: ele, que filosoficamente remunera o defeito das línguas, complemento superior” (2011, p. 21). Assim, esse “absoluto nome”, o que Pina, em outros momentos, também chama de “sentido literal”, é a finitude de todas as coisas. Diante de uma linguagem transparente, que pudesse transmitir a experiência do mundo e do ser humano de forma perfeitamente acurada, não haveria motivo para poesia. Se ela foi desejada: “onde estavas/ quando chamei por ti, o literalidade?” (PINA, 2012, p. 306), é necessário não a encarar de frente:

Arte poética

Vais pois, poema, procura
a voz literal
que desocultameute fala
sob tanta literatura.

---

[57] As duas primeiras estrofes trazem a memória o poema “The naming of cats”, de T. S. Eliot. Principalmente na ideia de que existe um nome secreto dos animais que é inatingível ao ser humano: "But above and beyond there's still one name left over,/ And that is the name that you never will guess;/ The name that no human research can discover—/ But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess”. No entanto, o desdobrar do poema de Pina encaminha-se para algo particular às indagações de sua poética.

> Se a escutares, porém, tapa os ouvidos,
> porque pela primeira vez estás sozinho.
> Regressa então, se puderes, pelo caminho
> das interpretações e dos sentidos.
>
> Mas não olhes para trás, não olhes para trás,
> ou jamais te perderás;
> e teu canto, insensato, será feito
> só de melancolia e de despeito.
>
> E de discórdia. E todavia
> sob tanto passado insepulto
> o que encontraste senão tumulto,
> senão de novo ressentimento e ironia (PINA, 2012, p. 309).

Essa *ars poetica* pode ser lida como uma espécie de *summa poetica*. Encontramos aqui concentrados os principais pontos da criação poética de Pina no que tange à relação entre a palavra e a coisa. O poema procura sempre o seu encontro com o lugar inaugural e de contato direto com o mundo, uma voz literal e transparente que diz o ser. Esse paraíso perdido inicial tornou-se uma paraíso artificial, pois foi ocultado “sob tanta literatura”. Porém, alcançar a voz literal é chegar o fim da existência: "What we call the beginning is often the end” (ELIOT, 2002, p.206).[58] O lugar inicial é também o lugar final, assim como vida e morte não são opostos. Dessa forma, a advertência do poeta ao seu poema é que, ao escutar tal voz, tape os ouvidos e volte “pelo caminho/ das interpretações e dos sentidos”. Sendo o literal, como já dissemos, um não sentido e a coincidência entre palavra e objeto ele é também não interpretável. Sua relação única e exclusiva encerra a possibilidade de qualquer tipo de imaginação criadora. O fim da dúvida é o fim da poesia. O destino do poema é perder-se, errar sempre, por isso, já na terceira quadra, um último conselho: “Mas não olhes para trás, não olhes para trás/ ou jamais te perderás”. Se Orfeu não pode olhar para trás a risco de perder sua amada, aqui o temor é em não se perder, pois o poema é sempre feito da perda. Para que haja poesia, é preciso não se voltar para a voz literal, esse canto enganador das Sirenes. A poesia se constrói não com Eurídice ela mesma, mas sob o lamento por Eurídice. Voltemos então ao caminho do “ressentimento e ironia”.

Por fim, se a palavra não é capaz de nos dar o ser, colocar-nos em contato direto com as coisas, então qual seria a relação entre a linguagem e a realidade?

---

[58] Pina coloca como epígrafe de uma das seções de seu primeiro livro dois versos, também dos *Four Quartets*, de T. S. Eliot, algo próximo à noção de circularidade evocada pela nossa citação: “to arrive where we started/ and know the place for the first time” (ELIOT apud PINA, 2012, p. 15).

Paradoxalmente, a reposta indica que a linguagem é a nossa única realidade possível, pois “sem que palavras uma coisa é real?” (PINA, 2012, p. 137).

3.2.2. A palavra não chega: entrando nos jogos de linguagem de Pina

> *"La Poésie est ce qu’il y a de plus réel, c’est ce qui n’est complétement vrai que dans un autre monde."*
> Charles Baudelaire

Anteriormente, quando nos indagamos sobre o sentido dos nomes, fizemos sobretudo a partir de nomes comuns. Mas e se pensarmos a função dos nomes próprios? Sem contar a problemática da impossibilidade de representação, certamente eles não funcionam como os nomes comuns, pois não possuem acepções fixas, um sentido de dicionário. Entretanto, qual seria o significado de um nome próprio ou a sua referência?[59]

Encontramos uma série de nomes próprios na poesia de Pina, sejam nomes de pessoas que facilmente podemos localizar (poetas, pensadores, artistas plásticos etc) ou nomes cuja localização é mais difusa e que não apontam, metonimicamente, a um conjunto de obras artísticas. Também, mas de maneira muito mais escassa, nos deparamos com nomes de praças ou cidades, como por exemplo, os poemas “Hansplatz”, ou "Gödel em Princenton" (duas localizações bastante específicas: a do matemático e a da cidade ou universidade norte-americana). Porém, a alusão geográfica específica a uma determinada coordenada é pouco comum nessa poesia que faz da indefinição e incerteza o seu *hábitat*. Por isso, muitas expressões como “nenhum sítio” (título de um poema e do livro de 1984), “o lado de fora” ou simplesmente “lugar”.

Diante de tal indefinição espacial, convém também pensar sobre essas referências a nomes de pessoas às quais associamos uma determinada biografia ou obra. Quanto a isso, há um poema que, já em seu título nos propõe uma reflexão. Trata-se de “Ludwig W. em 1951”, presente no livro *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança.* Imediatamente muitos leitores pensarão no filósofo austríaco Ludwig

---

[59] No poema “a antonin artaud”, Mário Cesariny, poeta (como já vimos) bastante caro a Pina, apresenta uma intrigante reflexão sobre os nomes próprios e a impossibilidade desses nomes em criar um caráter acurado ou pelo menos coerente da identidade do ser.

Wittgenstein, cuja data de falecimento é também a mesma referida no título do poema. Porém, após esse reconhecimento, as primeiras perguntas que nos vêm a mente são: qual o motivo desse nome próprio? E por que essa data específica ou por que justamente a data da morte dele?

Segundo o crítico e poeta James Longenbach, há sempre uma complexidade na relação do poema e qualquer menção especifica de temporalidade ou espacialidade, pois "todos os poemas problematizam suas próprias localizações porque suas linguagens problematizam a sua referencialidade; eles reconhecem que o esforço para incluir um sentido claro de localização no poema pode ser indistinguível do esforço em omiti-lo. (2004, p. 92). Pensando aqui na localização como a inclusão de um nome próprio e uma data específicos, podemos dizer que sua referencialidade é problematizada. Tendo em mente a lição de que a palavra não dá o ser, a omissão do nome e da data, nesse poema, poderia ser indistinguível de suas inclusões. Entretanto, eles estão presentes e isso faz com que nós, como leitores vivendo “sob tanta metáfora", busquemos referências mais específicas dessa localização para criar associações que especulam justamente o que está sendo problematizado.

Para pensar nas ressonâncias dessa data e desse nome próprio, pensemos na seguinte situação que o filósofo pragmatista Robert Brandom, evocando um dos experimentos mentais de Wittgenstien nas *Investigações filosóficas*, nos apresenta:

> Somos levados a imaginar uma comunidade que usa nomes próprios apenas para pessoas, mas então estende essa pratica para incluir rios. Não há garantia de que os interlocutores possam dominar a prática estendida, baseados no que eles já podem fazer. Mas se eles conseguirem, então eles terão mudado a única ‘essência’ que o uso do nome próprio podia ter (BRANDOM, 2008, p. 06).

Em nota, Brandom explica o termo em aspas lembrando o postulado de Quine que diz: “significado é o que a essência se torna quando ela é descolada da coisa e colada a uma palavra” (2008, p. 06). Essa “essência" do nome próprio a que podemos traduzir por significado são apenas explicações de como uma palavra é usada dentro de um jogo de linguagem. É o que acontece com o nome ‘Ludwig’ no poema. É preciso entendê-lo como prática estendida. O que podemos dizer sobre esse nome, nesse caso específico, é que trata-se de parte do título de um poema e também de um nome próprio. Não deve ser entendido só em referência a esse nome que podemos associar à obra do filósofo e à sua biografia. Pois é no seu uso como

título de poema que o nome propõe um contrato de leitura. Juntando o nome à referência de tempo – “em 1951”, temos uma chave de leitura que se apresenta ostensivamente dialógica. Sem ela, ainda sim poderíamos ligar o pensamento do filósofo austríaco aos versos de Pina. No entanto, é o uso do nome como título do poema (assim como se poderia nomear um rio de Wittgenstein) que faz nossa leitura procurar implicações que esse nome pode suscitar quando associado a uma dada pessoa. Além disso, estabelece-se um diálogo. Diálogo este que não é do poeta com o filósofo, mas entre poetas.[60] O próprio pensador austríaco admitia que “a filosofia deveria realmente ser escrita como se escreve poesia” (WITTGENSTEIN, 1998 apud PERLOFF, 2010, p.279). Assim, passemos ao poema para observar de que forma esse diálogo é incorporado à poética de Pina e dá continuidade aos intricados questionamentos entre palavra e mundo, poesia e realidade:

Ludwig W. Em 1951

As palavras (o tempo e os livros que
foram precisos para aqui chegar,
ao sítio do primeiro poema!)
são apenas seres deste mundo,
insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,
falando desamparadamente diante do mundo.
As palavras não chegam,
a palavra *azul* não chega,
a palavra *dor* não chega.
Como falaremos com tantas palavras? Com que palavras e sem que palavras?
E, no entanto, é à sua volta
que se articula, balbuciante,
o enigma do mundo.
Não temos mais nada, e com tão pouco
havemos de amar e de ser amados,
e de nos conformar à vida e à morte,
e ao desespero, e à alegria,
havemos de comer e de vestir,
e de saber e de não saber,
e até o silêncio, se é possível o silêncio,
havemos de, penosamente, com as nossas palavras construí-lo.

Teremos então, enfim, uma casa onde morar
e uma cama onde dormir
e um sono onde coincidiremos
com a nossa vida,
um sono coerente e silencioso,
uma palavra só, sem voz, inarticulável,
anterior e exterior,

[60] Estamos pensando no que a obra de Wittgenstein tem de literário muito mais do que um conjunto de sistemas filosóficos rígidos. Nesse sentido, ver M.S. Lourenço (2002) que, no texto “Os estilos de Wittgenstein”, chama atenção pra o esquema rítmico da prosa de Wittgenstein. Também o livro *A escada de Wittgenstein*, de Marjorie Perloff e - mais especificamente - o artigo "Writing Philosophy as Poetry: Wittgenstein’s Literary Syntax”, da mesma autora.

como um limite tendendo para destino nenhum
e para palavra nenhuma (PINA, 2012, pp. 232-233).

Esse é certamente um dos poemas mais comentados da obra de MAP. Quase todo investigador ou autor que se proponha a escrever sobre essa poesia invariavelmente faz alusão ou se detém nesses versos. Grande parte da importância desse poema, para além do seu rigor e beleza, é a de concentrar diversas indagações (e que foram gradativamente aparecendo em outros textos de Pina) sobre a incontornável questão dos limites da linguagem. Poderia se dizer que Pina, nesses versos, apresenta um pensamento muito parecido ao da formulação wittgensteiniana, presente no *Tractatus logico-philosophicus,* "os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo" (2002, p. 114). Porém, dizer isso é dizer muito pouco sobre o poema e a poética de Pina. É também incorrer em erro ou pelo menos não ser coerente com as ideias que temos desenvolvido. De certa forma, Pina parece corrigir essa formulação e ligar-se muito mais ao pensamento do último Wittgenstein.

A afirmação do *Tractatus* pressupõe um paralelismo entre a estrutura do universo físico e a linguagem que não condiz com as indagações antirrepresentacionistas da poesia de Pina. A "palavra não chega" não por falta de engenho e arte do poeta, mas porque ela sempre é insuficiente para dizer o ser. Outro problema advém do uso dos pronomes: "os limites da ***minha*** linguagem significam os limites do **meu** mundo". Isso suporia a existência de uma linguagem privada e de um mundo próprio, o que tenderia a um tipo de solipsismo que vai de encontro ao acolhimento da alteridade dessa poesia. Note-se, por exemplo, que o poema todo é construído na primeira pessoa do plural e os pronomes todos eles também plurais. Trata-se não do meu mundo, mas das variadas hipóteses do mundo. Não da minha linguagem, ou uma linguagem privada qualquer, mas de toda a linguagem – as muitas vozes e discursos que a própria poesia de Pina busca abarcar. Há também nessa formulação uma ideia de que a linguagem, mesmo que de forma limitada, efetivamente pode dizer o mundo "corretamente", pois – e em outra famosa formulação do mesmo livro – "sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar". O primeiro Wittgenstein busca uma linguagem quase que suprema (o nome absoluto), que descreveria corretamente e em termos lógicos o mundo físico.

Inversamente, em Pina, aquilo de que não se pode falar torna-se poesia, surge como tentativa e erro, “atropelamento e fuga”.

Portanto, o diálogo que parece estar em questão aqui é com o segundo Wittgenstein, em especial a ideia de jogos de linguagem como forma de compreender os limites da relação palavra e mundo. Tal ideia ajuda a dissolver a noção de linguagem privada, pois a linguagem passa a ser vista como uma ferramenta e seu sentido depende do uso que fazemos a partir de regras socialmente partilhadas. “A palavra (sic) “jogo de linguagem” pretende evidenciar o fato de que falar uma linguagem faz parte de uma atividade ou, ainda, de uma forma de vida” (WITTGENSTEIN apud HADOT, 2014, p. 66). [61] A linguagem como parte de uma forma de vida ou, em Pina, as palavras como “apenas seres deste mundo”, ou seja, encontramos essas palavras no mundo, elas não são apenas minhas, mas partilhadas. Nos versos seguintes lemos “insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,/ falando desamparadamente diante do mundo.” Seres sem substância e sem essência, as palavras são acesso e instrumento para conhecimento do mundo e ao mesmo tempo o limite desse conhecimento. Falam sem esperança, pois não são suficientes para compreender o "enigma do mundo”. Se, “as palavras não chegam”, então “com que palavras e sem que palavras” vivemos nossas experiências em relação ao mundo? Dentro dessa linguagem insubstancial e insuficiente, mas que na sua não transcendência faz dessa experiência uma forma de vida do mundo.

> “a linguagem não diz o ser, o ser é, antes, o que a linguagem diz; não é a linguagem que é, estruturalmente, reconstituição do mundo é o mundo, o ‘nosso' mundo, que se constitui pelas estruturas da nossa linguagem. Não há mundo senão como mundo-linguagem, como efeito ‘poiético' da linguagem. (DIAS, 2014, p. 54).

O mundo é alheio a nossa linguagem, porém só o “temos" enquanto linguagem: "a linguagem é a instância que nos dá propriamente o mundo" (SLOTERDIJK, 2006, p. 106). Nos dá um mundo sem essências e fundamentos, pois o articula de forma “balbuciante”. Balbuciante porque jamais diz uma verdade única, apenas tateia seu objeto, revela conexões. A constatação de

---

[61] A preocupação do segundo Wittgenstein agora não é com uma linguagem lógica e perfeita, mas com a linguagem cotidiana. A filosofia é vista então como, para usar uma expressão de Stanley Cavell, uma busca pelo comum ("the quest of the ordinary")

que a linguagem é nossa única ferramenta para se lidar com o mundo é uma forma de reconciliação:

> No entanto, a partir do momento em que a linguagem domina, a partir do momento em que as palavras nomeiam as coisas e, gradual e reciprocamente, entram em cena eu e o mundo, a alma anteriormente dissolvida no mundo aprende a contrapor-se a uma massa de objetos. Quando a força determinante da linguagem entra em cena, o plasma do mundo começa a se solidificar. A superfície infinita do existente é dividida em parcelas de significado que seccionam o volume indefinido de fenômenos opostos; no limitado, as margens e os quadros são organizados, o amorfo toma forma, o fluido forma uma canalização rígida que faz o indistinto cristalizar em dez mil coisas diferentes. Os vocabulários abrem o mundo, a gramática forma as relações entre o existente, os discursos governam os campos do efetivamente positivo (SLOTERDIJK, 2006, p. 51).

De uma maneira muito mais eufórica e menos cética, o filósofo alemão está nos mostrando essa reconciliação da linguagem: ela organiza e articula nossa experiência com o mundo. Porém, e aí está a grande diferença dessa maneira mais confiante nos poderes da linguagem e a de um cético como Pina, é que Sloterdijk parece subordinar o mundo à linguagem. A última pode seccionar a realidade em "parcelas de significado" e os discursos – atente-se para a expressão – "governam os campos do efetivamente positivo". Já para Pina, a linguagem está às voltas com o mundo e se confunde com ele, tenta dizê-lo mas encontra sua contingência. A falha da linguagem é também ela uma condição de realidade e, por isso, parte do mundo. Se nossa linguagem está condicionada ao mundo que se tenta descrever, ela também é condição; com ela "havemos de amar e de ser amados,/ e de nos conformar à vida e à morte". Isto é, as experiências mais primordiais do homem: viver e morrer e a mais fundamental que se coloca em meio a essas duas experiências: amar e ser amado, se dão também por meio da linguagem. Não há, portanto, uma subordinação do mundo a nossas palavras, mas a constatação de que elas "são apenas seres deste mundo/ insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,/ falando desamparadamente diante do mundo". Dizer o mundo e ser parte do mundo: eis uma das definições de linguagem dessa poesia.

O poeta Luís Quintais, em uma publicação em seu *blog,* ao comentar sobre esse poema de Pina, atenta, a partir da questão dos limites da linguagem, para a relação entre palavra e morte:

> O poema é aqui a linguagem da morte, ou a sua alegoria, porque é a linguagem do que não pode ser dito ou tão-só do reconhecimento de que só podemos balbuciar mesmo quando julgamos dizer. Estranha esta coincidência que faz da palavra e da morte o mesmo tema. Injustificável

> esta exigência a que o poema dá corpo de dizer o que à partida não poderá ser dito nunca. Assumir isso, e porém procurá-lo, como se o poema fosse apenas o *vestígio* disso. Há uma melancolia extrema na poesia de MAP que tem a ver com o modo como ela nos reenvia para a consciência do seu desamparo. LW é uma figura de eleição para compreendermos isto, porque em LW o drama que se encena é o do limite da palavra: sem ela não há azul, mas nem todo o azul do mundo cabe nela, sem ela não há dor, mas nem toda a dor do mundo cabe nela. (QUINTAIS, 2013).

A “estranha coincidência que faz da palavra e da morte o mesmo tema” é, como vimos, indissociável na poesia de Pina. Não apenas porque ela não consegue dizer o ser, mas – e inversamente, liga-se à morte muito mais na possibilidade de coincidência. É isso que parece nos mostrar a estrofe final do poema. Uma linguagem que pudesse dar o ser e o mundo de forma inequívoca e transparente daria o fim tanto dessa linguagem como desse ser, criaria “um sono onde coincidiremos/ com a nossa vida,/ um sono coerente e silencioso”. A palavra única, diríamos absoluta, que é “anterior e exterior”, já não está mais no ser, decretou o fim dele. Se como no poema a linguagem é “uma casa onde morar/ e uma cama onde dormir” (lembremos da tão citada expressão de Heidegger “a linguagem é a morada do ser”), nosso sono derradeiro é essa última palavra, de sentido literal. Como no poema “Uma noite com Vladimir”, presente no mesmo livro: “não é a morte o que as palavras procuram?/ sob tanta terra?”(2012, p. 234). Portanto, o drama dos limites da linguagem (o que não se pode dizer e a possibilidade utópica desse dizer) é fundamental para que exista a tensão entre a palavra e a morte.

Ainda seguindo a anotação de Luís Quintais, a poesia de MAP é melancólica no modo como expõe a falência da representação. Lemos no trecho citado que sem a palavra "não há dor, mas nem toda dor do mundo cabe nela”. A última parte sem dúvida condiz com as interrogações de Pina, porém dizer que não há dor sem a palavra ‘dor’ parece ser precipitado em relação tanto ao pensamento de Wittgenstein, quanto à poesia de Pina. Não nos esqueçamos que é a linguagem que se articula à volta do mundo e não o contrário.[62] Voltar as palavras em itálico no poema, a saber, “azul” e “dor" evocadas por Quintais ajuda-nos a clarificar um pouco mais o que estamos dizendo.

O uso tanto das palavras ‘azul' e ‘dor' parece não ser arbitrário quando pensamos no título do poema e no tipo de diálogo que estamos estabelecendo.

---

[62] Quanto a isso, poderíamos também lembrar o primeiro verso do poema “As vozes dos animais”: “a dor dói o boi muge”(2012, p. 37). A dor existe para além da nossa linguagem e é alheia a ela.

Wittgenstein escreveu uma série de anotações posteriormente compiladas em um volume chamado *O livro azul*, que inicia justamente com a questão “O que é o sentido de uma palavra?” (2008, p. 21). É nesse texto, aliás, que encontramos pela primeira vez a ideia de jogos de linguagem. Também vem à mente o livro *Anotações sobre as cores* em que efetivamente há uma discussão sobre o uso das palavras associadas às cores. Além disso, 'azul' é um vocábulo que aparece com frequência na poesia de Pina como, por exemplo, nesse verso de seu último livro (*Como se desenha uma casa*): “O azul é uma refracção na boca, nunca o tocarás” (2012, p. 354). Ou no poema intitulado “Azul”, de *Cuidados intensivos*, onde mais uma vez encontramos a autorreflexividade e a dúvida em relação à linguagem: “o azul não é deste mundo, nem os olhos são deste mundo” (2012, p. 213). É lícito perguntar aqui por que o “azul" não é deste mundo? Seria pelo motivo de, enquanto cor, ser apenas uma percepção ótica de efeitos de luz (e por isso, talvez uma ilusão de alguma coisa concreta, já que nem os olhos que o percebem são deste mundo)? Mas não existiria o ‘azul' como palavra e, segundo o poema “Ludwig W. em 1951”, as palavras não seriam “seres deste mundo”?

Novamente devemos lembrar que para Pina a palavra sempre é ambígua, seja porque é uma representação falha de uma dada realidade ou porque busca significar por excesso e de maneira relacional:

> Digo ‘casa’, mas refiro-me a luas e umbrais,
> a lembranças extenuadas,
> às trevas do corpo, lúcidas,
> latejando na obscuridade de quartos interiores (2012, p.361).

Esses versos, de certa forma, descrevem o que chamamos, a partir do livro *The long schoolroom*, de Allen Grossman, a lógica amarga da poesia – tal como em Álvaro de Campos. Trata-se de uma lacuna entre o que o poeta supostamente gostaria de dizer e o que o poema é capaz de fazer. Essa lacuna está justamente na incapacidade da palavra em dizer o literal, mas igualmente dizer uma gama de sentidos que virtualmente o poeta busca projetar. Por ora, deixemos essa questão e o poema (visto de maneira integral) para o próximo capítulo, quando buscaremos uma visada em conjunto sobre as duas obras.

Agora, se pensarmos em relação ao termo ‘dor’, veremos que ele não possui o mesmo princípio de relação. Sabemos que tanto o termo ‘azul' como o termo 'dor' são insuficientes diante da complexidade do mundo, ambos deixam escapar a

singularidade das coisas, porém os termos não aparecem juntos, como a dizer que se trata de um mesmo jogo de linguagem. “A palavra *azul* não chega,/ a palavra *dor* não chega” são até mesmo separados pela cesura dos versos. Como aponta Pierre Hadot a propósito das *Investigações filosóficas*, “a expressão de uma emoção ou sentimento é um jogo de linguagem diferente da descrição de um objeto. Os termos ‘objeto físico’ e ‘sentimento' são gramaticalmente diferentes: eles fazem parte de jogos de linguagem diferentes" (2014, p. 71). Se é possível tratar as cores a partir de uma descrição ostensiva e ligada a um objeto físico (podemos apontar para a cor azul presente em uma bola ou uma parede etc), o mesmo não é possível com um sentimento. Somente a pessoa que possui a dor sabe realmente que a tem. Isso, contudo, não quer dizer que a palavra ‘dor' somente é inteligível por quem a emite:

> Como é que as palavras referem sensações? Aí não parece haver qualquer problema; não falamos todos os dias de sensações, não lhes damos nomes? Mas como é que a conexão entre o nome e a sensação é estabelecida? Esta pergunta é igual a esta: como é que uma pessoa aprende a denotação dos nomes das sensações? Por exemplo da palavra ‘dor. Eis uma possibilidade: estabelecer uma conexão entre a palavra e a expressão primitiva, natural, da sensação, e substituir a expressão natural pela palavra. Uma criança fere-se e grita; os adultos falam com ela, ensinam-lhe a fazer exclamações e, mais tarde, a dizer frases. Ensinam à criança um novo comportamento de dor.
>
> “Estás então a dizer que a palavra ‘dor' realmente significa gritar”? - Pelo contrário; a expressão verbal da dor substitui o grito, não o descreve (WITTGENSTEIN, 1995, p. 336).

O que o autor das *Investigações filosóficas* está dizendo é que não aprendemos o significado da palavra ‘dor’, mas os usos dela. A sensação é alheia à palavra, está praticamente ausente do jogo de linguagem, pois cada um tem diferentes dores que não cabem na palavra, não chegam. Mais adiante o pensador irá se indagar: “então como é que eu posso querer ainda entrar com a linguagem entre a dor e a sua exteriorização’? (1995, p. 336). Isoladamente ou como linguagem privada, o termo ‘dor' realmente é nulo. Porém, dentro de um jogo de linguagem ele ganha vida, a nossa vida: “todo símbolo, isolado, parece morto. O que é que lhe dá vida? - Só o uso lhe dá vida. Tem, então, em si o sopro da vida? Ou é o uso que é o sopro da vida?" (WITTGENSTEIN, 1995, p. 413). É no uso, no que a palavra tem de coletivo e humanizado, que ela ganha significação, torna-se uma forma de vida: “não temos mais nada, e com tão pouco/ havemos de amar e de ser amados”.

Em suma, eleger Wittgenstein como interlocutor para o poema é admitir uma conversa entre poetas (no sentido daquele que cria, do fazedor) e, como tais,

indagam-se sobre os limites da linguagem para, por fim, constatar que nunca poderemos sair da linguagem, pois ela é a matéria que nos compõe: "o que é feito de nós senão / as palavras que nos fazem?" (PINA, 2012, p. 12). Estamos encarcerados nos limites dessa casa/prisão até mesmo quando nos calamos, pois "e até o silêncio, se é possível o silêncio,/ havemos de, penosamente, com as nossas palavras construí-lo".

3.3. O princípio da incerteza da poesia de Manuel António Pina

"The reality we can put into words is never reality itself."
Werner Heisenberg

"Um artista é um sonhador consentindo em sonhar com o mundo real; ele é uma mente altamente sugestionada e hipnotizada pela realidade. Até o gênio mais bárbaro pode encontrar pontos de aplicação no mundo". É dessa maneira que o pensador George Santayana (2004, p. 259), aponta para a ligação inescapável da imaginação artística diante da realidade. O artista é uma mente hipnotizada pelo real, nos diz Santayana. Mas que real é esse?

Longe de ser uma imposição, a presença do real (ou de muitas realidades) foge de qualquer definição limitadora, pois o que se pode dizer sobre o real são apenas hipóteses sobre o real. No entanto, ele é uma força demasiadamente poderosa pra que se possa ser desprezada. A poesia de Manuel António Pina, ao indagar-se sobre a linguagem, igualmente questiona o que é o real e que tipo de relação a poesia estabelece com essa realidade a partir de várias aspectos, que se constroem e se desconstroem à volta das palavras e das possibilidades da linguagem.

Assim, se quisermos compreender como a poesia de Manuel António Pina lida com o "enigma do mundo", é necessário observarmos como as hipóteses do real presentes em seus versos dialogam com outras interpretações, em especial as da ciência. Diálogo esse invulgar e constante na obra do autor.

Anteriormente outros poetas de língua portuguesa incorporaram o vocabulário da ciência em seus poemas: é o caso de Augusto dos Anjos, no Brasil; e António Gedeão, algumas décadas mais tarde, em Portugal. No entanto, a poesia de Pina traz uma grande novidade em relação a eles. Ela não simplesmente se vale do léxico da ciência, mas sim incorpora em seus poemas princípios e teorias científicas para, então, questionar o que é a realidade e, por conseguinte, o próprio ato poético. Se já é possível vislumbrar tal diálogo em diversos títulos de seus poemas, como: “O aquário de Bohm”, "Teoria das cordas”, “Gödel em Princeton”, “Matéria de estrelas”, “A equação de Drake" e “$\Delta p \Delta q \approx h$”; Pina vai mais fundo ao fazer da ciência, em especial a mecânica quântica e sua busca por criar hipóteses sobre a realidade que nos cerca, metáfora para o trabalho poético. Rui Lage (2016), um dos poucos a escrever sobre essa faceta não despicienda da poesia de MAP, destaca que tais incursões aos territórios da física teórica são uma forma de se distanciar da busca por “uma grande razão justificadora, algo como um destino” para encontrar uma “transcendência secularizada” (LAGE, 2016, p. 54).

Trata-se de uma poesia que coloca o ser, para citar o poema “O grito”, “Entre 10 elevado a mais infinito/ e 10 elevado a menos infinito" (PINA 2012, p. 311). Esse espaço intermédio é o lugar onde se articula o “enigma" do real. Enigma esse que é, ao mesmo tempo, infinitamente grande (uma potenciação interminavelmente positiva), mas também infinitamente pequeno. Podemos descrevê-lo em proporções astronômicas ou atômicas, porém o ponto de vista da descrição será sempre o do entrelugar, já que nosso alcance é limitado. Mesmo que ampliado por telescópios e microscópios mais avançados, estamos expostos a falibilidade humana, pois ”o que observamos não é a natureza, mas a natureza exposta ao nosso método de questionamento” (HEISENBERG, APUD GLEISER, 2018. p. 13).

A poesia de Manuel António Pina, ao propor compreensões sobre o real, procura estar no meio, ser uma terceira via, via cética, que em vez de buscar uma síntese, busca testar hipóteses e pôr em questão quaisquer certezas. Por diversos momentos, ela se torna uma meditação sobre os limites do conhecimento, a dúvida em relação à epistemologia:

> Há uma coisa que me seduz muito, é o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Sou um leitor apaixonado de livros de divulgação, quer sejam sobre a astronomia, quer sejam sobre a física de partículas. Leio muitas coisas dessas. Sabe porquê? Porque são aqueles momentos em que a nossa linguagem é posta em crise. Digo às vezes, simplificando, que,

> se a malta que anda a meter heroína lesse um livro de astronomia, sentiria uma pedrada muito mais forte. Imaginar uma distância daqui até Alfa do Centauro, vários anos-luz, é como calcular a nossa dívida pública, é difícil de abarcar. É curioso que estes livros de divulgação tenham a necessidade, para expressar esta realidade, de usar a linguagem poética. Há a célebre experiência do gato de Schrödinger, em que ele defende que um fenómeno só existe depois de ser observado. Só sabemos se o gato que está na caixa está vivo ou está morto quando a abrimos. Até esse momento há metade de probabilidades de que esteja vivo e metade de que esteja morto. Nós é que construímos de facto a realidade através da observação, nós é que lhe damos sentido. Quando observamos não conseguimos tirar a nossa consciência como quem tira um sobretudo. Nunca saberemos como é o mundo real, e até que ponto ele coincide com aquele que construímos através da observação e com recurso à linguagem (PINA apud DE ALMEIDA, 2012, p. 22).

Ao explicar seu fascínio pela física atômica e a astronomia, em uma entrevista ao *Jornal* Macau, Pina ilumina o principal aspecto de sua poética: a linguagem colocada em crise. Seu interesse principal como leitor de “livros de divulgação” reside na problematização da linguagem que a ciência moderna e contemporânea levanta ao tentar descrever sua visão acerca da realidade. Trata-se de uma meditação que é sempre circunscrita à nossa linguagem, pois, mundo, sujeito e linguagem formam um amálgama inseparável. O que sabemos sobre a realidade está limitado aos nossos instrumentos de conhecimento, por isso “o que chamamos de ‘real' depende do quão profundamente podemos investigar a realidade. Mesmo se algo como uma ‘realidade última’ existir, podemos conhecer apenas alguns de seus aspectos” (GLEISER, 2018, p.21). Abandona-se a perseguição por um sentido final e último das coisas em favor de um realismo de rosto humano (demasiado humano), construído pela nossa observação e linguagem.

Nesse sentindo, interessa-nos entender o discurso da ciência teórica como meditação sobre os limites da linguagem, e por conseguinte, do conhecimento humano. À maneira de Pina, percorreremos esses caminhos não como um cientista ancorado em métodos, mas sim como um leitor curioso de divulgação científica. Desse modo, além de justificar nossa limitação interpretativa, será possível nos determos em questões em que poesia e ciência diretamente se cruzam, ou, mais ainda, se bifurcam.

3.3.1. Poesia e ciência: algumas aproximações

"*O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo.*
O que há é pouca gente para dar por isso".

Álvaro de Campos

"Os desenhos do matemático, como os do pintor ou do poeta, devem ser belos; as ideias, como as cores ou as palavras, precisam entreligar-se de maneira harmoniosa"

G. H. Hardy In: Em defesa de um matemático

Por muito tempo professou-se uma cisão entre aquilo que é da ordem da ciência e o que é da ordem do poético. Mais especificamente, desde que Platão promoveu a exclusão dos poetas na sua ideal República, a linguagem dita literária é oposta à linguagem dita científica num sentido mais amplo (o que inclui a filosofia enquanto prática de um método ou sistema). Essa oposição baseia-se em uma ideia utópica de que existe um vocabulário privilegiado para se dar conta da realidade e que com ele é possível descobrir a natureza das coisas. A linguagem científica estaria mais próxima e também mais comprometida em dar uma "correspondência perfeita" entre palavra e mundo, enquanto a literatura seria um discurso de segunda mão, correspondência imperfeita, capaz apenas de imitar o real.

No entanto, essa antiga unidade, essa "correspondência perfeita", sempre foi colocada em suspeita, desde o ceticismo pirronista, passando pelo ataque ao dogmatismo em *Contra os gramáticos*, de Sexto Empírico, até culminar na ideia dos românticos de que o método científico é também um tipo de criação linguística e não descoberta da linguagem da própria natureza. Contudo, pode-se objetar que há uma grande diferença entre como os dois campos se valem das palavras.

Esse é o argumento de Roland Barthes, no texto "Da ciência à literatura". Para o francês, os dois campos compartilham diversos traços e atributos em comum, exceto a constituição da linguagem:

> Para a ciência, a linguagem não passa de um instrumento, que quer se tornar tão transparente, tão neutro quanto possível submetido à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, ao que se diz, existe fora dela e a precede: há por um lado e primeiro os conteúdos da mensagem científica, que são tudo; por outro lado e depois, a forma encarregada de exprimir esses conteúdos, que não é nada (BARTHES, 2004, p. 05).

Ora, em outras palavras o que Barthes quer dizer é que é possível para a ciência esconder sua forma linguística em detrimento da revelação do conteúdo que ela carrega (como se fosse possível dividir, ou submeter a algum tipo de sucessão, conteúdo e forma). Mais ainda, dizer que a ciência busca, tanto quanto possível, uma transparência, é esquecer que a linguagem é sempre ambígua. Uma “teoria de tudo”, como alguns físicos mais ambiciosos poderiam almejar, é apenas uma utopia. Não somente, a neutralidade da expressão científica também é duvidosa. Aprendemos com Bakhtin que a palavra é sempre ideológica: "a língua não conserva mais formas e palavras neutras 'que não pertecem a ninguém'; ela torna-se como que esparsa, penetrada de intenções, totalmente acentuada” (BAKHTIN, 1998, p. 100).

A imagem de uma ciência inabalável e de métodos infalíveis que Barthes tem em mente é difícil de sustentar. Pois, se na linguagem ideal da ciência, o conteúdo é tudo e a forma nada, o que levaria alguém como Paul Dirac a utilizar o vago conceito de beleza como critério para uma teoria científica?[63] Ou ainda, a afirmação de Italo Calvino de que nas páginas dos tratados astronômicos de Galileu Gallilei é possível encontrar enorme lirismo e até mesmo um modelo poético:

> O maior escritor da literatura italiana de todos os séculos, Galileu, assim que começa a falar da Lua, eleva sua prosa a um grau de precisão e evidência e, ao mesmo tempo, de rarefação lírica prodigiosa. E a língua de Galileu foi um dos modelos da língua de Leopardi, grande poeta lunar (CALVINO, 2009, p. 218).

Isso não quer dizer que poesia e ciência são a mesma coisa, é preciso fazer uma distinção como intérprete. Em geral, a ciência serve a diferentes propósitos. Se é possível ler em uma teoria científica a sua “rarefação lírica prodigiosa”, sua validade é testada pelo seu grau de aplicação a algum modelo explicativo maior. Um cientista frequentemente precisa pensar no valor de verdade (entendida adjetivamente e não em um sentido totalizador) de uma proposição científica. De modo distinto, "qualquer consideração sobre a verdade em poesia deve começar encarando o fato de que poemas não são artefatos feitos para algum propósito prático-material imediato" (ELDRIDGE, 2010, p. 385). Não se constrói um ônibus

---

[63] É famosa a afirmação do cientista Paul Dirac de que a beleza de uma teoria era mais importante que a observação empírica (Ver MCALLISTER, 1998, p.114). Outro exemplo é o do físico e autor de livros de divulgação científica, Carlo Rovelli, ao chamar a teoria da relatividade de “a mais bela das teorias” (2017, p.79).

espacial ou se combate uma doença infecciosa com a leitura apenas de poemas. A pretensão de utilidade prática não é um atributo que normalmente os poetas e os leitores levam em consideração. No entanto, a poesia também é um discurso transformador, pois age diretamente sobre nossa percepção sobre o real.

Nesse sentido, poesia e ciência são formas de experimentação, de testar hipóteses sobre a realidade e abalar nossas convicções mais profundas. A ciência moderna, em especial a mecânica quântica, trabalhando com probabilidades e incertezas, descreve o mundo de maneira bastante diversa ao que o senso comum está acostumado. Um espaço em constante movimento, "colorido e espantoso, onde universos explodem, o espaço afunda em buracos sem saída, o tempo se desacelera quanto mais baixo se está sobre um planeta e as ilimitadas extensões do espaço interestelar se encrespam e ondulam como a superfície do mar" (ROVELLI, 2015, p. 17). Não à toa, Pina encontra nesse campo um solo fértil e de intersecção com seu exercício poético.

Na crônica "Salvação pela poesia", publicada no ano de 2005, Manuel António Pina explicitamente aproxima a mecânica quântica da poesia. Para ele ambas são "território também da desrazão que é algo que ninguém compreende mas que, pelos vistos, funciona" (2014, p. 229). Esses espaços são da desrazão porque, segundo Pina, ninguém é capaz de dizer conclusivamente o que é a poesia, pois as respostas "são tantas quantos os poetas, ou se calhar, quantos os poemas, pois cada poema é também um arte poética" (2014, p. 228). E a sua própria poesia aponta, de forma ostensiva, os percursos dessa incerteza poética. Já do lado da mecânica quântica, basta pensar nas palavras de Niels Bohr: "se você não está confuso com a física quântica então você não a entendeu". Ou, mais enfaticamente, Richard Feynman: "penso que posso seguramente dizer que ninguém entende a mecânica quântica" (GRIFFTHS & SCHROETER, 2018, P. XI). Dois dos mais ilustres físicos do século XX depois de Einstein afirmam não compreender completamente aquilo a que se dedicaram por toda a vida. E, no entanto, elas funcionam. A poesia funciona porque as pessoas (ou "qualquer coisa como gente") – para citar Álvaro de Campos no poema "Tabacaria" – continuam e continuarão a fazer versos. Continuam a fazer dela "um instrumento permanente de relação comigo mesmo, de relação com o mundo" (PINA, 2016, p.33). Já a mecânica quântica possibilitou um grande avanço

na área da computação, bem como o advento de novas tecnologias como, por exemplo, o GPS (Ver ROJO, 2011, pp. 125-127).

O que Pina busca não é uma definição limitadora de poesia, mas sim abrir novos diálogos que iluminem mais mecanismos do texto poético. Assim, se quisermos elencar uma das inúmeras possibilidades dessa abordagem, podemos dizer que a poesia é um instrumento de indagação ao real. Não mais privilegiado que outros instrumentos – porém consciente de seus limites, de como sua atuação modifica o real –; o texto poético depende de uma relação particularmente indeterminada com o mundo. O mesmo se dá com a matéria quântica: "o *quantum* dir-se-ia uma boa metáfora do poético: a alteração mínima de um sistema realizada completamente ao acaso, isto é, à margem de qualquer previsibilidade ou determinação" (PINA, 2016, p. 228). Lembrando um poema de Ana Hatherly, o poeta é um calculador de improbabilidades (2002, p. 61). Para ele, a poesia não se alimenta de certezas, de representações corretas do mundo, pelo contrário, vive daquilo que é imprevisto. É uma imprevisibilidade também por se opor ao lugar comum, e nisso reside mais um ponto de contato com a física dos *quanta*, já que "as ideias da mecânica quântica apresentam um profundo abandono à intuição humana comum" (WEINBERG, 2012, p. xv). Os dois domínios tornam-se "desrazão", pois são até mesmo contraintuitivos aos modos familiares – seja da física newtoniana ou do senso comum – aos quais por muito tempo fomos habituados a perceber a realidade. Novamente: "desimaginar o mundo", eis a tarefa da poesia segundo Pina; e também o esforço de boa parte da ciência após a revolução da teoria quântica.

Para "desimaginar o mundo" e imaginá-lo novamente, há que acontecer uma alteração – mesmo que mínima – de um sistema, é preciso novos modos de funcionamento da linguagem; e o próprio neologismo de Pina já indica esse caminho. Esses modos de "desimaginar" (tanto o quântico quanto o poético) são revoluções operadas contra o lugar comum, mas que se dão dentro e contra os limites da mesma linguagem que foi capaz de conformar o mundo anteriormente imaginado.

A partir disso, a revolução não é apenas ruptura (no sentido mais atual e corriqueiro do termo), mas movimento circular – seu sentido astronômico e geométrico. É precisamente essa acepção da palavra que Pina traz à tona já em uma das epígrafes presentes em seu primeiro livro:

> Diz-se revolução
> o movimento de um corpo que,
> descrevendo uma curva fechada,
> passa sucessivamente pelos
> mesmos Lugares" (2012, p.15).

A epígrafe pode ser lida como descrição da própria poesia de Pina, calcada pelo reenvio aos repetidos lugares da memória e ao obsessivo drama da linguagem que se encena organicamente por toda sua obra. Se por um lado, o paradigma quântico e a poesia são formas de romper com uma linguagem que já se tornou enraizada, continua a se servir dela.[64] Na física moderna, por exemplo, não houve um abandono do termo 'átomo', mesmo sabendo que ele é divisível e que toda a mecânica quântica trabalha com níveis subatômicos. Ou seja, apesar da proliferação de um novo vocabulário povoado por quarks, múons, glúons, bósons etc, o rompimento com certas ideias antigas não é suficiente para abandonar os "mesmos lugares" a que somos enviados ao lidar com o mundo que nos circunda.

O esforço científico, assim como qualquer esforço para dar conta do real, esbarra, como sempre, na linguagem: "estamos presos à linguagem a tal grau que qualquer tentativa de formular um *insight* é um jogo de palavras" (BOHR apud BLAEDEL, 2018, p. 183). Como coloca Pina, no poema "Tudo a minha volta", "sem que palavras uma coisa é real?" (2012, p. 137). Ou ainda, recorrendo ao ensaio "Ler e escrever" (PINA, 1999, p. 40), "o poema é a expressão física, na língua, do impulso poético", tornando-o, assim, "inevitavelmente, num problema de linguagem".

Desse modo, se a nossa compreensão sobre a realidade é feita de palavras, o aceno de Pina ao destacar a acepção mais arcaica da palavra 'revolução' é nos lembrar de que nosso jogo de linguagem é falível. Ruptura e repetição, divisível e indivisível podem ser descritos pelo mesmo e único termo. Concordamos com Rita Basílio, que tão bem observou o curto-circuito linguístico operado por essa epígrafe. Segundo a pesquisadora, não há substituição de significados, mas um intuito de colocar em xeque certezas totalizadoras no que diz respeito à linguagem:

> MAP não se limita a ignorar o sentido revolucionário moderno substituindo-o pelo sentido anterior da palavra revolução, MAP põe em crise, estranhando-

[64] No caso específico da poesia, Pina – em um ensaio entitulado justamente "Poesia e revolução" – sugere que há sempre um componente de repetição no texto poético, seja em suas formas ou processos, ou mesmo no seu retorno à tradição: "porque regressa a poesia sempre a Homero, a Dante, a Camões?" (2012b, p. 139).

> o, o sentido maior da palavra “revolução”, revolvendo-a, fazendo-a girar sobre si mesma, desconstruindo-a de modo a que fique à vista a sua face esquecida. O que há de mais significativo neste gesto é precisamente a reiteração e a persistência da palavra “revolução”, como se não fosse possível à poesia, que é a de MAP, encontrar um lugar exterior ao movimento revolucionário a que não se escapa. Na impossibilidade de “sair”, importa pelo menos libertar a palavra “revolução” de um sentido que a fixe numa cosmovisão que não é a sua. Para MAP, o que acontece, acontece em devir, em movimento, desconstruindo-se. Nada fixa ou determina o acontecimento revolucionário que se expressa em múltiplas direções, irredutíveis a qualquer sentido pleno, ou fim previsto e calculável (BASÍLIO, 2017, pp. 63-64).

O espaço movente da poesia de Pina é o da indeterminação de sentidos. Uma indeterminação compartilhada com a ciência dos *quanta*, que nos revela os limites do nosso *logos*/linguagem:

> A poesia existe porque a linguagem é limitada, porque as palavras esquadrinham uma realidade que é contínua e infinita. Para ir mais além desse esquadrinhar, para expressar o inexprimível, é necessário recorrer a permutações que prologuem o alcance da inteligência. Dessas permutações emergem ao mesmo tempo as microrevelações da experiência estética e – talvez sejam a mesma coisa – as chaves inesperadas para entender o universo. Por isso, aquilo que, em mais de uma ocasião, começou como artifício da imaginação poética se converteu depois em síntese científica da realidade (ROJO, 2011, pp. 09-10).

Os exemplos que Rojo usa para ilustrar o artifício poético, convertido posteriormente em modelos científicos, são de Dante e, sobretudo, Borges. Os textos do autor argentino, muito mais do que autores ditos de ficção científica, influenciaram e anteciparam diversas hipóteses e teorias quânticas.[65]

3.3.2. Incerteza, incompletude

> *"Conheci o que os gregos ignoravam: a incerteza.”*
>
> Jorge Luis Borges, *in* “Loteria na Babilônia"

Nos primeiros versos do poema “Relatório”, do último livro publicado por Manuel António Pina (*Como se desenha uma casa*), lemos: "É um mundo pequeno/

---

[65] No livro “Borges e a mecânica quântica”, Rojo (2011) encontramos uma série de exemplos, extraídos de textos do autor de *Ficciones*, de como a literatura assombrosamente pode compor ou mesmo ser o ponto de partida para teorias científicas amplamente aceitas.

habitado por animais pequenos/ – a dúvida, a possibilidade da morte” (PINA, 2012, p. 352). A relação que se desenvolve com a realidade é a de suspeita. Esses pequenos animais que ali habitam e, por conseguinte nos habitam, são “a dúvida” e “a possibilidade da morte”. São pequenos mas ubíquos, pois para Pina a indeterminação – essa possibilidade e dúvida – regem o acaso do universo e as redescrições que dele fazemos.

Diversos críticos já destacaram o papel fundamental do ceticismo na construção poética de Pina. Pedro Eiras (2007) alude a uma "metodologia da dúvida” que norteia os versos de *Todas as palavras*. De maneira semelhante, Rui Lage destaca que “não há certezas nessa poesia mas antes a disciplina do hipotético; a sua escola é a da dúvida e não a do autoconvencimento ou do truísmo” (2016, p. 53).

Porém, é preciso observar que a “metodologia da dúvida”, ou "disciplina do hipotético” da poesia de Pina não seguem um rigor metódico, pois essa se escreve “com algum grau de abstração e sem um plano rigoroso” (PINA, 2012, p. 347). Por isso, a essas duas expressões, adicionemos mais uma, emprestada da mecânica quântica. Essa noção – diferentemente das outras duas – aparece explicitamente na poesia de Pina. Trata-se do Princípio da incerteza, tal como a concebeu o físico e matemático alemão Werner Heisenberg. No livro *Cuidados intensivos*, de 1994, encontramos sua formulação matemática como título de um poema :

$\Delta p \Delta q \approx h$

No momento da felicidade
o teu lugar,
se tens um lugar,
não te pertence já, e vice-versa.
E o teu caminho e os teus passos
e a nuvem de poeira
são só uma pequena nuvem de poeira,
forma, só forma.

No teu coração
impérios irresolúveis se guerreiam;
e como foge o campo de batalha
sangrando, sob os golpes das espadas
e o tropel dos exércitos,
ferida a luz primaveril
e destruídas as sementeiras,
assim o teu coração foge
para fora e para longe
e para dentro e para longe.

A felicidade oculta-se

> desvendando o teu coração.
> Se alguma vez foste feliz não o soubeste,
> e se o soubeste não soubeste quanto.
> Agora é tarde.
> Custou tanto aprender estas coisas,
> tanta infelicidade! (PINA, 2012, pp. 224-225).

Pina, ao escolher uma equação matemática como título, coloca-o em destaque e força o leitor a encontrar o seu significado. Mais ainda, chama atenção para dupla simbologia da fórmula. Cada elemento é símbolo linguístico e também matemático. Lidos em conjunto esses elementos expressam ou formulam o "Princípio da incerteza", ideia que se encontra no cerne e na origem da mecânica quântica.

Em 1927, Werner Heisenberg propõe a seguinte ideia: "não se pode medir de maneira exata os valores simultâneos da posição e do momento de um sistema físico. Antes, essas quantidades só podem ser determinadas com algum tipo de característica de incerteza" (HILGEVOORD & UFFINK, 1985). Dito de outro modo, ao encontrar mais precisamente a posição de uma partícula, mais inexato será o valor de seu momento. Trata-se de uma reviravolta no entendimento das ciências ditas exatas, pois coloca a indeterminação como base para a compreensão – e que só pode ser parcial – da realidade. A ideia de exatidão é solapada pela de probabilidade.

Segundo Richard Feynman, autor algumas vezes citado por Manuel António Pina em entrevistas – e autor do livro *Física em 6 lições,* uma das principais e mais importantes referências em divulgação científica – o Princípio da incerteza opera uma mudança radical nas ideias e nos fundamentos da ciência, pois

> Não é possível prever exatamente o que acontecerá em qualquer circunstância. Por exemplo, é possível arrumar um átomo pronto para emitir luz e podemos medir quando emitiu luz captando uma partícula de fóton. Não podemos, porém, prever quando emitirá a luz ou, com vários átomos, qual deles o fará. Pode-se dizer que isso se deve a certas 'engrenagens' internas que ainda não examinamos com detalhamento suficiente. Não, não há engrenagens internas; a natureza, como a entendemos hoje, comporta-se de tal modo que é fundamentalmente impossível fazer uma previsão precisa do que acontecerá exatamente em um dado experimento. Isso é algo horrível; de fato, os filósofos afirmaram antes que um dos requisitos fundamentais da ciência é que, sempre que se estabelecem as mesmas condições, deve ocorrer a mesma coisa. Isto simplesmente não é verdade, essa não é uma condição fundamental da ciência. O fato é que a mesma coisa não acontece, que só podemos encontrar uma média estatística, do que acontece. Não obstante, a ciência não desmoronou por completo. Os filósofos, aliás , dizem muita coisa sobre o que é absolutamente necessário

> para a ciência e é sempre, pelo que se pode ver, bastante ingênuo e provavelmente errado (FEYNMAN, 2017, p. 63).

"Não há engrenagens internas", a realidade não pode se revelar como um todo coerente – são apenas partes sem um todo, sem uma explicação unificadora, pois essas partes se comportam de maneiras diferentes ou de várias maneiras ao mesmo tempo. Além disso, o observador interfere nesses comportamentos simultâneos da natureza. Ele só pode "decidir" a medida, com certa precisão, de um dado aspecto de uma partícula, o outro torna-se inversamente proporcional a essa precisão.

O que vemos não é a sobreposição, mas um comportamento fixado: o "gato sem um sorriso" ou o "sorriso sem um gato".[66] Encontramos uma explicação semelhante quando lemos, no conto de Borges: "tlön, uqbar, orbis tertius", que os matemáticos de Tlön:

> Afirmam que a operação de contar modifica as quantidades e as converte de indefinidas em definidas. O fato de que vários indivíduos que contam uma mesma quantidade obtenham resultado igual é, para os psicólogos, um exemplo de associação de ideias ou de bom exercício da memória (2007, pp.25-26).

O observador é quem encontra uma quantidade definida, criamos a realidade e a traduzimos em um exercício de base comum a todos os indivíduos: "associação de ideias ou bom exercício da memória", diz Borges. Diríamos jogos de linguagem.

Paradoxalmente, o Princípio da incerteza, que parece nos dizer que a única certeza inabalável é a nossa própria ignorância, é – até agora – o mais sólido e seguro princípio da física moderna. O aleatório, em vez do determinismo causa-efeito, parece reger a realidade. Nesse sentido, Heisensberg conclui que a "mecânica quântica estabelece o fracasso final da causalidade".

Agora, voltando a poesia de Pina, podemos estabelecer as relações entre o título do poema e os versos que o seguem. Em primeiro lugar sabemos que $\Delta p \Delta q \approx h$ é a expressão matemática do princípio a que acabamos de descrever, porém é preciso entender o que cada termo significa.

---

66 O personagem de Lewis Carroll, inclusive, é influência para o experimento quântico chamado o "Efeito do gato de Cheshire". Cf: <https://phys.org/news/2015-06-quantum-cheshire-cat-effect-standard.html>. Acessado em 01 de setembro de 2020.

A letra grega “delta" representa variação, portanto, temos dois termos que variam (p e q). Na fórmula “p" significa posição e “q" *momentum* ou momento (fiquemos com a última opção, já que o termo aparece assim no poema). Logo após as duas variantes, lemos o símbolo matemático para “aproximadamente" e a letra “h" – representando aqui a constante de Planck. Essa constante, cujo valor é infinitesimal, mede a granularidade do mundo em escalas quânticas.[67] Esse aspecto granular é o que explica os chamados saltos quânticos, isto é, como as partículas atômicas elementares se comportam como onda e partícula ao mesmo tempo.

O poema de Pina busca aplicar o Princípio da incerteza para calcular ou descrever o “momento" e a “posição" da felicidade. A primeira estrofe estabelece a incerteza em medir essas duas variantes. “No momento da felicidade” o lugar daquele que observa (e é observado) já não lhe pertence. O uso da palavra “momento" já expõe uma oscilação semântica entre o uso corriqueiro do termo: um espaço de tempo indeterminado, e o seu uso no campo da física, sugerido pelo título do poema. “Momento”, nesse segundo caso, refere-se à quantidade de matéria.[68] Portanto, não é possível medir quando e o quanto de felicidade “acontece” a esse alguém a quem o poema se dirige. O próprio endereçamento é ambíguo. Trata-se de um “tu" indeterminado e que se confunde com o aquele que lê ou o poeta falando a si mesmo, a uma espécie de exterioridade do “eu”? As duas opções são possíveis, porém o tom confessional presente nos dois últimos versos apontam para uma experiência mais individual que sintetiza uma fusão entre as duas opções. “Custou tanto aprender estas coisas,/ tanta infelicidade!”, apenas o verbo, sem qualquer pronome reflexivo. A quem custou? A indecibilidade atuando até mesmo no plano sintático dos versos.

Diante do evento da felicidade, o observador (essa voz anônima do poema?) e seu duplo, o observado (o anônimo a quem se dirige o poema?) tornam-se “forma, só forma”. Uma forma inexata que se confundem com a “pequena nuvem de poeira”, uma dissolução da matéria no espaço infinito. Na segunda estrofe, a felicidade instala-se no núcleo, no cerne dessa forma. Porém, o coração – espaço material e

---

[67] Segundo Rovelli (2018), a granularidade do espaço (juntamente com a incerteza e o aspecto relacional das variáveis físicas) é uma das três descobertas básicas da física quântica. Por granular, entende-se um espaço descontínuo onde a matéria não flui, mas “salta” aleatoriamente.

[68] Segundo o dicionário *Collins* de física, "momentum” (ou traduzido muitas vezes em português como "momento") é o produto da massa de um objeto pela sua velocidade (Cf DEESON, 2007, p. 285).

anatomicamente mais preciso – é o lugar dos embates contraditórios de “impérios irresolúveis”. Literal e metaforicamente (se de alguma forma fosse possível distingui-los) esse lugar afasta-se, ao mesmo tempo, “para fora e para longe/ e para dentro e para longe”. Sempre longe. Quanto mais interior mais distante, mais incerto, igualmente ao seu exterior.

Esse também é o comportamento da felicidade. Como medir precisamente algo que é subjetivo e que, quando acontece, já se torna passado, memória apenas? “Se alguma vez foste feliz não o soubeste/ e se soubeste não soubeste quanto.” A existência da felicidade é ocultada quando se tenta medi-la, pois para o observador “se alguma vez foste feliz não o soubeste,/ e se o soubeste não soubeste quanto.” A atuação do implacável Princípio da incerteza aponta para a impossibilidade de se fixar completamente um dado evento, ele próprio manifestado como tardio. Não pode ser apreendido por nenhuma palavra e nenhuma lembrança. O verso que se segue é um “Agora é tarde”, uma frase aparentemente banal e cotidiana, mas que se revela em toda sua potência paradoxal. O agora não é presente, não tem imediatez, é somente passado. Pronuncia-se a palavra “agora" e ela já se torna um som morto ao ser ouvido. Essa paradoxalidade da linguagem coloca mais um problema para se lidar com qualquer hipótese sobre o real.

Alguns anos após o princípio heisenbergiano, já em 1931, o matemático Kurt Gödel derrubou de vez a confiança de que modelos científicos pudessem explicar e resolver – mais cedo ou mais tarde – qualquer tipo de problema. Segundo Brian Greene (2012, p. 372), "o famoso teorema da incompletude, de Gödel, revela que certos sistemas matemáticos admitem necessariamente afirmações verdadeiras que não podem ser comprovadas dentro do próprio sistema matemático”. Dito de outra forma, os teoremas (de fato são dois) mostram que “sempre existirão proposições cuja verdade ou falsidade não pode ser decidida em um número finito de passos” (GLEISER, 2018, p. 302)[69]. O que Gödel provou, para proposições aritméticas, o que alguns filósofos já haviam intuído sobre a linguagem comum: nossa relação com o real é contingente.

Há uma referência explícita ao matemático austríaco no poema “Gödel em Princeton”. Pina, como vimos anteriormente, não costuma ocultar suas influências, ou melhor, afluências:

---

[69] Para um resumo mais detalhado e matematicamente aprofundado dos Teoremas de Gödel, ver o capítulo “Verdade, demonstração e intuição direta” em PENROSE (1993).

Gödel em Princeton

Alguma coisa pensa em
si própria em mim.
Em algum tempo ou em algum lugar
alguma coisa é real, pensando.

Às vezes quase lhe toco
quando não me perturbam meus pensamentos.
E talvez quando faço
sem dar por isso os gestos de todos os dias
talvez então esteja muito perto sem o saber.

E alguém me leve pela mão por uma realidade
feita da minha vida e de coisas reais
a que pertencemos eu e o que pensa (PINA, 2012, p. 138).

A alusão ao matemático e a cidade universitária de Princeton (lugar onde Gödel viveu exilado durante e após a segunda grande guerra até a sua morte em 1978), nos levam a considerar que esse nome deve suscitar algum ou alguns tipos de referencialidade no poema. A mais óbvia é justamente “o homem que descobriu o teorema da incompletude” (KRIPKE, 1980, p.84).[70]

Pina parece modificar o *Cogito, ergo sum* cartesiano para um fórmula mais indeterminada, algo como *pensa-se, logo alguém existe*, pois segundo o poema: "em algum tempo ou em algum lugar/ alguma coisa é real, pensando”. A palavra “algum(a)” repete-se quatro vezes pelos quatro versos da primeira estrofe, de modo a demarcar ainda mais essa indeterminação. A meditação sobre o que é o real (“alguma coisa") ou quando algo é real (“em algum tempo”) é uma meditação sobre a consciência do ser e de sua realidade. Há uma enorme incerteza quanto ao referente do pronome “eu” que se torna um oblíquo “mim”: "Alguma coisa pensa em si própria em mim”.

Se os Teoremas de Gödel estão certos, o uso do termo “eu" não tem um referente verdadeiro, mas contingente. No poema, usando a formulação de Rimbaud, o "eu" é um outro. Sendo esse outro também impreciso, o "alguma coisa que se pensa e pensa em mim". A realidade concreta desse “eu" existe apenas enquanto exterioridade de um pensamento outro. Podemos tocá-la sem ser

---

[70] A citação, não à toa, é do conjunto de palestras, proferidos na universidade de Princeton pelo filósofo analítico Saul Kripke, publicado no livro *Naming and Necessity.* O nome de Gödel, associado ao referente citado, serve como exemplo para a teoria de Kripke sobre a referencialidade dos nomes próprios.

mediante o pensamento/linguagem? Há alguma marca distinguível entre o que pensa e o pensado?

Na segunda estrofe o pronome de primeira pessoa assume a forma gramatical ativa de sujeito para tentar alcançar essa alguma coisa real (agora ela transformada em objeto – “às vezes quase **lhe** toco”). Porém, a consciência dos “meus” (do outro) pensamentos afastam o ser de sua realidade, perturbam a interação – que poderia se dizer física e mental: tocar aquilo que pensa. Somente a não consciência pode, na sua forma de “sem dar por isso”, se aproximar da realidade, porém (e paradoxalmente), "sem o saber”. Apenas fora do logos/ linguagem o "eu" e a exterioridade que o pensa podem coincidir um com o outro, ou melhor, habitar a mesma vida, uma mesma realidade “a que pertencemos eu e o que pensa”. A “minha verdadeira voz de alguém” encontra-se não na cisão, mas na sobreposição, no emaranhamento de um indeterminado outro e um, tão indeterminado quanto, “eu”.

3.3.3. Entre ser e possibilidade: o "eu" fora de si

> *“Sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo”.*
>
> Jorge Luis Borges, *In* “O idioma analítico de John Wilkins”

A poesia de Manuel António Pina procura dissolver as dicotomias entre eu/ outro, fora/dentro, sujeito/objeto, que só ocorrem de maneira artificial. Pina aprende com a mecânica quântica que a realidade não existe sem interação; ela é um complexo entre o observado e o observador: “como podemos distinguir a dançarino da dança”[71]. Desta forma, “aquilo que existe nunca é estável; não passam de um saltar de uma interação a outra” (ROVELLI, 2015, p. 41). No entanto, nosso olhar e nossa linguagem interferem nessa interação, suspendem esse emaranhado e

[71] Tradução livre do verso final do poema “Among school children”, de W. B. Yeats: “How can we know the dancer from the dance?” (2008, p. 185).

decidem em favor de um ponto de vista fixado. Por isso, acreditar que é possível capturar a "realidade em si” só pode funcionar como uma utopia metafísica:

> O que o realista metafísico sustenta é que podemos pensar e falar sobre as coisas como são, independentemente de nossas mentes, e que nós podemos fazer isso pela virtude de uma relação de “correspondência" entre termos em nossa linguagem e alguns tipos de entidades não dependentes da mente (PUTNAM, 1996, p.205).

Mas Pina não é um metafísico, seu realismo é outro. Diríamos, com António Saez Delgado (2017), que ele busca um "realismo integral” (2017, p. 981), em que ser e possiblidade, real e ilusão (literatura), sonho e realidade formam um entrelaçamento. Esse é o termo usado por Erwin Schrödinger para caracterizar a principal propriedade dos sistemas quânticos: entrelaçamento. Para ele, não é possível descrever exatamente o estado de duas partículas ou sistemas depois de terem interagido. Considerados fora da interação, só podemos saber algo aproximado sobre essas entidades, elas são apenas uma “função de onda” – uma representação matemática e abstrata que nos dá a probabilidade de encontrar o objeto em um determinado lugar. A teoria do entrelaçamento confirma novamente a intuição de que as “observações não só perturbam o que deve ser medido, observações na verdade produzem o resultado medido” (ROSENBLUN & KUTTNER, 2017, p.116). O resultado é uma criação, ou melhor, descriação (no sentido que discutimos na seção anterior).

Para ilustrar a ideia em um nível macroscópico, o físico austríaco criou o famoso experimento mental, conhecido posteriormente como o gato de Schrödinger. Mais uma vez voltemos aos gatos, agora um outro tipo de “gato inconcreto” (PINA, 2012, p. 358) ou “gatos-abstractos" (PINA, 2012, p. 271). Imaginemos que um gato é colocado no interior de uma caixa. Lá dentro há um mecanismo que, ao ser ativado pelo decaimento de um átomo de um elemento radioativo, libera um gás letal. O átomo tem o que se chama de “meia-vida”, ou seja, durante um período *x* de tempo, ele tem cinquenta porcento de chance de decair. Porém, segundo a teoria do entrelaçamento, antes da medição (da nossa interferência) o átomo decaiu e não decaiu; o gato está morto e vivo ao mesmo tempo. Somente quando abrimos a caixa é que o sistema colapsa e é decidido o destino do animal. De modo semelhante ao coelho-pato de Wittgenstein, em que a imagem dos dois animais não é percebida em simultâneo, não somos capazes de ver o gato em um estado morto-vivo. Antes

do colapso, só temos cálculos probabilísticos sobre o acontecimento de um ou outro evento. Desse modo, estar vivo ou morto (pelo menos para o malfadado animal hipotético) não passa de uma questão de probabilidade. Essa é – para usar a expressão de Pina na entrevista que abrimos o texto – uma “pedrada muito forte” para o nosso senso comum. Afinal, não existe uma lei intrínseca na natureza?

> Por que a equação de Schrödinger aplica-se apenas quando a medição não está ocorrendo? Não parece ser assim que as leis da natureza trabalham – pensamos nas leis da natureza como algo que se aplica o tempo todo, não importando o que estamos fazendo. Se uma folha cai de uma árvore, ela cairá esteja alguém olhando ou não (BECKER, 2018, p. 36).

Pina coloca está questão, que é sobretudo identitária, ou mesmo ontológica, da seguinte maneira:

> Como não estarei
> nem não estarei
> em nenhum sítio, voltando
> absolutamente pra casa? (PINA, 2012, p. 150).

O “eu" está em “nenhum sítio” (também é o título do seu terceiro livro de poesia, de 1984), pois só tem um lugar concreto enquanto uma exterioridade que podemos observar. Mas, esse “eu”, que se imiscui com o outro interpelado (a quem se destina a pergunta contida nesses quatro versos?), torna-se uma sobreposição que poderíamos chamar de “nós”. No entanto, aquele que diz “eu”, essa voz concreta (de palavras escritas e sons), é uma interferência nessa sobreposição, cria um terceiro elemento: “Eu sou nós os dois. Ou melhor, nós os dois somos nós os dois, eu sou o terceiro. Sou eu quem está a falar de nós” (PINA, 2012, p.259). Nas palavras de Eduardo Prado Coelho: ”aquele que escreve (ou talvez seja preferível dizer: aquele que escreve por intermédio daquele que julga escrever) seja um Lugar Terceiro, um “eu" sobranceiro que se inclina sobre a vacilação interminável entre tu e eu.” (2010, p. 89). Estar a falar de nós não é ser nós. É ser uma imagem fixa, a ilusão de que o gato está somente vivo ou somente morto. O acesso que temos à exterioridade é, paradoxalmente, ilusão ou: "Literatura. Tornam-nos, tu e eu, e também aquelas terríveis quatro horas da tarde, literatura. (PINA, 2012, p.265).[72] Na escrita de Pina, a construção da realidade do ser é feita de palavras: “o que é feito de nós senão/ as palavras que nos fazem?” (2012, p.12) ou “Literatura que faço, me

[72] No texto “Para que serve a Literatura infantil?”, Pina (1999) atribui a Blanchot a ideia (que reverbera em seus próprios poemas) de literatura como ilusão.

fazes” (2012, p. 23). Na interferência do olhar e da linguagem que busca fixar o objeto "Já tudo e eu próprio somos literatura” (PINA, 2012, p. 149), pois, “sem que palavras uma coisa é real?” (2012, p. 137).

A linguagem é o nosso único espaço possível, um entrelugar diante do mundo e suas possibilidades: “Entretanto dobrar-se-ia o mundo / (o teu mundo: o teu destino, a tua idade) / entre ser e possibilidade” (PINA, 2012, p. 273). A “vida real”, esse é o título do poema citado, é uma “dobra" do mundo, duplicação ("o teu mundo”), mas também multiplicação de estados sobrepostos ("entre ser e possibilidade”) onde a nossa linguagem e observação não chegam.

No entanto, e apesar do caráter disfórico de sua linguagem, a poesia de Pina busca sempre a exterioridade, encontrar um “sítio onde pousar a cabeça” para poder, através da linguagem/ilusão, tocar o real. Nesse sentido, a abstração da interioridade existe à medida que ganha alguma forma concreta, pode ser olhada:

> "Manuel António Pina é um dos raros poetas do meu conhecimento que não confere ao que chamamos interioridade uma qualquer consistência e faz dela a essência mesma da nossa identidade. Para ele tudo – mesmo o mais subtil e efêmero – é pura exterioridade” (LOURENÇO, 2012, p.103).

Essa "pura exterioridade” é a impossibilidade de qualquer solipsismo, a constatação de que captamos e somos captados pelo olhar. Na epígrafe que abre a segunda seção do primeiro livro de poemas de Pina, lemos (em inglês): “'well, now that we have seen each other', said the Unicorn, 'if you’ll believe in me, I’ll believe in you. Is that a bargain?’”[73] (2012, p. 29). Esse trecho é retirado de um momento, em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, em que Alice encontra-se com um Unicórnio que sempre supôs que as crianças fossem algum tipo de monstro fabuloso e imaginário. Ora, a mesma coisa pensa Alice sobre os unicórnios. Somente após o encontro do olhar (daquele que “vê e é visto” [PINA, 2012, p. 113]), isto é, pela interação com o outro, é que a existência concreta surge. Voltando aos princípios da mecânica quântica:

> A questão da identidade é mais que filosófica; é um dos eixos da mecânica quântica: as partículas elementares, os constituintes do átomo, são absolutamente indistinguíveis uma das outras. Cada átomo de carbono seu é idêntico aos meus; cada elétron carece de individualidade. E mais: no mundo quântico, cada partícula não é só indistinguível das demais, mas também, de um modo peculiar, é indistinguível de si mesma. Um elétron

[73] Na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges: "'Bem, agora que nos vimos um ao outro’, disse o Unicórnio, ‘se acreditar em mim, vou acreditar em você. Feito?’”(CARROLL, 2009, p. 264).

> dentro de um átomo existe simultaneamente em infinitos lugares perto do núcleo do atômico, e esses infinitos gêmeos se constituem em um único elétron definido ao serem detectados, ao serem observados (ROJO, 2011, p.51).

Qual seria a nossa realidade sem sermos olhados? “Fala-me, não pares de falar. Ouvindo-te tenho a certeza de que sou real, e de que também tu és, fora de mim, real” (PINA, 2012, p. 264). Assim como o “Fale para que eu te veja” de Sócrates, a realidade visível, a exterioridade, da poesia de Pina depende dessa demanda à interação. Sem a interação o real é “como uma paisagem entrando pela janela de um quarto vazio” (PINA, 2012, p. 249). Daí a importância do verso “Somos seres olhados” (2009, p. 82), de Ruy Belo, que Pina usa como epígrafe para o seguinte poema:

O jardim das oliveiras

Somos seres olhados

Ruy Belo

Se procuro o teu rosto
no meio do ruído das vozes
quem procura o teu rosto?

Quem fala obscuramente
em qualquer sítio das minhas palavras
ouvindo-se a si próprio?

Às vezes suspeito que me segues,
que não são meus os passos
atrás de mim.

O que está fora de ti, falando-te?
Este é o teu caminho,
e as minhas palavras os teus passos?

Quem me olha desse lado
e deste lado de mim?
As minhas dúvidas, até elas te pertencem? (2012, p. 136).

O título do poema, como explica Inês Fonseca (2015, p. 121), alude ao jardim, ou monte das Oliveiras, lugar onde “Jesus se recolheu para rezar na noite que precedeu a sua prisão. Foi lá que o Messias, unindo-se a Deus pelo poder da oração, decidiu manter-se fiel e cumprir a sua missão”. A passagem revela um momento de dúvida. Jesus se pergunta qual é a sua missão, ou se sua vontade, na verdade, é a vontade de um outro, de Deus: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!” (BÍBLIA, *Lucas*, 22, 43).

Outras referências a Cristo aparecem na poesia de Pina, quase sempre acompanhadas pela dúvida. Em “A poesia vai”: “Uma pergunta numa cabeça/ – Como uma coroa de espinhos (2012, p. 38) e no poema “A ferida”, novamente a indagação: “Real, real, porque me abandonaste?” (2012, p.307).

Em todos esses poemas, Pina coloca a voz poética em comparação a Jesus nos momentos em que sua fé é indagada. Porém, na poesia secular de Pina, não é mais a um Deus que o poeta recorre ou com ele deseja se unir, mas um onipresente “real" que nos olha. Quem fala, quem diz eu? A que ponto essa voz pode ser uma interioridade separada desse outro exterior? Ou ela é pura exterioridade? "O que está fora de ti, falando-te?”

A voz que fala "em qualquer sítio das minhas palavras” é também o grande olho ubíquo ("Quem me olha desse lado e deste lado de mim?”). É uma visão que não se separa do eu/outro mesmo quando os olhares não coincidem: "Às vezes suspeito que me segues,/ que não são meus os passos/ atrás de mim”. A ubiquidade desse olho aparece também no poema “Imorais e puros”: “E eu sou uns grandes olhos que em isto tudo há” (2012, p. 188). É importante notar: “isto tudo” existe. O que quer que “isto" signifique: o “eu”, o real, o outro, a literatura? (voltaremos aos usos desse pronome típico da linguagem dubitativa no próximo capítulo). Se tudo está contido na exterioridade desse olhar, até que ponto é possível dizer “eu”? Se a "minha vontade" é a “tua vontade”, logo até a suspeita identitária é desse outro? "As minhas dúvidas até elas te pertencem?”

No entanto, essas perguntas são uma forma de relação com a poesia, são o caminho de passos-palavras a que alude o poema, um "paradoxal combate no seio da literatura e mesmo contra a literatura” (LOURENÇO, 2012, p. 102). São uma tentativa de atingir pela linguagem uma coincidência que ela não é capaz de conseguir, por isso mesmo, como o próprio Pina coloca, a poesia não é essa coincidência, mas sim a busca por ela:

> Oh, a questão da identidade! Tenho uma impressão de inconsciência. É como uma imagem desfocada que está sempre a fugir, permanentemente a desfocar-se. Nós tentamos focá-la mas não é possível. A minha relação com a poesia é um pouco assim também. É a procura de uma coincidência, de uma identidade. Que rosto é aquele que me olha do lado de lá do espelho? (2016, p. 96).

O autor equaciona a poesia com uma procura identitária jamais alcançada. A identidade é uma imagem desfocada, próxima demais ou demasiado distante para ganhar uma nitidez. Além disso, nossas lentes-linguagem a embaçam, ou melhor, emudecem-na: “as minhas palavras não me deixando falar” (PINA, 2012, p. 249). Aquele que suspeitosamente fala no poema são palavras, “insubstanciais seres” (2012, p.232) que vivem no meio do caminho entre estar e ser, mudança e permanência: "Eu, isto é, palavras falando,/ e falando me perdendo/ entre estando e sendo” (2012, p. 275). O “eu” não está em um lugar específico, está em múltiplos lugares – a única coincidência possível é a da perda:

> Há em todas as coisas uma mais-que-coisa
> fitando-nos como se dissesse: “sou eu”,
> algo que já lá não está ou se perdeu
> antes da coisa, e essa perda é que é a coisa (PINA, 2012, p.356).

Também todas as coisas que nos espreitam, que nos fazem esses ”seres olhados”, possuem uma identidade, “uma mais-que-coisa”. Porém, ao pronunciar as palavras “sou eu”, não há revelação. A determinação da linguagem é uma imagem fantasmagórica, é aquilo que não está mais lá, ausência, perda de identidade. Por isso a poesia de Pina só pode oscilar entre ser e possibilidade: “não estou dentro de mim/ e fora de mim,/ e o fora de mim dentro de mim? (PINA, 2012, p. 145).

Nesse sentido, é interessante pensar na noção de deslocamento proposta por Paola Poma (2008). Para a autora, o “eu" da poesia de Pina é um

> sujeito que oscila entre identidade e alteridades e, radicalizada na poesia, promove, simultaneamente, a neutralização dos sujeitos presentes e a sua devolução à cena através da mesma linguagem, num tipo de ilusionismo, ou como o poeta diria uma 'poesia cheia de truques’ (POMA, 2008, p.229).

Como numa espécie de salto quântico, o sujeito flutua entre identidade e alteridades sem estar em nenhum lugar preciso. Deslocamento, interação, simultaneidade, sobreposição, noções que atravessam uma poesia que cria a ilusão de momentaneidade, de existir em um tempo que vive impossivelmente apenas no presente. Mas que, por outro lado, é altamente consciente de seus “truques”, de que a linguagem nada mais faz do que perder (“E o que fala falta-me” [PINA, 2012, p. 140]), ou melhor, ir perdendo, pois não há qualquer estado fixo que possa ser encontrado. Por isso, abundam formas verbais no gerúndio, só nos poemas citados

nessa seção encontramos diversos exemplos: "as minhas palavras não me deixando falar", "O que está fora de ti, falando-te?", "em nenhum sítio, voltando/ absolutamente pra casa?" ou "Entre estando e sendo". Isso como uma escolha deliberada de marcar a ideia de continuidade, prolongamento no tempo. A poesia de Pina vive da relação, ela vai sendo. Quem diz "eu" também diz outro, e tudo aquilo que é exterior, ou seja, também diz mundo.

Estamos presos no real, somos parte dele. Não há regresso ao real, porque nunca saímos dele: "estamos condenados ao real' – "como é que se sai do real?" (PINA, 2016, p. 200). Essa é também uma possível conclusão que se pode tirar das ideias da mecânica quântica: "somos parte integrante da natureza, somos natureza, em uma de suas inumeráveis e variadíssimas expressões. É isso que nosso conhecimento crescente das coisas do mundo nos ensina" (ROVELLI, 2015, p.84). Por isso, a busca de Pina por uma pura exterioridade é também, para voltarmos a ideia de Delgado (2017), uma forma de lidar com um realismo integral – uma reintegração do ser com todas as suas possibilidades:

> **O aquário de Bohm**
>
> Em algum sítio onde és um só
> como dois gémeos divididos,
> entre o nó da vida e o nó
> da morte, um sonho dos sentidos;
>
> em algum passado invivido,
> em algum princípio, em algum modo
> da memória ou do olvido,
> em alguma estranheza, em algum sono;
>
> ou em alguma espécie de saudade
> física e inicial
> de seres real,
> pura exterioridade (PINA, 2012, p.247).

O aquário de Bohm é mais uma narrativa-experimento quântico que Pina traz à tona para descrever a relação da sua poesia com o mundo. Nesse experimento, o físico David Bohm

> apresenta a analogia de um peixe dentro de um aquário projetado em duas telas de TV, via duas câmeras separadas e de dois diferentes ângulos. Como resultado dessa configuração, cada movimento do peixe é produzido nas telas por duas imagens aparentemente separadas. No entanto, essas duas imagens têm uma suspeita relação instantânea uma com a outra – muito parecida com a relação não local entre partículas emaranhadas em um nível quântico. Nessa analogia, a relação crucial é entre "realidade" tridimensional do peixe e a bidimensionalidade das imagens do peixe na TV, sendo essas últimas vistas como projeções desdobradas de uma mais

> fundamental realidade tridimensional. De maneira semelhante, afirma Bohm, nosso mundo tridimensional – incluindo partículas emaranhadas em um laboratório – se manifestam como uma projeção de uma realidade multidimensional ainda mais fundamental (NICHOL, 2005, p. 79).

O poema, assim como a analogia de Bohm, propõe uma reencontro das partes com o todo, a existência de "algum sítio onde és um só". Como o peixe projetado em duas imagens, exterior e interior, mente e matéria, só são aparentemente duas entidades, "como dois gémeos divididos". Dentro do aquário, em uma realidade mais profunda a qual não temos acesso, observador, peixe e mesmo o aquário são um contínuo de um todo que é o mundo material: "se estamos emaranhados com o que existe lá fora, esse "lá fora" não existe mais; existe apenas um todo indiferenciado" (GLEISER, 2014, p. 231). Pois, nesse caso, qual seria "o lado de fora de o lado de fora" (PINA, 2012, p. 142)?

Nossos instrumentos limitados separam e criam inúmeras divisões, sem isso poderia-se realizar o "sonho dos sentidos" no qual, alguém como que liberto dos grilhões que o prendiam na caverna, pode ver uma realidade mais profunda. Contudo, onde está esse lugar, em que "passado" e "princípio", memória e esquecimento podem tornar-se "pura exterioridade"? Onde, citando o poema "Volto de novo ao princípio", "eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim" (PINA, 2012, p. 78).

Essa hesitação, manifestada pelo repetido uso dos pronomes indefinidos "algum e alguma", converge para uma "espécie de saudade física e inicial" expressada na última quadra. Lugar que remete mais uma vez à infância, lugar "sem palavras e sem memória", encontro possível, porque inconsciente, entre sujeito e objeto: "o quarto eu não o via/ porque era ele os meus olhos" (PINA, 2012, p. 160). Depois disso, a pura exterioridade, a coincidência entre o "eu" e o outro, "eu" e o mundo, torna-se apenas uma espécie de projeção, um holograma de uma realidade mais fundamental que só existiria se não fosse atravessada pela consciência das palavras. Sobra ao poeta o desejo de ouvir a "alma" do universo, uma essência perdida que se tornou música:

> **Teoria das cordas**
>
> Não era isso que eu queria dizer,
> queria dizer que na alma
> (tu é que falaste da alma),
> no fundo da alma, e no fundo
> da ideia de alma, há talvez

> alguma vibrante música física
> que só a Matemática ouve,
> a mesma música simétrica que dançam
> o quarto, o silêncio,
> a memória, a minha voz acordada,
> a tua mão que deixou tombar o livro
> sobre a cama, o teu sonho, a coisa sonhada;
> e que o sentido que tudo isto possa ter
> é ser assim e não diferentemente,
> um vazio no vazio, vagamente ciente
> de si, não haver resposta
> nem segredo (PINA, 2012, p. 289).

A teoria das cordas é uma teoria unificadora, uma tentativa de ser uma explicação de tudo em uma expressão “que só a Matemática ouve”, uma ideia que contem o cerne, a alma, de todas as coisas. Ela talvez nunca possa ser comprovada, mas existe como busca utópica em dar sentido a tudo que existe. Se as partículas elementares que nos compõe (e tudo a nossa volta) vibram como cordas, nenhum vazio é realmente vazio. Tudo seria som (até mesmo o silêncio). Em algum incerto lugar, ouviríamos a música do mundo. Ao poeta, cabe tocar o som articulado das palavras: “Pouca coisa são as palavras/ e é o que me resta” (2012, p.223).

4. PESSOA & PINA: ESPAÇOS DA DÚVIDA

4.1. Uma tropologia da dúvida

> *"There are many other things I have found myself saying about poetry, but chiefest of these is that it is metaphor, saying one thing and meaning another, saying one thing in terms of another, the pleasure of ulteriority".*
> Robert Frost *In: The Constant Symbol*

Considerar o papel tropológico na lírica de Pessoa e Pina é trilhar um caminho em que a linguagem entra em uma espécie de curto circuito. Nos versos desses poetas é colocado em evidência uma desestabilização do sentido. No uso e na discussão de diversas figuras de linguagem efetivadas por seus poemas não encontramos um exercício vazio, como de um prestigiador em meio a uma "poesia cheia de truques" (PINA, 2012, p. 13). Ao contrário, os truques são muitas vezes expostos ou revelados para criar uma retórica da dúvida, um modo de inaugurar no centro da poesia um debate sobre a incompreensibilidade inerente à linguagem. Colocam-se em suspeição até mesmo as nossas expressões mais banais, como o papel de prata que cobre o chocolate da "menina suja" que, evidencia Álvaro de Campos, na verdade é de folha de estanho. Ou, ainda no poema "Tabacaria", os primeiros versos ("não sou nada/ Nunca serei nada/ não posso querer ser nada") em que o "uso quase labiríntico da negação, que se distribui ao longo do verso de tal maneira que jamais se tem certeza de fixar o termo negado" (BADIOU, 2002, p.57). Como comenta Carlos Felipe Moisés a respeito desses versos: "a autonegação imediatamente se contradiz, pois vem a ser a demonstração cabal de que ele é alguma coisa. Escrever 'Não sou nada' equivale a admitir: sou alguém que pensa, escreve e faz afirmações a respeito" (2005, p. 104). A sensação labiríntica advém justamente da ambiguidade que a partícula 'não' garante aos versos. Devemos entendê-los como negação ou afirmação? É possível, pela linguagem, expressar um sentido único e transparente?

A possibilidade de transparência é colocada em xeque a partir de figuras como a ironia, o paradoxo e a metáfora. Sem no entanto tratar esse *tropos* como formas especiais nem anómalas da linguagem. Elas estão em todos os lugares, são "o paradigma linguístico por excelência. A estrutura figurada não é um modo

linguístico entre outros, mas caracteriza a linguagem como tal” (DE MAN, 1996, p. 127). A noção de literalidade, univocidade do sentido é implodida de dentro a partir do choque de opostos e das teias relacionais da linguagem. A indagação “O que é feito das palavras senão as palavras?” (2012, p.12), presente já no segundo poema do livro de estreia de Manuel António Pina, se estende, implícita ou explicitamente, em diversos poemas de sua obra até se tornar uma constatação de que “são feitas de palavras as palavras” (PINA, 2012, p. 272), de que tudo o que dizemos e escrevemos insere-se dentro de "um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente” (NIETZSCHE, 2007, p. 36). Relações essas que se estabelecem sobretudo por meio de desvios, aporias, emperros.

Comecemos, então, por esse que parece ser uma espécie de *metatropo*, o tropo que engloba todos os outros, mas, ao mesmo tempo, dificulta uma conceituação estável de linguagem figurativa.[74] A ironia como a possibilidade de significar outra coisa que não a que se acredita que foi significado desestabiliza nossas mais íntimas certezas sobre o mundo e nós mesmos. Nesse sentido, a ironia está em todas as palavras: queremos dizer o ser das coisas, mas a palavra diz outra coisa. Como escreve Alberto Caeiro, nossa linguagem não é um espelho que "reflecte certo” e, por isso, é imperfeita:

> Estas verdades não são perfeitas porque são ditas,
> E antes de ditas, pensadas:
> Mas no fundo o que está certo é elas negarem-se a si próprias
> Na negação oposta de afirmarem qualquer coisa.
> A única afirmação é ser.
> E ser o oposto é o que não queria de mim… (PESSOA, 2016, pp. 129-130).

4.1.1. Ironia e ceticismo

> "*Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem."*
> Kierkegaard *In: O conceito de ironia*

[74] Em *Alegorias da leitura*, Paul de Man afirma que “a ironia não é mais um tropo, mas o desfazimento da alegoria desconstrutora de todas as cognições tropológicas, o desfazimento sistemático, em outras palavras, do entendimento” (1996, p. 335). Desse modo, a ironia pode ser entendida como um *antitropo,* pois desfaz ou mesmo “devora" as relações tropológicas ligadas ao sentido ou legibilidade.

Em *Zoo ou cartas de não amor*, espécie de romance epistolar escrito por Viktor Chklovski (mais conhecido como crítico literário e integrante do formalismo russo), lemos uma série de cartas trocadas entre um emigrado russo e seu amor não correspondido, Elza. Logo de início, essa mulher lhe impõe uma única condição para que a troca de cartas continue: que nunca se escreva de amor. Tal interdito, no entanto, não impede que ele esteja sempre a falar de amor, pois todas as palavras estão corroídas pela ironia, podem sempre dizer algo diferente do que se diz. No prefácio à segunda edição do romance, Chklovski escreve:

> Há tantas palavras proibidas!
> De fato, todas as boas palavras enfraqueceram. Proibidas as flores, a lua, os olhos e uma série de palavras que dizem o quanto é agradável ver.
> Eu queria escrever como se a literatura jamais tivesse existido […] É impossível: a ironia devora as palavras. É necessária, a ironia, pois é o instrumento mais fácil para superar a dificuldade de representar as coisas (2010, p. 11).

Se a ironia devora as palavras, quanto a própria passagem citada é irônica? Devemos ler cada afirmação às avessas? A ironia é o *tropo* do discurso cético por excelência, pois apresenta o mais radical tipo de suspeita: a da possibilidade de clareza semântica e acesso a outras mentes. Como posso saber, de maneira inequívoca, quando uma intenção é irônica? Há algo na linguagem ou na mente humana que seja totalmente transparente e indubitável? Se as respostas fossem positivas, não estaríamos discutindo sequer a existência da ironia. Do mesmo modo, a negação categórica destruiria algum tipo de noção sobre o discurso irônico, bem como qualquer possibilidade de intercomunicação humana. Como notava Wittgenstein, “os acordos tácitos que permitem o entendimento da linguagem corrente são enormemente complicados” (1994, p.147).

Chklovski nos diz que a palavra foi corroída pela ironia, que não há como escrever de costas para a literatura já existente. Todo o sentido que se queira dar a uma palavra deve vir impregnado de outros sentidos atribuídos anteriormente. Dessa maneira, a necessidade da ironia como modo de superar a dificuldade representativa sobre a qual nos fala Chklovski é muito mais uma forma de suspensão. A ironia em seu caráter dubitativo obscurece o desejo por transparência. Também em sua acepção mais comum, de "dizer uma coisa querendo significar outra”, ela indica uma instabilidade semântica, pois a palavra pode tanto designar um objeto como não designar. Mais ainda, seu emblema duplo afirma e nega ao

mesmo tempo tanto seu aspecto referencial (de apontar para algo fora de sua realidade linguística) como seu caráter autorreferente, sua realidade enquanto palavra. Cada lado da moeda do signo linguístico saussureano, a saber, significado e significante, imagem conceito e imagem sonora, possui também o seu reverso, uma existência enquanto não significado e não significante.

Dado esse exemplo, podemos notar que a ironia opõe uma enorme resistência a conceitos ou definições. Descrever o funcionamento de algo que diz, para convocarmos um verso de “Tabacaria”, "Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra”, não é tarefa simples nem breve. Em textos seminais para a discussão, como *The rhetoric of irony,* de Wayne Booth, *O conceito de ironia*, de Kierkegaard*,* e no ensaio homônimo de Paul de Man, não encontramos um conceito, mas sim a descrição de uma série de aspectos possíveis ligados ao termo. Booth, por exemplo, já no prefácio de seu livro, anuncia o seguinte: "tanto por seus devotos quanto pelos que a temem, a ironia geralmente é vista como algo que solapa a clareza, abre vistas para o caos e liberta através da destruição de todos os dogmas ou destrói ao revelar a inescapável chaga da negação no cerne de cada afirmação” (1974, p. ix). Já Paul de Man, em ″The concept of irony” (o título mesmo é irônico já que o autor defende a tese de que a ironia não é um conceito), apresenta diversos exemplos da dificuldade e até mesmo confusão em relação ao termo. Segundo De Man (2008, p.164), o filósofo Friedrich Solger queixava-se de não existir uma definição de ironia nos escritos de Schlegel, do mesmo modo que Hegel dizia que Solger parecia não saber o que era ironia. Posteriormente, será Kiekergaard, em *O conceito de* ironia, a reclamar que Hegel não sabia sobre o que estava escrevendo. Historicamente, principalmente a partir do século XVIII, o que move essa “quadrilha" é a impossibilidade conceitual ou um comum acordo em relação a como a ironia funciona.

Mas, se por um lado a ironia não pode ser enfaixada em um conceito, por outro, algumas definições ou aproximações são necessárias para que possamos avançar. Busquemos, então, a partir de um excerto de Pessoa, rastrear alguns tipos de ironia e como eles funcionam como elemento desestabilizador (em especial de certezas e lugares-comuns) para o discurso poético dos autores aqui estudados.

No texto intitulado “O provincianismo português”, Pessoa, a partir de uma crítica contundente ao provincianismo – esse "mal superior português”, nos apresenta a seguinte reflexão acerca da ironia:

> Por ironia entende-se, não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redacções, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz. Assim, o maior de todos os ironistas, Swift, redigiu, durante uma das fomes na Irlanda, e como sátira brutal à Inglaterra, um breve escrito propondo uma solução para essa fome. Propõe que os irlandeses comam os próprios filhos. Examina com grande seriedade o problema, e expõe com clareza e ciência a utilidade das crianças de menos de sete anos como bom alimento. Nenhuma palavra nessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com absoluta seriedade, se não fosse a circunstância, exterior ao texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério.
>
> A ironia é isto. Para a sua realização exige-se um domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam detachment — o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele «desenvolvimento da largueza de consciência», em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização (1974, p. 337).

O primeiro aspecto da ironia levantado por Pessoa é o que poderíamos de chamar de aspecto retórico. “Dizer uma coisa para dizer o contrário” é a acepção dominante desde os retóricos romanos até o século XVIII, antes das teorizações do romantismo alemão. Apesar de seu caráter duplo, na ironia ingênua – a qual Pessoa associa o riso fácil das piadas cotidianas – predomina a clareza discursiva. Não há tensão quando uma reconstrução estável e unívoca do sentido pode ser feita. Por isso, Pessoa chama atenção para a instabilidade semântica gerada pela ironia. Dentro do circuito dúplice de afirmação e denegação não é possível escolher apenas um sentido. Um modelo exemplar disso seria o texto *A modest proposal* [75], de Jonathan Swift. Segundo Pessoa, não há nada intrínseco ao texto que possa fazer o leitor decidir por um sentido contrário àquilo que encontra nas páginas lidas, porém o seu exterior, ou seja, o contexto social e histórico contemporâneo ao texto, indica o oposto. O aspecto situacional da ironia gera uma tensão que envolve o dentro e o fora, texto e mundo, um desestabilizando o outro. Nesse sentido, a dúvida, a suspensão de juízos por parte do leitor cria uma espécie de terceira via, algo capaz

---

[75] O subtítulo do texto de Swift: "For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden of Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public” (para impedir os filhos dos pobres da Irlanda de serem um fardo para seus pais ou país, e torná-los benéficos ao público) já dá uma amostra do tom irônico presente em todo o escrito.

de conter, ao mesmo tempo, o emblema da negação e da afirmação sem decidir-se totalmente por um ou por outro. Segundo Northrop Frye, essa seria a principal característica do modo irônico: a supressão de juízos morais explícitos. Simulando a atitude socrática de fingir que nada sabe, o escritor deixa a cargo do leitor adicionar o tom irônico ao texto: "quando tentamos isolar o irônico, descobrimos que ele parece ser simplesmente a atitude do poeta como tal, uma construção desapaixonada de uma forma literária, com todos os elementos assertivos, subentendidos ou expressos, eliminados" (2014, p. 154). Ao contrário da ironia fácil "dos cafés e das redações", na qual o autor chama atenção ao fato de que está sendo irônico, a verdadeira ironia é sempre minimalista. Segundo o crítico canadense, ela

> indica uma técnica de aparentar-se ser menos do que se é, que, em literatura, torna-se mais comumente uma técnica de dizer o mínimo possível e significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, um padrão de palavras que se distancia da declaração direta ou de seu próprio sentido óbvio" (2014, p.154).

Significar o máximo possível é provocar a indecibilidade, mostrar que nenhuma "reconstrução estável pode ser distinguida a partir das ruínas reveladas pela ironia" (BOOTH, 1975, p. 340). O significado (ou significados) estão sempre em fuga, desestabilizam certezas, evidenciam sua própria ilegibilidade. Voltando ao excerto pessoano, o outro lado da ironia – o que ele chama de segundo sentido, ou essência – é a impossibilidade de o texto "dizer aquilo que diz" e a possibilidade de significar outra coisa que não a que se acredita que foi significado. É introduzido ao texto um elemento autorreflexivo que complica a dicotomia simplista intrínseco e extrínseco em relação ao texto. Não há nada dentro ou fora do texto que possa, de maneira insuspeita, significar algo definitivamente. Nesse momento, Pessoa está evocando a ideia de ironia romântica.

Pedro Duarte (2011, p.127), sumarizando alguns dos pressupostos do romantismo alemão, sobretudo nas figuras de Schlegel e Tieck, assevera: "ironia é o reconhecimento de que o sentido não é completamente compreensível"[76]. Esse "movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma" (NESTROVSKI, 1996, p. 7) provoca uma cisão inelutável entre dizer e significar,

---

[76] Um dos textos citados por Duarte sobre a questão é o célebre "Sobre a incompreensibilidade", de Friedrich Schlegel, texto esse que trata da cisão, provocada principalmente pela ironia, entre o entendimento e a incompreensão. (SCHLEGEL, 2011).

entre palavra e ser. Caeiro nos diz “Nem sempre sou egual no que digo e escrevo” (PESSOA, 2016, p. 59). E de maneira menos pessoal, o ortônimo escreve: "Tudo tem outro sentido, ó alma/ Mesmo o ter um sentido" (PESSOA, 2008, p.113). Ou ainda, Campos, em um verso como: "Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte”, que desdobra uma afirmação em seu oposto. No entanto, essa incompreensibilidade, que é exacerbada na ironia, está presente na linguagem como um todo. Não há palavra pura, lembremos do excerto inicial de Chklovski: “a ironia devora as palavras”. Ela nos mostra, conspicuamente, que o sentido é sempre instável que, como escreve Merleau-Ponty (2012, p.54): “há denegações que confessam. O sentido está para além da letra, o sentido é sempre irônico.” Isso não quer dizer que não exista sentido, estamos sempre buscando significado em tudo, até mesmo naquilo que é aleatório e não intencional. Porém, não é possível estabelecer um significado fixo ou final, ele resiste ao nosso domínio pela interpretação. Por isso, o poema não significa, o poema é. Ele surge como uma exploração dos sentidos e contra os sentidos. Assim, a ironia se adequa exemplarmente a essa concepção sobre o texto poético, pois ela “mina e obscurece o sentido literal específico de uma representação aberta à compreensão” (DE MAN, 1999, p.206). Com seu caráter dúplice, ela dita sua indecibilidade e os limites da “intenção autoral” e da legibilidade do texto. O leitor, portanto, não é chamado a decidir qual o significado da ironia, mas voltar sua atenção para como tal estrutura pode colocar suas próprias afirmações em xeque.

Por fim, com base nas características anteriores, Pessoa adiciona mais um efeito à ironia: "aquilo a que os ingleses chamam *detachment* — o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois”. Como vimos, a ironia carrega um emblema duplo: da afirmação e da negação. A tensão entre os dois polos promove a oscilação e contínuo adiamento do sentido. Segundo Paul de Man (1999, p. 234), "a linguagem irónica cinde o sujeito num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num "eu" que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento dessa inautenticiadade”. Observamos esse efeito no primeiro capítulo da tese ao pensarmos sobre a poesia ortônima. A ironia maior dessa poesia é justamente a do *detachment*, que traduziremos nesse momento como “destacamento”. A linguagem ao postular um “eu”, postula também um “não-eu”, um “eu” feito de linguagem que expõe a consciência da queda, da cisão entre palavra e

mundo. Esse imagem especular do ser postulado ou supostamente postulado pela linguagem é a negação da possibilidade de um ser autêntico, de algo exterior ao texto. Esse distanciamento permite que a indecibilidade domine todo o discurso, aproximando opostos e dissolvendo certezas. Nesse momento, um verso como “e tal qual fui, não sendo nada, eu seja!” (2008, p. 156), mais do que um paradoxo, torna-se uma tentativa de aproximar-se de algum tipo de totalidade. Totalidade que só é possível ao aceitar, através da ironia, que todo ser carrega um duplo feito do não ser.

Se olharmos agora para a poesia de Manuel António Pina, também encontramos um modo irônico de ver e lidar com o mundo. Irônico na sua maneira de atribuir um tom menor a sua arte e também a toda a poesia: "Não abras a porta,/ se for o sublime diz que não estou,/ já temos palavras de mais, sentimentos de mais”. (2012, p. 364). Mas igualmente irônico na forma como desvia seu discurso de qualquer visada metafísica:

> No princípio era o Verbo
> (e os açúcares
> e os aminoácidos)
> Depois foi o que se sabe.
> Agora estou debruçado
> da varanda de um 3° andar
> e todo o Passado
> vem exactamente desaguar
> nesse preciso tempo, nesse preciso lugar,
> no meu preciso modo e no meu preciso estado!
>
> Todavia em vez de metafísica
> ou de biologia
> dá-me para a mais inespecífica
> forma de melancolia:
> poesia nem por isso lírica
> nem por isso provavelmente poesia.
> Pois que faria eu com tanto Passado
> senão passar-lhe ao lado
> deitando-lhe o enviesado
> olhar da ironia? (PINA, 2012, p. 252).

Do discurso bíblico do *Fiat lux*, o poeta passa para o discurso científico. Da concepção de mundo criado pelo verbo, passa-se a matéria orgânica que o compõe. Uma forma de desviar-se, mudar de rota, típica da linguagem tropologia, tal como temos discutido. “Depois foi o que se sabe”, mas o que se sabe? Existe qualquer discurso mais adequado para explicar o surgimento do universo, se o poeta, entre metafísica e biologia, coloca-se em um ainda mais inespecífico discurso: o da “nem por isso provavelmente poesia”?

Na poesia de Pina, a ironia assume, predominantemente, seu sentido etimológico, o que envia à um tipo incessante de questionamento. Daí, vem a expressão “ironia socrática”, um modo de conhecer a partir da indagação. É o que de certa maneira faz o poeta nos versos finais do poema acima: encarar o passado, ou aprender sobre o passado pelo olhar da ironia. Repare que o poema encerra-se com uma pergunta (processo comum na poesia de Pina que frequentemente, em sua estrutura sintática, é composta por interpelações). A ironia, mais do que o desvio de um tom maior para um menor, ou da significação às avessas, é – na poesia de Pina – o ato de indagar-se.

Em um texto em prosa, o poeta polonês Adam Zagajewski escreve sobre dois elementos, diametralmente opostos, que se observa no texto poético:

> Dois elementos se encontram na poesia: o êxtase e a ironia. O elemento do êxtase está ligado a uma aceitação incondicional do mundo, incluindo ate o que é cruel e absurdo. A ironia, em contraste, é a representação artística do pensamento, da crítica, da dúvida. O êxtase está disposto a aceitar o mundo inteiro; a ironia, seguindo os passos do pensamento, tudo questiona, faz perguntas tendenciosas, duvida do significado da poesia e até de si própria (2017, p. 16).

O êxtase e a ironia: descrever o mundo por meio da aceitação ou por meio da indagação. O modo de MAP assenta-se sobretudo na segunda hipótese, porém não exclui a primeira. Só que essa aceitação do mundo se faz justamente pela ironia, pois “a realidade é uma hipótese repugnante,/ fora de mim, entrando por mim a dentro” (PINA, 2012, p. 236). Assim, a aceitação do real é ela mesma uma maneira de duvidar, uma indagação sobre a linguagem:

> Só terei as minhas palavras,
> mas também elas são mortais
> mesmo as mais banais e mais
> próprias para falar de coisas acabadas (2012. p. 245).

“As coisas acabadas” são uma forma de aceitação do mundo e do passado, porém passam pelo crivo duvidoso da linguagem, das palavras tão mortais quanto o passado. A dúvida vem inserida já na ambiguidade dessas palavras: “mortais' por que podem matar ou “mortais" por que já tiveram seu fim? Ou ainda: “próprias” por que são as palavras justas para dizer o passado ou por que pertencem efetivamente àquele que fala? Provavelmente sempre as duas respostas ou uma terceira via que contenha os dois elementos; isto é, a poesia de MAP sobrevive da contradição e o

êxtase que Zagajewski nos fala, apesar de ser oposto à ironia, ajuda a construir o discurso questionador de Pina, em que, glosando um verso de “Muriel”, de Ruy Belo, a dúvida é a única certeza.

Desse modo, podemos chamar Pina de um mestre da suspeita. Nos rascunhos e anotações do espólio do autor encontramos algo bastante interessante nesse sentido. Após algumas citações de *A gaia ciência (*livro cuja leitura, como vimos, participa fortemente da construção de diversos poemas); lemos a seguinte inscrição: “Acrescentar definitivamente o nome de Mao aos de Nietzsche, Freud e

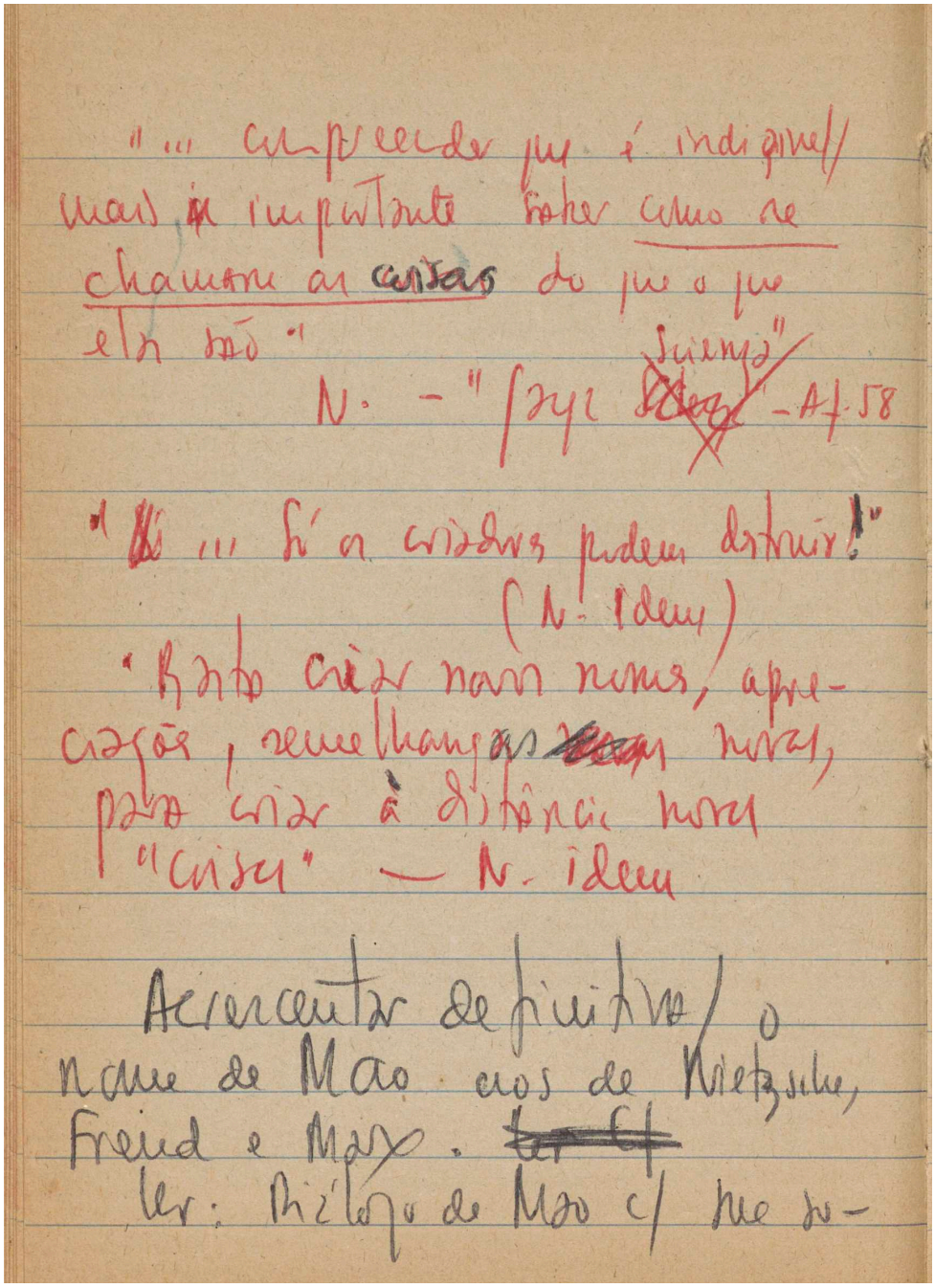


FIG. 4 - ANOTAÇÃO SOBRE OS MESTRES DA SUSPEITA.

Marx".[77] O que chama atenção aqui são os nomes de Nietzsche, Freud e Marx aparecerem em conjunto (ver FIG. 4)

Vale notar que Paul Ricœur e Michel Foucault, em textos cronologicamente próximos, chamam os três pensadores de "mestres da suspeita" e que esses três nomes (na ordem que Pina cita) dão título ao texto de Foucault.[78] Para o último, esses três pensadores mudaram nossa forma de interpretar e fizeram isso a partir do método da suspeita. Método esse que se alicerça justamente na crítica da linguagem na "suspeita de que a linguagem não diz exatamente o que diz" e que "há muitas outras coisas que falam e que não são linguagem" (FOUCAULT, 1997, p. 14). Suspeitas que já existiam no pensamento dos gregos, mas que se tornam técnicas hermenêuticas para esses três pensadores seminais ao pensamento moderno. De forma sumária isso leva, em Nietzsche, a constatação de que a consciência é produto da linguagem e, por isso, é "nosso órgão mais falível" (NIETZSCHE 2009, p. 72). Em Freud, a descoberta de que a consciência surge do que é inconsciente. E, por fim, as interpretações de Marx do homem como ser social e que aquilo que pensamos ser extremamente individual pode ser apenas uma consciência falsa. Depois desses três, vemos as nossas certezas ruir e passamos a duvidar de tudo, pois eles "mudaram a natureza do signo e modificaram a maneira pela qual o signo em geral podia ser interpretado" (FOUCAULT, 1997, p. 18). E eis a palavra chave – interpretado. Nosso acesso ao real se dá sempre por interpretações e por isso mesmo ele é duvidoso.

A dúvida de Pina insere-se justamente nesse questionamento em relação à linguagem. A indagação expressa na fórmula "Com que palavras e sem que palavras?", e que aparece em diversos poemas do autor, é uma maneira de constatar que, e apesar de nossos inúmeros esforços e especulações, jamais seremos capazes de sair da linguagem. Nesse sentido, poderíamos enquadrar Pina naquilo que Richard Rorty chamou de ironista, pois satisfaz as três condições para tal:

---

[77] Deixemos, por enquanto, um pouco de lado a referência a Mao Tsé-Tung, cuja leitura do *Livro vermelho* aparece na conformação de poemas como "Na morte de Mao" (2012, p. 96). A referência serve mais como anotação do autor para ser inserida às notas finais do livro *Aquele que quer morrer*, em que encontramos parte das diversas fontes bibliográficas citadas ou aludidas.

[78] O texto de Foucault foi apresentando originalmente em um colóquio em 1964, já o texto de Ricœur aparece em 1969 no livro *Da Interpretação. Ensaio sobre Freud.*

> 1) tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários; vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou; 2) apercebe-se de que a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas; 3) na medida em que filosofa sobre a sua situação, não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, nem que esteja em contacto com um poder que não seja ele próprio (RORTY, 1992, p.103).[79]

O que caracteriza o ironista para Rorty é o seu pendor para dúvida, ou seja, o conceito de ironia que ele tem em mente é o mesmo pelo qual apresentamos a poesia de Pina: uma forma de indagar-se e colocar tudo em suspeita.

A primeira condição rortyana é a de duvidar do seu próprio "vocabulário final" (expressão que o filósofo americano utiliza para descrever o conjunto de palavras que um usuário se serve para lidar com o mundo e sua própria história), pois encontrou outros vocabulários que contaminaram o seu. Nessa perspectiva, o ironista deixou de acreditar em uma linguagem privada e deixou atravessar-se por diversas influências e afluências. Vimos que esse *modus operandi* é típico da poesia de Pina. Ele nos leva à segunda condição, pois na dialética entre próprio e alheio dessa poesia a síntese é a indefinição e a dúvida: “Onde é que eu já lera/ o que sentia, até a/ minha alheia melancolia?” (PINA, 2012, p. 269). O "vocabulário final” do poeta, nunca é realmente final, está sempre em devir e colocado em constante suspeita. Por fim, a terceira condição é a que mais caracteriza as inquietações poéticas de Pina: a consciência de que, pela nossa linguagem, nunca estamos mais próximos da “verdadeira" realidade das coisas. Na continuidade do nosso texto, veremos que a poesia de Pina põe em xeque qualquer noção de linguagem como representação acurada do real. Mais ainda, nos mostra que a descrição da realidade se faz sempre por ausência e falha.

Portanto, estamos tratando de um autor que se coloca nos antípodas do senso comum e, por esta razão, se questiona o tempo todo, pois “o contrário da ironia é o senso comum, já que este é o suporte dos que, sem autoconsciência descrevem tudo o que é importante nos termos do vocabulário final ao qual eles e os que os rodeiam estão habituados” (RORTY, 1992, p.104). Em suma, a ironia é evadir-se desse final e constatar que existem múltiplos vocabulários.

---

[79] Sobre um aproveitamento da noção de ironista de Rorty para a leitura de poesia, ver MARTELO, R. M. (2004). Adília Lopes – ironista. Scripta, 8(15), 106-116. Disponível em: http:// periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12572.

Para um poeta como Pina, o mundo não é feito de essências e, por isso, não há sentido em buscar uma linguagem “verdadeira”, uma linguagem final. O que temos são palavras, que de maneira contingente, nos dizem o mundo em suas inúmeras possibilidades. Elas não nos dão uma interpretação, ou em moldes rortyanos, uma redescrição correta desse mundo, mas alternativas de se lidar com ele. Pode se dizer que essa empreitada diz muito mais sobre o próprio funcionamento da linguagem do que a realidade em si. No entanto, como temos visto, linguagem e mundo não se dissociam e uma reflexão sobre as palavras, logo é também uma reflexão sobre o real, não em sua essencialidade, mas no que ele tem de paradoxal, múltiplo e inacabado.

4.1.2. A linguagem do paradoxo (ou assim falavam os taoístas)

"Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande”.
Frederich Schlegel In: O dialeto dos fragmentos

“A verdade, a miúdo, soa como um paradoxo”, lemos no capítulo 78 do livro fundamental do pensamento taoísta, o *Tao Teh King.* (LAO TSÉ, 2013, p.163). “O paradoxo é a fórmula típica da Natureza. Por isso toda a verdade tem uma forma paradoxal”, escreve Fernando Pessoa (1978, p.38) em um fragmento em prosa. Uma verdade que é paradoxal, como sugerem os dois excertos, é uma verdade, em última análise, incompreensível. Assim como a ironia, a linguagem do paradoxo é uma forma de desestabilizar o sentido, de mostrar o quanto o *logos* é contraditório.

Cleanth Brooks, no texto seminal “The language of paradox”, argumenta que o paradoxo é a figura central do discurso poético. Na oposição de ideias, atitudes e sentimentos assenta-se a linguagem da poesia: “a verdade que o poeta proclama só pode ser abordada nos termos de um paradoxo” (1960, p.03). Novamente a ideia, já explicitada por Lao Tsé e Pessoa, de que a verdade tem uma forma paradoxal. Assim, ela é inacessível por meio da linguagem ou, pelo menos, não pode ser única, já que o paradoxo carrega em si a justaposição de opostos, sem decidir por um sentido final.

Em sua história, o paradoxo tem sido o tropo por excelência do discurso místico. O *Tao Teh King* inicia-se com um paradoxo: “O Tao que pode ser expresso não é o Tao verdadeiro” (LAO TSÉ, 2013, p.09). O Tao, ou o caminho, é ensinado a partir daquilo que não se diz, do que não é comunicável. Ele é uma terceira via, inacessível ao *logos*, mas que pode ser apreendida pelos sentidos. Em última análise, aquilo que os mestres taoistas ensinam, porque expresso pela linguagem, não é o verdadeiro ensinamento. Desse modo, a linguagem paradoxal serve para expor que o conhecimento racional não é suficiente para entender a realidade última das coisas: “os taoistas fizeram uso constante dos paradoxos a fim de expor as inconsistências que derivam da comunicação verbal, e de exibir os limites dessa comunicação.” (CAPRA, 2013, p.57). Por isso, até mesmo o elemento fundamental do pensamento taoista, o Tao, é apenas um nome impróprio, assim como todos os outros nomes: “O Tao que pode ser expresso não é o Tao verdadeiro./ Podem-se atribuir-lhe nomes, mas não são o Nome Verdadeiro.” (LAO TSÉ, 2013, p. 09), também “O Tao é sempre inominável” (2013, p.71). Esse “caminho" não é verdadeiro porque não há verdade nas palavras, no entanto, e paradoxalmente, só é possível aproximar-se da verdade a partir do que é inautêntico[80].

O paradoxo está no fundamento básico da prática taoista. O *wu wei*, o princípio da não ação do taoismo, nos é apresentado a partir da conciliação entre opostos. Para seguir o *Caminho* é preciso estar de acordo com o caráter paradoxal da natureza:

> Pratica a não ação.
> Luta pela naturalidade
> Saboreia o insípido
> Exalta o baixo.
> Multiplica o escasso (LAO TSÉ, 2013, p.135).

Desse modo, a "não ação” torna-se, também ela, um modo de agir no mundo. Modo que envolve um método de controle do excesso e a redução da subjetividade. Contudo, “Multiplicar o escasso” não gera um unidade menor, pois, não sendo ainda uma nulidade, uma multiplicação por zero, seu resultado só pode ser igual ou maior que seus fatores. Mas, como todos os elementos equacionados foram reduzidos,

---

[80] A maneira de transmitir as ideias de uma doutrina ou prática através de um ou uma série de paradoxos não é exclusiva, no entanto, aos discursos orientais como Taoismo, Budismo ou Zen. É possível encontrá-la também na tradição religiosa ocidental, por exemplo, nos *Evangelhos*. No livro de São Marcos, lemos um dos ensinamentos de Jesus Cristo enunciado do seguinte forma: “Quem quiser salvar a sua vida perdê-la-á” (BÍBLIA, N. T., Marcos 8, 35).

obtém-se uma equação deflacionada, em que cada termo possui um valor próximo, em relação de igualdade. A natureza, para o mestre do *Tao,* se move assim, em equilíbrio e harmonia. Também assim deve o ser humano se mover pelo *Caminho*.

Analogamente, as raízes do estoicismo de Ricardo Reis, ou até mesmo de seu niilismo, podem ser remontadas a partir desse princípio taoista. A não ação ou a redução da ação como modo de encarar a vida e a passagem do tempo pode ser ilustrada pelo despojamento dos "desassossegos grandes" presente na famosa ode que se inicia com "Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio". O excesso de sensações e sentimentos é diminuído gradualmente pelos versos do poema. No ato de desenlaçar as mãos, que num ímpeto impensado se ligaram, passando pelo desejo de um vida vivida "sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz/ Nem invejas que dão movimento demais aos olhos", até o amor de "pagãos inocentes", que não se realiza carnalmente, Reis elabora um modo de estar em conformidade com a natureza. É na redução de todas as sensações e sentimentos que o poeta e amada podem alcançar uma espécie de revelação, um "momento em que sossegadamente não cremos em nada". No entanto, essa aceitação e conformidade de Reis em relação à natureza é a de um "falso conformista", para usar a expressão de Osakabe (2002, p. 105). Na última estrofe do poema, aparece o elemento perturbador de toda a serenidade de Ricardo Reis:

> E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
> Eu nada terei que soffrer ao lembrar-me de ti.
> Ser-me-has suave á memória lembrando-te assim — à beira-rio,
> Pagã triste e com flores no regaço (2016, p. 48).

Aceitar a morte é seguir o curso natural da vida, simbolizada pelo rio contemplado por Lídia e o poeta. Porém, a antecipação da morte não é natural. Reis, aqui, medita sobre um fim fictício, hipotético, que interrompe o fluxo do momento em que não se crê em nada. O pensamento obsessivo sobre a morte, sobre o que ainda está por vir, produz um acúmulo desnecessário, por isso, em poemas posteriores, Reis fará o elogio da insciência como forma de acordo entre o ser e a vida natural:

> A abelha que, voando, freme sobre
> A colorida flor, e pousa, quasi
> Sem differença d'ella
> Á vista que não olha,

Não mudou desde Cecrops. Só quem vive
Uma vida com ser que se conhece
Envelhece, distinto
Da especie de que vive.

Ella é a mesma que outra que não ella.
Só nós — ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte!—
Mortalmente compramos
Ter mais vida que a vida (PESSOA, 2016, p.130)

No contraponto entre o animal e o humano presente nesses versos, o poeta mostra que todo o excesso surge pela consciência, um erro de cálculo do nosso *logos* que não é capaz de "dar conta de que nosso conhecimento é ignorância" (LAO TSÉ, 2013, p.151). O ser humano é um animal que se desviou do caminho natural, que mortalmente pensa que é possível durar além da própria vida. De toda nossa espécie, distinguimo-nos por vislumbrar sentidos que estão além do que é a vida, delírios de eternidade que nada tem de natural. "Nada mudou desde Cecrops"; e foi mesmo esse primeiro rei mítico de Atenas, metade homem, metade serpente, que se esqueceu de sua parte bestial. Consultando o *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Mário da Gama Kury (2009, pp.274-275), lemos que ele era "amante da paz e teria ensinado os homens a construir cidades, a escrever, e a sepultar os mortos". Cecrops ensinou o acúmulo e não a redução: a construir cidades e escrever como forma de deixar marcas futuras e inaugurar uma vida póstuma; a sepultar os mortos, pagar honras àqueles que cessaram de existir e, por isso, jamais poderão recebê-las. São formas de obter ou comprar uma "mais vida que a vida". No entanto, "ela é a mesma que outra que não ela", a vida não é compreensível, apenas acontece, ela é.

Porém, formular esse saber, dizer que o conhecimento humano leva a um desconhecimento sobre a natureza e a vida, e que a verdadeira sabedoria encontra-se no não saber é, também, um modo elaborado de consciência: saber que não se sabe também é um tipo de conhecimento. Desse modo, só resta o esforço de um ensinamento que é transmitido pela forma do paradoxo. No poema endereçado ao Mestre Caeiro, Reis cunha uma expressão paradoxal que resume essa sua lição: a exortação apropriada aos homens é que sejam "sabios incautos" (PESSOA, 2016, p.37). Isto é, devemos socraticamente saber que nada sabemos.

Pensando na relação de Reis com Caeiro, podemos comparar o último com o mestre taoista. Alberto Caeiro (ele também um mestre) precisa fazer um grande

esforço para se comunicar com os outros homens e tornar-se "um interprete da Natureza" (PESSOA, 2016, p. 61). Nesse processo, ao qual Caeiro chama de odioso, ocorre uma enorme deturpação: dá-se um nome àquilo que não tem linguagem nenhuma. ("Mas as coisas não teem nome nem personalidade:/ Existem, e o céu é grande e a terra larga" [PESSOA, 2016, p. 58]). No entanto, o mestre – aquele que transmite ensinamentos – precisa falar a linguagem dos homens, tornar a natureza um ente humano, para que as pessoas – há muito contaminadas pela doença logocêntrica – entendam "a existência verdadeiramente real das flores e dos rios" (2016, p. 61). Deste modo, Caeiro paradoxalmente admite (sem concordar consigo mesmo) que as flores podem sorrir e os rios cantar, apenas para constatar que a realidade é inacessível à linguagem dos homens. Não à toa, Leyla Perrone-Moisés (2001, p.158-159) sustenta que a desconfiança na linguagem é um dos principais pontos de contato entre a poesia de Caeiro e boa parte da práxis encontrada nas filosofias místicas orientais.

"O universo não é sentimental./ Todas as coisas são para ele como cães de palha", lemos no *Tao Teh King* (2013, p. 17). Caeiro diria que a "natureza não tem dentro" (2016, p.59) e que as coisas simplesmente existem. A nossa linguagem se interpõe como excesso diante da simples e "espantosa realidade das coisas", nos dá uma interioridade e subjetividade inexistentes à realidade, tal como Caeiro a vê. Para ele "Cada coisa é o que é" (2016, p.91) e "O que nós vemos das coisas são as coisas" (2016, p.56). No entanto, o poeta não escapa às "mentiras dos homens", ele as usa para mostrar a verdade. É através do paradoxo que o Mestre busca retirar os homens de uma interioridade que os cegou para o mundo exterior. O que ele ensina é a prática do não saber: "a minha alma é simples e não pensa" (2016, p.59). No taoismo, o grande *insight* também está relacionado aos limites do pensamento humano. Parte do "caminho", encontramos no capítulo 71 do *Tao Teh King,* é "dar-se de conta que o nosso conhecimento é ignorância" (LAO TSÉ, 2013, p.151). E mais a frente, ainda no mesmo capítulo: "Considerar nossa ignorância como conhecimento,/ isto é enfermidade mental". Pensemos na famosa formulação caeiriana: "pensar é estar doente dos olhos". Porém, aqui existe uma diferença crucial entre a poesia de Caeiro e o discursos místico-orientais. Se essas práticas almejam alcançar uma transcendência, um mistério ou verdade elevada; Caeiro não tem qualquer misticismo: "O único mysterio é haver quem pense no mysterio" (2016, p. 37) e

ainda, no mesmo poema, “o unico sentido intimo das cousas/ é ellas não terem sentido intimo nenhum.” (2016, pp. 37-38). Enquanto discípulos e mestre fecham os olhos para meditar, o poeta os mantém abertos, limita-se a ver – esse verbo tão importante para os gregos – pois, “a nossa unica riqueza é vêr” (CAEIRO, 2016, p. 40). A racionalidade não é substituída por um conhecimento ainda maior, mas pela clareza do olhar. Não há transcendência, uma realidade última que está além da materialidade das coisas. A espiritualidade de Caeiro, se ela existe, é totalmente materialista: “Graças a Deus que as pedras são só pedras./ E que os rios não são senão rios./ E que as flores são apenas flores” (2016, p.59). Essas tautologias desarmam a lógica do sentido para destacar a existência de cada coisa. A "verdadeira realidade” não está em outro lugar, mas no que os olhos podem ver. Citando José Gil, em *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*: “o ser de uma coisa será portanto aquilo que o olhar vê na ausência de toda a significação: e o que ele vê é a existência da coisa” (1999, p.25). Entretanto, esse exercício aparentemente simples é tão dificultoso quanto alcançar o *Tao*: "Que difficil ter olhos e não ver senão o visível!" (2016, p. 57).[81] Se por uma lado a linguagem paradoxal do taoismo busca encontrar uma unidade entre todas as coisas, a de Caeiro, expressa no princípio de "aprender a desaprender”, requer aquilo que José Gil chama de "ontologia da diferença”. O materialismo caeiriano não leva a uma visão holística entre o “eu" e o mundo, mas um descolamento ou separação: “o amor de Caeiro pelas coisas não significa fusão, e menos ainda projeção ou identificação. Pelo contrário, ele afirma um primeiro princípio de diferenciação no interior mesmo do sujeito; porque sou em mim algo diferente de mim; amo a pedra diferente de mim” (GIL, 1999, p. 28). O poeta enuncia a singularidade e diferença da existência, das “partes sem um todo”, uma organização em que “cada coisa é o que é” (PESSOA, 2016, p. 91).

[81] Em algumas edições, como a da Nova Aguilar e da Ática, encontramos a seguinte versão: "Que difícil ser próprio e não ver senão o visível!" (PESSOA, 2018, p. 218: 1993, p.51). Mantemos a variante fixada pela editora Tinta-da-China, citada majoritariamente em nosso texto.

Um outro meio usado pelas doutrinas religiosas orientais, em especial o Zen Budismo, para comunicar seus ensinamentos são os *koans*[82], espécie de parábola em forma de narrativa ou diálogo, cuja interpretação é sempre inconclusiva e paradoxal.

Na poesia de Manuel António Pina, encontramos alguns poemas que assumem influência direta dessa forma, buscando, em muitas ocasiões, até mesmo emulá-la. A partir do diálogo entre mestre e aprendiz, apresenta-se expresso algum tipo de mensagem paradoxal que busca despertar um grande questionamento. É o caso do poema "O que o discípulo escreveu" (2012, pp. 254-255) e "O que disse Bill", que transcrevemos abaixo:

O que disse Bill

Bill disse: «Houve um tempo em que precisei
de palavras, das minhas e das dos outros.
Porque eu era cego, surdo e mudo,
e as palavras eram o meu bordão, os meus ouvidos e minha voz.
Hoje sou ainda cego, surdo e mudo,
mas não preciso de palavras
porque todos os caminhos por onde vou
partem de mim e por eles regresso,
e porque aquilo que ouço e me ouve
habita em mim (eu, o número mais pequeno),
e porque as palavras são um longo caminho para chegar onde estou.»

O mestre não respondeu (Rinzai Ma-tsou ter-lhe-ia dado com um pau) [pois,]
ao contrário de Bill, não tinha para dizer nada
que pudesse ser dito com palavras ou sem palavras (2012, p. 317).

Nesses versos lemos um diálogo unilateral. Somente o discípulo parece ter algo a dizer. O mestre renuncia ao seu turno de fala, pois não tem respostas, a dissolução da "grande dúvida"[83] não é inteligível, nem pode ser expressa. Ela é o "produto da mente racional debatendo-se desesperadamente com novas

---

[82] Ver o texto "Os koans revisitados (ou de como escrever entre poesia e prosa), em que Rosa Maria Martelo analisa a influência dos koans na poesia portuguesa contemporânea, nomeadamente nos poetas Ana Hatherly, Herberto Helder, António Alexandre Franco e Manuel António Pina. Um dos motivos elencados pela ensaísta para o uso dessa forma pelos poetas mencionados reside em um certo ceticismo em relação à linguagem encontrado nessa forma oriental: "para os praticantes dos koans, era importante desestabilizar a confiança na linguagem, no sujeito e no *logos*, pelo que não é de admirar que alguns dos poetas portugueses deste período se tenham interessado de forma explícita por esta e outras formas de meditação de origem oriental" (MARTELO, 2014, p.17).

[83] Ver a seção "Rinzai and Soto Zen" (BRESNAN, 2016, pp.458-467), no livro *Awakening:* An Introduction to the History of Eastern Thought.

experiências que não podem ser compreendidas. A beleza especial do exercício do *koan* é produzir um estado de tensão psicológica que irrompe o bloqueio criado pelo pensamento discursivo" (BRESNAN, 2016, pp. 466-467). Bill, portanto, não conseguiu atingir esse estado. Um mestre mais rigoroso, como Ma-tsou, teria usado uma de suas famosas técnicas de choque (BRESNAN, 2016, p. 444) para tentar despertar o discípulo. A paulada na cabeça, não sendo um ato linguístico, estaria mais próxima da revelação do que qualquer discurso. Além disso, Bill diz ter se tornado "o número mais pequeno", porém sua fala se estende em uma explicação prolixa que não condiz com a prática Zen.

Também uma outra questão que pode ser levantada é como entender a cegueira, surdez, mudez do discípulo. Qual foi a aprendizagem obtida pelas palavras se ele não as escutava ou via? E por que ele não precisa mais delas se ainda continua cego, surdo e mudo? Devemos entender de forma literal ou metafórica essas características de Bill? Mais ainda, é possível decidir por uma forma ou outra? É justamente o uso difidente da linguagem (também expressado, como vimos, pela física quântica) e o sentimento de inadequação entre as palavras e realidade, que é partilhado pela poesia de Pina: "Não conheço seu nome; / refiro-me a ele como *Tao*" (LAO TSÉ, 2013, p.57) e o poeta português: "Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto" (2012, p.71). Seria a literatura, como o *Tao*, um nome impróprio? Mas o que seria realmente um nome próprio?

4.1.3. O que fazem as metáforas?

"*Nenhuma palavra é melhor que outra,*
A Terra murmura metáforas".
Osip Mandelstam

"As metáforas estão entre as muitas coisas que me fazem desesperar ao escrever. A falta de autonomia da escrita, a dependência da criada que cuida do aquecimento, do gato que se aquece junto da estufa e mesmo do pobre velho que também se aquece. Todas essas coisas são atividades autônomas, sujeitas a leis próprias, somente a escrita não tem no que se amparar, não mora em si própria, é diversão e desespero."
Franz Kafka *In: Diários* (1909-1923)

Se nas duas seções anteriores nossa leitura comparativa partiu de Pessoa pra chegar a Pina, façamos agora caminho contrário, pois nossa análise incide na ideia de que essas obras, em contato, transformam-se mutuamente, sem uma hierarquia cronológica.

No poema intitulado “Aos meus livros”, de Manuel António Pina, o poeta enuncia que “a questão da poesia não é a metáfora mas outra”. Qual seria essa questão outra? Por que a metáfora não se impõe como um processo de maior importância nessa poesia?

> Um bancário calculava
> que tínheis curto saldo
> de metáforas; e feitas as contas
> (porque os tempos iam para contas
> a questão era outra e ainda menos numerosa (PINA, 2012, p. 174)

O curto saldo de metáforas do poeta não faz sua poesia menor, ou menos poética. A metáfora entendida no seu sentido mais escolar: a ideia de um símile sem o elemento de ligação ou de um sentido distinto do literal – um sentido figurado a ser descoberto –, nada tem a ver com a poesia de Pina. Se há metáforas ali, é preciso revistar o conceito do termo.

Donald Davidson (1992) parte da tese de que a metáfora é o seu significado literal, não existe sentido figurado ou metafórico a ser compreendido a partir dela. Opondo-se ao dualismo sentido literal x sentido metafórico (ou figurado) já bastante sedimentado por críticos e teóricos como William Empson, I.A. Richards e Max Black, Davidson propõe a imparafraseabilidade da metáfora[84]. Ela não tem lugar fixo num jogo de linguagem, quando se torna “domesticada” (adquire um sentido cristalizado dentro da linguagem), já não é mais metáfora. Cessar de ser metáfora significa tornar-se metáfora morta, expressão buscada em Nietzsche no texto *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral.* Em Davidson, todos os dualismos em relação a essa figura de linguagem esvaem-se em favor de uma visão holística.

---

[84] Para uma síntese das principais teorias da metáfora, em especial nas tradições de língua francesa e inglesa, conferir o livro *A metáfora viva*, de Paul Ricœur. Vale notar que uma das conclusões a que chega o pensador francês vai de encontro à dicotomia literal/metafórico para destacar a capacidade transformadora da metáfora como "processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade” (2015, p. 14).

No entanto, dizer que a metáfora só tem como sentido apreensível a sua literalidade e que é impossível parafraseá-la sem reduzir seu impacto, não significa atestar um conteúdo cognitivo totalmente vazio. Ao contrário, as metáforas "são responsáveis por muitas cognições" (RORTY, p. 224). Como aponta o linguística Luiz Antônio Marcuschi:

> a metáfora não é apenas um simples recurso linguístico catalogado entre os tropos ou figuras de linguagem, mas um modo específico de conhecer o mundo, que, ao lado do conhecimento lógico-racional, tem sua razão de ser e instaura uma série de valores de outra maneira perdidos ou não-encontrados (MARCUSCHI, 2000, p.75).

Esse tipo de cognição, retomando as ideias de Donald Davidson, é fruto de um "trabalho de sonho da linguagem" (1992, p. 35), um esforço criativo que difere da lógica racionalizante. Sendo um ato de imaginação, a metáfora não fica submetida a regras fixas e estimula diferentes analogias interpretativas: "uma metáfora nos faz notar certa semelhança, frequentemente uma semelhança nova ou surpreendente entre duas ou mais coisas." (DAVIDSON, 1992, p. 37).

Entretanto, essa novas semelhanças não implicam em uma descoberta de um sentido prefixado, pois como já intuía Nabokov: "Nós falamos de uma coisa ser como outra coisa quando na realidade ansiamos por descrever algo que é inigualável neste mundo" (2007, p.174). O uso da metáfora (a metáfora viva) busca sempre um sentido para além da linguagem comum, para "algo que é inigualável neste mundo". Portanto, é impossível compreendê-la a partir de um significado especial, um sentido figurado possível de ser apreendido:

> Não adianta explicar como as palavras funcionam na metáfora para postular significados metafóricos ou figurativos, ou tipos especiais de verdade poética ou metafórica. Tais ideias não explicam a metáfora, a metáfora as explica. Quando compreendemos uma metáfora, podemos chamar o que compreendemos de "verdade metafórica" e (até certo ponto) dizer qual é a "verdade metafórica". Mas simplesmente alojar esse significado na metáfora é como explicar por que uma pílula faz você dormir dizendo que ela tem poder soporífero. (DAVIDSON, 1992, pp. 36-37).

Como indicamos, a transparência da metáfora em um sentido figurado decreta seu fim, transforma-a em metáfora morta: "depois de desgastado o frescor da metáfora, temos a linguagem clara, literal, transparente – o tipo de linguagem atribuído não a nenhuma pessoa em particular, mas ao 'senso comum'" (RORTY, 2007, p. 253). Nada mais oposto ao que pretende a poesia de Manuel António Pina.

A literalidade, a total transparência das palavras, essa *universel reportage* da qual fala Mallarmé, é o contrário da poesia. Em Pina ela tem a ver com um sentido de fim:

> De súbito extinguiu-se qualquer coisa
> soltou-se qualquer peça de uma máquina incompreensível
> de que dependia, afinal, a minha vida;
> tornou-se tudo demasiadamente literal (PINA, 2012, p. 286).

O literal é associado à morte, ao fim da possibilidade da poesia, se está tudo dito, transparente, não há espaço para o poema, para o que Pina afere como "aquilo que, do mundo, em nós, nós não compreendemos bem" (2016, p. 35). É contra esse fim literal, o "significado metafórico" revelado, que se coloca Sousa Dias no livro *O que é Poesia?.*

Primeiramente, é preciso entender de qual concepção de metáfora Sousa Dias parte. Ele entende a metáfora, ou melhor o que a metáfora significa, da maneira mais corrente e tradicional: uma substituição binária de termos, um sentido figurado que se distingue e entra no lugar de um sentido "original" ou literal. Deste modo, o que incomoda Sousa Dias em relação à metáfora é a ideia corrente de que é possível parafraseá-la, de que a metáfora carrega uma mensagem exprimível fora dela. Assim, a metáfora só existiria dentro de um sistema de oposições sobreponíveis como dentro e fora, próprio e impróprio, literal e figurado, exato e inexato. Tal feita, remeteria a uma perda do poder imagético da grande poesia:

> A poesia é anti-metáfora. Não há metáforas, ou antes, não há primado da metáfora, regime metafórico de imagens, na grande poesia moderna, nessa poesia que encontrou precisamente na imagem, no poder não linguístico ou não lingual da imagem verbal, uma função, uma razão de ser. (DIAS, 2014, p. 49).

Em lugar da metáfora, o pensador português propõe o além-metáfora ou a metamorfose, uma espécie de "percepção alucinada sem referência na percepção óptica natural" (2014, pp. 51-52). De maneira similar ao que Octavio Paz constata quando diz que "o sentido do poema é o próprio poema" e que "as imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação" (2012, p. 134), Dias assevera o poder único do além-metáfora:

> A operação poética não é a metáfora mas a metamorfose: um determinado tratamento da linguagem, exercido sobre a língua do poema, que a

> transforma, de matéria significante, num puro material de extraordinárias imagens-percepções assignificantes, sem significado ou sentido fora da linguagem poética (2014, p. 55).

No entanto, mesmo quando opera por metáforas a poesia pode abrir para essa metamorfose, para esse conjunto de imagens-percepções só possíveis dentro da linguagem poética.

Peguemos um exemplo de Manuel António Pina, na coletânea de poemas intitulada *Os livros*, de 2003. Os versos: “o seu olhar é um animal abandonado/ e cego vagueando na infância” (2012, p. 292) são o único exemplo de metáfora em todo o livro[85]. Diferentemente do sentido comum do metafórico, esses versos não carregam apenas uma ideia de substituição de termos, algo parafraseável que remete a um sentido exato. Eles constituem uma abertura para uma ontologia da imagem, sua presença, a partir da linguagem, em algo “sem referência na percepção óptica natural”. Sem dúvida que o sentido literal deve ser levado em consideração, o sentido que as palavras carregam no discurso comum é o único acessível. No entanto, o poema não nos diz o literal (ele é desarticulado), nem algo oculto como sentido metafórico. O que temos é esse sentido inexato, imparafraseável. Ou, para citar outro poema da mesma coletânea: “o que o livro diz é não dito/ como uma paisagem entrando pela janela de um quarto vazio” (PINA, 2012, p. 299). É o poder do indizível que a poesia de Pina almeja incessantemente. Mesmo quando usa a metáfora, o poeta de *Atropelamento e fuga* busca um sentido literal "anexacto", que se traça ou só faz sentido fora “quer de todo sentido próprio (prosaico) quer de todo sentido metafórico” (DIAS, 2014, p. 55).

A poesia de Pina busca incessantemente romper os limites da linguagem, atingir a ontologia da imagem da qual nos fala Sousa Dias. Nas palavras do próprio autor é “o inefável que fala, ou tenta desesperadamente falar, na poesia; pelo menos na minha” (2016, p. 54). Contudo, tal propósito não se dá de maneira amena, surge de um embate entre a palavra e o mundo e a consciência de que a linguagem não representa a realidade, mas a constrói.

Pina rejeita a ideia da linguagem como espelho da realidade. Para ele “as palavras não são aquele mágico cristal, evocado por Eugénio de Andrade, que reflectem o mundo ou o condensam. As palavras são apenas a ilusão de serem esse

---

[85] Estamos pensando aqui no sentido estrito do termo, sem levar em conta processos ditos metafóricos como, por exemplo, a personificação.

espelho nosso, ou do mundo, que apenas existe como ilusão" (LOURENÇO, 2012, p. 103). A linguagem como um *medium* que produz um reflexo da realidade não é suficiente para se pensar a experiência poética (e mesmo filosófica) já que, para seguirmos a lição do famoso verso de Herberto Helder, "E de tudo os espelhos são a invenção mais impura" (2015, p.11). Como que diante do escudo de Perseu, a imagem refletida perde seu poder. Em outras palavras, a linguagem é muito mais do que apenas referencialidade.

Para usarmos um dos jogos tautológicos de Pina: "as palavras são feitas de palavras". Ou para falarmos com Derrida "Il n'y a pas de hors-texte", isto é, nossas descrições sobre o mundo são frutos da relação de signos entre outros signos e não algo para além da linguagem. Essa poesia é antirepresentacionista; pois o poeta desconfia da possibilidade da linguagem apresentar as "coisas como são". Como formula Pedro Eiras, à propósito da poesia de Pina, "o que é a linguagem senão este distanciamento ou incoincidência que não permite seccionar seguramente o mundo?" (2007, p. 176).

Deste modo, abre-se um espaço para a instauração de uma ontologia da imagem, em que a palavra poética não representa o mundo, mas cria seus próprios domínios. A não transparência das palavras, evidenciada no sentido não dicotômico da metáfora, é o cerne da poesia segundo Pina. A intransparência em poesia é "o seu poder superior: um dizer que diz o indizível enquanto indizível" (DIAS, 2012, p. 43). A língua, se fosse pura referencialidade, espelho do mundo, seria totalmente, transparente, "demasiadamente literal" (PINA, 2012, p. 286). E estando o poeta nos antípodas dessa concepção de linguagem, resta-lhe a busca pelo inefável, em que "é preciso voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer" (PAZ, 2012, p. 111). Portanto, o ceticismo linguístico do poeta não resulta em uma total negatividade, pois só tendo a linguagem como ferramenta para dizer o "silêncio do mundo", no discurso poético encontra-se uma possibilidade de ultrapassamento:

> O poema não se acomoda em meio aos nomes, nem mesmo em meio às palavras. Antes de tudo, está jogado pelas estradas e nos campos, coisa para além das línguas, ainda que aconteça de lembrar-se nelas no momento em que se junta, enrolado em bola junto de si...(DERRIDA, 2001, p. 114)

Como o poema-ouriço de Derrida, em Pina a poesia depende da linguagem mas também é sua extrapolação. São com palavras que se constrói o silêncio e a impossibilidade de falar e se calar: “entre as palavras enquanto silêncio e o silêncio do mundo enquanto palavras”. (PINA, 2016, p. 52). Sabe o poeta que o poema em sua linguagem “elíptica, alusiva, metafórica, esburacada, significa pela ausência” (BARRENTO, 2001, p. 140), ou seja, muitas vezes fala pelo silêncio.

O resto é silêncio (que resto?)

Volto, pois, a casa. Mas a casa,
a existência, não são apenas coisas que li?
E o que encontrarei
se não o que deixo: palavras?

Eu, isto é, palavras falando,
e falando me perdendo
entre estando e sendo.
Alguma vez, quando

havia começo
e não inércia,
quando era cedo
e não parecia,

as minhas palavras puderam estar
onde sempre estiveram:
no apavorado lugar
onde sou o silêncio (PINA, 2012, p. 274).

Sintetizando, não propomos uma questão de nomenclatura, mas de concepções. Podemos continuar chamando de metáfora como Davidson e entender o processo de uma maneira não dualista, ou propormos um abandono ao termo (Sousa Dias) para se pensar a imagem poética; que desembocaremos em uma outra problemática. Ao nos opormos ao sentido corrente da metáfora, buscamos (para voltarmos ao poema citado no início da seção) a “outra questão”. A lógica bancária, mercadológica, que conta o “curto saldo de metáforas”, se esvanece em algo “menos numeroso”, mas mais importante para poesia do autor: o embate entre palavra e mundo, poesia e realidade. A problematização sobre os limites da linguagem, a impossibilidade de transparência semântica, é o princípio e vetor maior da gênese poética de Pina.

Agora, se voltarmos os olhos para a poesia de Pessoa, mais especificamente para Caeiro, poeta esse que também questiona criticamente a primazia metafórica no discurso poético, encontraremos um embate que vai além do uso da metáfora meramente como figura de linguagem, mas – assim como em Manuel António Pina –

apresenta-se o desafio de uma escrita que se faz com e contra a poesia. Afinal, por quais motivos Caeiro abomina a metáfora e, no entanto, abre o primeiro poema de *Guardador de Rebanhos* com esse tropo? Sua poesia pode ser considerada metafórica e anti-metafórica ao mesmo tempo?

Primeiramente, é preciso levar em conta o que provavelmente seja a primeira noção elaborada de metáfora que podemos localizar. Trata-se da definição empreendida por Aristóteles, na *Poética* e posteriormente retomada em sua *Retórica*. Para ele, a "metáfora é a transferência do nome de uma coisa para outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou por analogia" (2005, p.63). É a noção aristotélica que está por trás da divisão entre sentido literal e sentido figurado que, ainda hoje, é extremamente influente nos estudos sobre a metáfora. Por certo, é no diálogo com e contra essa dicotomia que a poesia caeiriana se inscreve.

O conceito-chave observável pelo excerto retirado da *Poética,* de Aristóteles é o de transferência. A etimologia da palavra metáfora indica essa ideia de "transporte de algo". Sentido esse, aliás, ainda conservado em grego moderno. É normal encontrar um caminhão de mudanças circulando em ruas de cidades gregas com a inscrição dessa palavra na traseira (Ver DEUTSCHER, 2014, pp. 171-172). Por outro lado, essa noção de transporte "do nome de uma coisa para outra" relacionada a um elemento retórico-discursivo surge, na perspectiva aristotélica, da crença na existência de um nome próprio para cada coisa. Diante de nomes estabelecidos, a metáfora seria um desvio, um transferência imprópria e não natural.

Segundo Paul Ricœur, em um dos estudos mais abrangentes e importantes sobre o assunto: *A Metáfora Viva*, Aristóteles toma a palavra ou nome como unidade básica e principal de sua definição. Vincula-se a metáfora "ao nome e à palavra e não ao discurso" (2015, p. 29). Isso implica, como dissemos anteriormente, na divisão entre sentido usual e sentido metafórico de um nome. No entanto, "não há lugar não metafórico do qual se possa considerar a metáfora" (2015, p. 31). Na antiguidade das línguas nenhum nome poderia ser corrente ou comum, todo nome seria metafórico: "primeiramente, primitivamente, o homem, em quem ainda se não tinha diferenciado imaginação e razão, pensou por símbolos, por imagens, por metáforas. (PESSOA, 1978).

Todavia, Ricœur chega a argumentar que a ideia de sentido corrente não conduz à ideia de sentido próprio ou primitivo, o que seria posterior ao pensamento de Aristóteles[86]. O que estaria em jogo seria o desvio de um emprego usual da palavra (que nada tem de originário) para um emprego metafórico, excepcional. Mesmo assim, esse desvio não exclui a ideia de origem, já que o sentido figurado deriva ou parte de um sentido comum, o que de alguma forma autoriza a passagem interpretativa do termo comum ou usual para próprio[87].

Podemos observar como Caeiro trabalha com a interpretação da definição aristotélica de metáfora na estrofe final de um dos *Poemas inconjuntos*:

> Ah, não comparemos coisa nenhuma, olhemos.
> Deixemos análises, metáforas, símiles.
> Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa.
> Nenhuma coisa lembra outra se repararmos para ela.
> Cada coisa só lembra o que é
> E só é o que nada mais é.
> Separa-a de todas as outras o facto de que é ela.
> (Tudo é nada sem outra coisa que não é) .

Dois conceitos-chaves da noção de metáfora iniciada por Aristóteles são convocados no poema: a ideia de comparação entre termos, de que há um *é como* implícito na uso metafórico e a dicotomia sentido denotativo e sentido conotativo. Ambos surgem da noção de metáfora como transferência.

Para Aristóteles, uma das maneiras de realização do transporte de um nome para outro é por meio da analogia (ARISTÓTELES, 2005, p.63). Nesse sentido, a metáfora pode ser encarada como um tipo de comparação em que o elemento conectivo foi suprimido. Essa ideia é evocada nos versos de Caeiro quando sua crítica se dirige aos recursos retóricos comparativos como um todo: "Ah, não comparemos coisa nenhuma, olhemos./ Deixemos análises, metáforas, símiles". Caeiro insere a metáfora e o símile em um mesmo campo especulativo – ambos aproximam duas coisas distintas por meio da similitude.

---

[86] Ricœur não busca julgar se teoria aristotélica é errônea. Sua visão é de conjunto e encadeamento de uma pluralidade de pontos de vista. No prefácio de *A metáfora viva*, o autor revela que seu objetivo é examinar os limites, de Aristóteles ao pensamento estruturalista e pós-estruturalista, de cada teoria repassada em seu estudo. (Ver RICOEUR, 2015, pp. 09-15).

[87] Paul Ricœur entende que essa é uma das interpretações mais correntes sobre a definição aristotélica. Porém, sua leitura busca mostrar que não há indício de que Aristóteles a tenha iniciado. De qualquer forma, tal interpretação – mesmo que imprópria – é predominante em diversas teorias e críticas sobre a metáfora, dos tratados medievais de retórica à *Mitologia branca,* de Derrida.

Se pelo verbo de ligação a metáfora diz, ao mesmo tempo, que uma coisa é algo diferente de si mesma e também que "é como", o mais exato para Caeiro seria dizer explicitamente a diferença, o que ela não é. Por isso, o poeta recorre, como bem observou Seabra (1991), a *antimetáfora*. Nela, Caeiro pode manifestar diferença a partir da semelhança, apontar para a singularidade de cada coisa mesmo quando elas possuem características parecidas. Eis um dos exemplos que Seabra usa: “Aquella senhora tem um piano/ que é bom de ouvir mas não sôa como rios/ nem como o socego com que as árvores se mexem” (PESSOA, 2016, p.48). Ao verbo de ligação antepõe-se uma partícula negativa. A tradicional fórmula metafórica é alterada para X não é Y. No entanto, há uma lógica na aproximação entre o piano e o som dos rios e das árvores. Não se trata de uma negação categórica quando, por exemplo, Caeiro diz: “Mas é que as pedras não são poetas, são pedras” (2016, p. 115). No exemplo citado anteriormente a metáfora é negada de dentro, recorrendo a processos figurativos. O piano da senhora não seria uma metonímia, já que se está em jogo não o objeto mas a música que ele produz? E, dessa forma, tanto piano quanto o barulho dos rios e das árvores emitiriam um som, algum tipo de harmonia agradável que os assemelham. Não estaria nessa aproximação um símile ou mesmo uma metáfora? Não é sem razão que Seabra se pergunta “Mas uma metáfora negativa não é ainda, na realidade, uma metáfora?” (1991, p. 104).

Ainda que Caeiro negue processos retóricos como o símile ou a metáfora, sua linguagem nunca está totalmente livre deles. A disfarçada naturalidade da "prosa de seus versos” é conquistada pelo uso figurativo da linguagem, pois, o poeta bem o sabe, os nomes não têm a mesma existência física que as coisas. Se para Caeiro, mesmo o sentido próprio (original) das palavras – se ele realmente fosse recuperável – estabelece uma ligação secundária e indireta com as coisas, mais acentuado é o distanciamento com o real pelo sentido metafórico. Em sua poesia, há uma busca por um sentido deflacionário, de esvaziamento de significados. Um sentido especial, metafórico da palavra ou discurso, funcionaria como mais um entrave indesejável para sua aprendizagem de desaprender, pois: “o único mistério do universo é o mais e não o menos/ Percebemos demais as coisas – eis o erro e a dúvida". Isso não quer dizer que Caeiro busque um sentido único e literal, em última estância o que ele busca é sentido nenhum. O processo aqui – assim como em Pina

– é outro, está no embate da poesia com a poesia. Embate esse que só existe internamente e enquanto discurso poético; a um só tempo, nega e afirma. “Eu nem sequer sou poeta: vejo” diz Caeiro, porém no ato de ver enseja-se seu ofício poético. Para ele, a única literalidade possível é a existência do objeto, mas para aprender a vê-lo é preciso percorrer os inevitáveis caminhos metafóricos da palavra.

4.1.4. Apóstrofe e prosopopeia

J’ai dit «pomme» à la pomme ; elle m’a dit « mensonge»;
Et «vautour» au vautour qui n’a pas répondu.
Alain Bosquet

Ossip Mandelstam escreve, em um texto em prosa intitulado “Sobre um interlocutor”, que poderia haver alguma razão na suspeita de que o poeta é uma espécie de louco. Afinal, que ser é esse que se dirige a flores, pássaros e objetos inanimados? No entanto, o poeta russo nos esclarece que a questão não deve ser entendida em termos de um endereçamento direto e específico. Se individualmente “poemas podem realmente ter destinatários concretos, a poesia como um todo é sempre dirigida diretamente a alguém mais ou menos distante, a um destinatário desconhecido” (MANDELSTAM, 2014, p. 64).

Segundo Mandelstam, como um marinheiro naufragado que arremessa uma mensagem dentro de uma garrafa, o poeta escreve para o futuro[88]. Aquele que encontra essa mensagem tem o direito de abri-la, é o seu destinatário secreto. No ato da leitura de uma apóstrofe, somos “simultaneamente incluídos e excluídos do poema” (PUNTER, 2007, p. 99); não somos o seu destinatário direto, mas podemos entreouvir o diálogo e tomá-lo para nós. O evento de linguagem performado pelo poema apenas acontece no diálogo, na recepção desse texto. Só assim o destinatário virtual se realiza no texto e pelo texto.

Em diversos momentos, a poesia de Pina dirige-se a um “tu” indeterminado ou provisional. Ela até mesmo parece, para usar uma imagem do texto de

---

[88] Paul Celan, admirador da obra de Mandelstam (lembremos que o livro *A rosa de ninguém* é dedicado à memória do poeta russo), provavelmente – embora não o cite – tem em mente esse texto ao evocar a mesma imagem da garrafa lançada ao mar no seu famoso “Discurso de Bremen”. Cf. (CELAN, 1996, p. 34). Também para o poeta romeno de língua alemã, a poesia é sobretudo dialógica, pois busca constantemente o encontro com um interlocutor.

Mandelstam, tentar trocar sinais com outro mundo: lemos no poema "Luz" – “talvez que noutro mundo, noutro livro/ tu não tenhas morrido” (2012, p. 322). Não há qualquer delírio ou fantasia aqui, apenas uma possibilidade de interlocução interespacial, intertemporal. Por outras vezes, a relação parece ser mais próxima, o leitor está entreouvindo uma conversa entre um “eu" e “tu" indefinidos. Amiúde, a relação torna-se tão contígua que embaralha essa distinção entre primeira e segunda pessoa. Quem é endereçado e quem se endereça? Quem é o intruso que está “sonhando a minha vida?” (PINA, 2012, p. 109). Pois essa relação pressupõe um terceiro, ou a terceira pessoa. Como no sonho, alguém se sonha e está também desperto. Sou um outro que observa a mim mesmo, torno-me sujeito e objeto concomitantemente.

Estarei ainda muito perto da luz?

Estarei ainda muito perto da luz?
Poderei esquecer
estes rostos, estas vozes,
e ficar diante do meu rosto?

Às vezes, como num sonho,
vejo formas como um rosto
e pergunto: “De quem é este rosto?”
E ainda: “Quem pergunta isto?”

E: “E com quem fala?”
Estarei ainda longe de Ti,
quem quer que sejas ou eu seja?
Cresce a noite à minha volta,

terei palavras para falar-Te?
E compreenderás Tu este,
não sei qual de nós, que procura
a Tua face entre as sombras?

Quando eu me calar
sabei que estarei diante de uma coisa imensa.
E que esta é a minha voz,
o que no fundo de isto se escuta (2012, p. 105).

É pertinente compartilharmos as indagações do poeta em relação a quem esse “eu" do poema se dirige. Assim como, é igualmente válido questionarmos sobre quem faz as perguntas que, aliás, não são ou não podem ser respondidas. No entanto, nenhuma das respostas encontrará a figura de um enunciador e interlocutor coerentes ou particulares, pois é da dissolução do sujeito no objeto (e vice e versa) que surgem as interpelações poéticas aqui. A apóstrofe é feita diretamente a um “tu”, porém torna-se indireta à medida que os pronomes se confundem: eu, tu, ele, nós

convergindo apenas como formas linguísticas de uma indeterminação que está, ao mesmo tempo, dentro e fora do texto – de um isto.

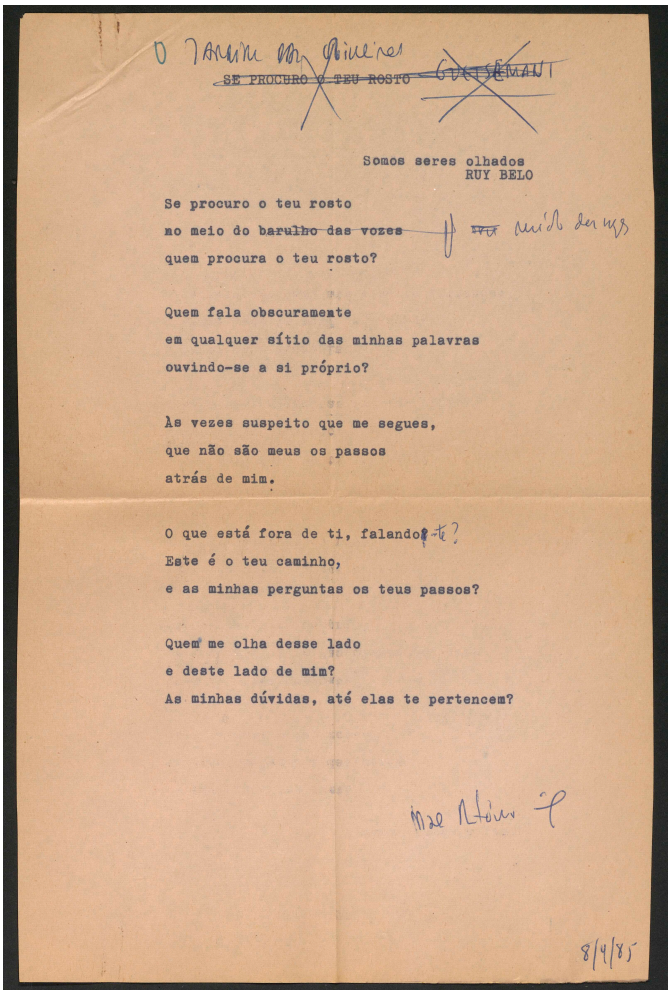
Também deve-se observar a forte ligação que a indagação poética presente nesse texto guarda com o discurso religioso, assemelhando-se a algum tipo de prece. As formas pronominais de segunda pessoa, grafadas em iniciais maiúsculas, tornam essa relação ainda mais evidente. Porém, trata-se aqui de um discurso secular, um diálogo entre criador e criatura em que não há hierarquia, em que ambos inclusive podem ser um só. Porém, de modo análogo à oração, o interlocutor (seja ele um “eu" ou um “tu”) não pode reponder ao imperativo[89]. Ambos contêm um endereçamento que não é apenas exterior, pois "frequentemente assumem a forma de um diálogo interno, no qual o enunciador se divide em dois” (RAMAZANI, 2014, p.129). Porém, no caso do poema citado acima, essa divisão gera uma autorreflexibilidade que normalmente faltam as preces ou orações, já que frequentemente “uma prece bem sucedida pode ser vista como algo que se extingue ao aproximar-se do divino” (RAMAZANI, 2014, p. 133), isto é, volta a se tornar uma unidade sem deixar qualquer lastro de sua partição. Já o poema chama atenção para si mesmo, para sua performance enquanto forma poética. Nesse sentido, é possível dizer que o criador do poema (ou do efeito do poema) é aquele que o lê, pois seu endereçamento convida ou "torna palpável a reivindicação do poema em ser lido, o que quer dizer, sua reivindicação em fazer de um leitor acidental o único receptor destinado de tudo o que o poema contém ou é” (WATERS, 2003, p. 15). Assim o poeta escreve e é escrito pelo texto, o poema só surge enquanto evento que supõe um leitor e se realiza pela leitura. Desse modo, o poema não se apaga em um destino teleológico, a cada leitura, a cada leitor que o toma para presentificar sem um resultado comum. Se, por um lado, como aponta Jahan Ramazani, aludindo ao título de um livro do poeta Charles Simic (*Scribbled in the dark*), “poesia e oração podem ser descritas como rabiscos no escuro dada a incerteza de suas audiências e a imponderabilidade de seus conteúdos subjetivos” (2014, p. 128), por outro, a poesia expõe uma forte consciência de que seu destinatário é sempre providencial. Mesmo quando se dirige a alguém em particular, o poema cria, no ato da leitura, um receptor virtual. Tal consciência pode ser observada de maneira latente em

---

[89] Thomas M. Greene (1993), em um ensaio dedicado às demandas invocatórias presentes na poesia, afirma que a prece jaz em uma posição intermediária entre os ritos mágicos, que em certos contextos fazem algo acontecer, e as invocações poéticas, pelas quais não se espera que produzam os resultados literais solicitados.

“Consolação de G. a Paulina” (PINA, 2012, pp. 196-197), em que autor e destinatários (virtuais ou fictícios) não formam um paratexo, mas constituem parte da performatividade do texto. A assinatura do último verso (“Teu Gallion”), inserida como componente da última estrofe, funciona como ficcionalização de uma autoria e, por conseguinte, o seu destinatário. Trata-se de uma inscrição que não se descola daquilo que o poema performa: a concretização de um destinatário providencial do e pelo poema.

Na poesia de Pina a apóstrofe não é um recurso fortuito, sua recorrência é deliberada e pode ser observável inclusive no espólio da obra do autor. Consideremos, por exemplo, as modificações pontuais assinaladas por Pina para o poema “Jardim das oliveiras” (FIG.5).



Somos seres olhados
RUY BELO

Se procuro o teu rosto
no meio do barulho das vozes
quem procura o teu rosto?

Quem fala obscuramente
em qualquer sítio das minhas palavras
ouvindo-se a si próprio?

Às vezes suspeito que me segues,
que não são meus os passos
atrás de mim.

O que está fora de ti, falando-te?
Este é o teu caminho,
e as minhas perguntas os teus passos?

Quem me olha desse lado
e deste lado de mim?
As minhas dúvidas, até elas te pertencem?

8/4/85

FIG. 5 – VERSÃO DO POEMA “O JARDIM DAS OLIVEIRAS"

Não sendo um escritor afeito à reescrita (no seu espólio são raríssimas as versões de um mesmo texto)[90], as poucas modificações no texto acima – e que se confirmam efetivamente na versão publicada em livro (Ver PINA, 2012, p. 135) –, ao nosso ver, buscam intensificar ainda mais o aspecto dialógico (ou polialógico) presente nos versos, tal como em outros poemas apostróficos.

Inicialmente, o poema que abre o livro *O caminho da casa*, de 1989, teria como título seu primeiro verso: “se procuro o teu rosto”. Contudo, há uma alteração para “Guetsêmani”, em um primeiro momento, e depois para o título definitivo “Jardim das oliveiras”. A primeira opção conservaria o nome grego tal qual é referido no *Novo Testamento* (BÍBLIA, Mt, 26, 36; Mc, 14, 36 & Lc 22, 39), todavia nos parece que essa escolha acrescentaria uma erudição desnecessária, além de uma referencialidade muito específica ao campo semântico religioso. Optando pela segunda opção, o diálogo bíblico obviamente persiste, porém revela-se uma abertura ainda mais acentuada para a indeterminação, dramatizada pelo poema, sobre quem faz as perguntas e a quem elas se dirigem.

No discurso bíblico, a oração de Jesus no Jardim das Oliveiras é um dos principais eventos que antecedem sua prisão e, posteriormente, crucificação. Nesse local ocorre a agonia de Cristo, seu *Agon*, no sentido de duelo ou conflito moral. As dúvidas de Jesus dizem respeito aos desígnios de Deus e de como se aproximar deles: “Pai, se quiseres, afasta este cálice de mim; porém não a minha, mas a tua vontade se faça" (BÍBLIA, Lc 22, 42). Há nesse gesto da prece, uma aceitação do apagamento de si mesmo para tornar-se instrumento da vontade divina.

Pina, no entanto, a partir do diálogo com essa passagem (ainda mais explícito pela mudança operada no título do poema), coloca a agonia entre criatura e criador sobretudo como uma questão de identidade: sou eu quem duvido ou alguém duvida por mim? (“as minhas dúvidas, até eles te pertencem?) é possível dizer “eu" quando deve ser feita "não a minha, mas a *tua* vontade”? E também, a quem se destina essa prece/poema ("Quem me olha deste lado”), se não há certeza nem mesmo de quem a emite?

A segunda alteração no texto promovida pelo autor acontece no segundo verso: vemos a palavra 'barulho' ser substituída por ‘ruído’. Não se trata de um caso

---

[90] Deve-se ressaltar que o espólio consultado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no período de setembro de 2019 a fevereiro de 2020, não continha, até aquele momento, rascunhos ou anotações de todos os livros de sua obra poética.

de sinonímia, pois normalmente associamos a palavra ‘ruído’ a algo menos perceptível, menos estrondoso. Isso fica latente em expressões em que as duas palavras não são sinônimas: não dizemos "barulho branco”, mas tão somente “ruído branco” para o som emitido por diferentes frequências de mesma intensidade. A sutil distinção entre ‘barulho' e ‘ruído’[91] também diz algo sobre a própria ideia de prece e de poesia. Jesus, uma vez que se encontra no Jardim das oliveiras, afastou-se do seus discípulos para rezar. Todos os sons exteriores, tornaram-se menores diante do seu ato. Mas o ato de rezar também seria uma espécie de ruído, um murmúrio interior e íntimo. Uma manifestação obscura que somente fala e ouve a si própria? E não seria esse ato análogo à gênese do poema para Pina? Um discurso que constantemente indaga a si mesmo? A última modificação no poema, apresentada na versão do espólio, marca justamente essa possibilidade.

O acréscimo da partícula ‘-te' ao verbo presente no décimo verso aponta para um uso calculado da apóstrofe de modo a criar um efeito de cisão tanto de quem fala como de quem escuta. A relação sujeito/objeto é perturbada. Com a alteração no verso, surge também uma ideia de reflexividade. ”O que está fora de ti, Falando-Te?” pressupõe que alguém interpela e é interpelado simultaneamente. Dirige-se a alguém indeterminado, um “tu" perfigurado pelo discurso que, como acontece em perguntas retóricas, prescinde de respostas diretas. Deste modo, porque o efeito dos poemas residem muito mais nos seus questionamentos, muitas vezes nos deparamos com interlocutores que, por natureza, não são responsivos. E isso nos leva a um outro tropo: a prosopopeia ou personificação.

Jonathan Culler, crítico e teórico que defende a tese de que a apóstrofe é a figura central e definidora do discurso lírico, situa a prosopopeia como um “efeito específico do endereçamento apostrófico em postular um mundo no qual uma ampla gama de entidades podem ser imaginadas no exercício de agenciamento, resistindo a nossas presunções sobre o que pode ou não agir" (2015, p. 242). A prosopopeia é uma maneira ainda mais explícita de tornar agente, sujeito, aquilo que normalmente tomamos como objeto, para que ele também nos olhe.

Segundo J. Hillis Miller (1986, pp. 401), recorrendo a etimologia da palavra, a prosopopeia é "a atribuição de um rosto humano, e por extensão, sentimentos e

---

[91] Pode-se objetar que a alteração também é rítmica, já que a presença do ‘R' aspirado da palavra ‘ruído’, coincide com o fonema inicial da palavra ‘rosto’ repetida no final do primeiro e terceiro verso da estrofe inaugural do poema.

motivações humanas, a abstrações, a seres inanimados, ausentes ou mortos". Nesse sentido, esse tropo age de maneira a conformar um atributo anteriormente ausente, pois segundo avalia Paul de Man (1989, pp. 69-70), há na prosopopeia uma sugestão de "que o rosto original pode faltar ou ser inexistente". Há, portanto, um jogo de presença e ausência aqui, pois a partir desse elemento, que não é simplesmente retórico, torna-se "visível o invisível" (DE MAN, 1989, p.73), faz existir em imagem o ausente ou inexistente. Por esse motivo, para o crítico de *Alegorias da leitura*, a prosopopeia pode ser considerada o tropo maior da poesia lírica. Ao tornar visível o invisível, obtém-se uma aporia linguística, uma indefinição entre referência e significação, entre signo e tropo:

> Isto significa, em termos linguísticos, que é impossível dizer se a prosopopeia é plausível por causa da existência empírica de sonhos e alucinações ou se se acredita que existem sonhos e alucinações porque a linguagem permite a figura da prosopopeia. A pergunta "Foi uma visão ou sonho que tive acordado?" Está destinada a ficar sem resposta. A prosopopeia desfaz a distinção entre referência e significação da qual dependem todos os sistemas semióticos (DE MAN, 1989, p.76).

Nesse trecho, De Man circunscreve o efeito perceptivo da prosopopeia ao campo da alucinação. Em ambas a certeza do sentido foi minada. Mais ainda, o caráter ontológico é colocado em dúvida: o invisível se tornou agora uma materialidade pela inscrição do poema? Uma outra forma de descrever a prosopopeia para De Man é a partir de uma espécie de necromancia: "uma voz de-e-além-túmulo (2000, p.77)[92], ou seja, uma voz que está entre os vivos e os mortos. A presença produzida pelo texto é a conformação de um rosto, por conseguinte, uma boca, uma voz, a algo ausente ou não humano.

É estabelecido, então, um jogo de presença e ausência tal como na apóstrofe. Aliás, não é possível pensar a prosopopeia sem um vínculo apostrófico. Esse ser ausente ou inanimado, ao ser personificado, ganhar um rosto, é convidado a responder de alguma forma ao imperativo poético. Por esse motivo, Paul de Man chega a se perguntar se a prosopopeia, justamente pelo sentido de interpelação que provoca, não seria a própria figura do leitor e da leitura? (1999, p. 71). Novamente é convocada a etimologia da palavra: figurar, dar rosto, agora a um leitor que está materialmente ausente. Essa interpelação, e justamente por ser um figura, pode ser

---

[92] No versão original em inglês: "a voice from-beyond-the-grave".

lida muitas vezes como um índice de autorreferencialidade. Um momento em que o poema volta-se, a partir do endereçamento, a si mesmo.

Arte poética

Vai, poema, procura
a voz literal
que desocultamente fala
sob tanta literatura.

Se a escutares, porém, tapa os ouvidos,
porque pela primeira vez estás sozinho.
Regressa então, se puderes, pelo caminho
das interpretações e dos sentidos.

Mas não olhes para trás, não olhes para trás,
ou jamais te perderás;
e teu canto, insensato, será feito
só de melancolia e de despeito.

E de discórdia. E todavia
sob tanto passado insepulto
o que encontraste senão tumulto,
senão de novo ressentimento e ironia? (PINA, 2012, 309).

O poema acima tematiza e, sobretudo, performa o jogo entre presença e ausência. Já no primeiro verso temos o apelo para que o poema se personifique, faça e também seja algo a partir de um ato ao mesmo tempo de invocação e injunção: "Vai, poema, procura". Como invocação, a demanda poética aqui assemelha-se a da palavra mágica ou encantatória, o que poderia situar esse poema dentro de uma tradição que busca evocar o real pelo ato de nomear. Como injunção, entretanto, o poema deve procurar aquilo que lhe falta: uma voz literal, uma essência, um ser. A presença evocada é do poema enquanto poema, imbuído da consciência de que a palavra não é uma espécie de abracadabra, que essa presença vem despida de ser. Recorrendo as palavras do crítico e poeta John Hollander, podemos dizer que aqui ocorre uma "notável personificação explícita do texto, pelo texto, no texto" (1988, p. 75). Trata-se de uma já longa tradição que remonta a alguns poemas de Petrarca e Dante. Um dos exemplos usados, que o autor diz ter colhido quase aleatoriamente de *Vita Nuova*, é "Pietosa mia canzione, or va piangendo" ("Piedosa mia canção, tu vai chorando" [ALIGHIERI, 2010, p.10]).

No caso de Pina, o poema procura algo que não lhe é exterior. Essa busca encerra-se em si mesma. A personificação operada pelos versos: dar rosto e, por conseguinte, ouvidos e voz ao poema, cria um efeito de presença a partir da falta. A

demanda é por aquilo que o poema não tem: procure algo, uma voz literal, uma origem. Mas isso está além do alcance tanto do texto, quanto do humano. Como vimos, o literal está associado a um sentido de fim, o fim “das interpretações e sentidos”. Por isso, o poema, como Orfeu, precisa regressar desse “mundo dos mortos”. Não para trazer consigo a voz literal, mas novamente a literatura. O que o poema procura está nele mesmo, na linguagem e não fora dela. Não é à toa o diálogo com a tradição órfica. Tradição essa que tematiza a perda/ ausência da amada (de um ser) pela presença da poesia. Orfeu é a encarnação do canto pelo materialização da música enquanto sujeito que toca a lira e objeto desse mesmo instrumento, ou seja, ele é um tipo de prosopopeia.

É já no primeiro verso, nesse “vai”, que se encena o jogo de ausência e presença. O envio do poema e ao poema. "Vai" para que surja e procure alguma coisa, mas também "vai" para que desapareça, tal como no *Fort/da* freudiano, que Derrida (2007, p.29) identifica com a ontologia da apóstrofe e do cartão-postal. Desaparecer e reaparecer (“regressa então), a apóstrofe primal, de origem, semelhante a “intricada história das intermináveis elaborações e deslocamentos de um único grito, *Mama*” (JOHNSON, 2014, p.539). No entanto, o que reaparece no poema não é o ser, a mãe que responde ao chamado, mas o processo e revelação da perda, pois "o que a lírica demanda do mundo é frequentemente algo a ser realizado pela performatividade da própria lírica” (CULLER, 2013, p.68). Seu fim está em si mesmo, em sua performance. O que de forma alguma implica em algum tipo de solipsismo ou narcisismo. Não há exclusão do outro e do diálogo aqui, pois o poema é, aludindo a um ensaio de Octavio Paz, a “outra voz”. É no evento, no ato da leitura/invocação, que sua voz é ouvida (ou entreouvida); a ausência se faz presença, pois "todo leitor ou ouvinte que reativa o conteúdo semântico de uma obra literária performa um ato de prosopopeia, isto é, a reverbalização do texto pela transferência de sua voz para o que, de outra forma, seria letra morta” (HARRISON, 2003, p.153).

Há, portanto, uma centralidade da apóstrofe e da prosopopeia na poesia lírica como modo de tornar o discurso poético um evento singular:

> A palavra – apóstrofe –, diz a palavra dirigida ao único, a interpelação viva (o homem de discurso ou de escrita interrompe o encadeamento contínuo da sequência, em um giro ele se dirige a alguém, e mesmo a alguma coisa,

> dirige-se a você), mas a palavra diz também o endereço do qual se deve desviar (DERRIDA, 2007, p. 10).

A apóstrofe instaura uma “interpelação viva” e única, um acontecimento de linguagem que – como vimos na seção dedicada a poesia de Ricardo Reis – rompe com a temporalidade, não só interrompe um encadeamento discursivo, mas cria uma tempo especial em que a presença espectral do ausente ou invisível se faz possível. O mesmo pode ser dito da prosopopeia, tropo inseparável do endereçamento apostrófico. Um crítico como J. Hillis Miller irá ainda mais longe, chegando a afirmar que a prosopopoeia é até mesmo parte intrínseca da linguagem: “talvez seja o único tropo que nenhum poeta ou escritor, por mais determinado e literal que seja, pode apagar de sua linguagem” (1986, p. 402). Nem o mais literal dos escritores escapa a ela, pois sua palavra fala (eis aí uma prosopopeia) invariavelmente “sob tanta literatura”.

Em muitos poemas de Alberto Caeiro, o inelutável processo da personificação na linguagem é colocado em tensão. A partir desse tropo, é possível observar o surgimento do embate de uma poesia que, como comenta Ricardo Reis em prefácio a obra do mestre, "consiste principalmente em negar a poesia das cousas” (2016, p. 280). Caeiro sabe que, dada a sua condição humana, sempre irá perspectivar os objetos a partir dessa condição. No entanto, seu desejo está além da primazia do humano sobre todas as coisas. Ele não quer personificar a natureza para, só assim, poder se conectar a ela. Sua poesia busca mostrar que nossa linguagem – ainda que inevitável – é alheia ao mundo exterior, é algo que lhe sobeja:

> […]
> O Universo não é uma idéa minha.
> A minha idéa do Universo é que é uma idéa minha.
> A noite não anoitece pelos meus olhos.
> A minha idéa da noite é que anoitece por meus olhos.
> Fora de eu pensar e de haver quaesquer pensamentos
> A noite anoitece concretamente
> E o fulgor das estrellas existe como se tivesse peso (PESSOA, 2016, p. 129).

Caeiro precisa deixar claro que a palavra é ilusória, que tanto linguagem quanto pensamento expõem uma falha: “Assim como falham as palavras quando queremos exprimir qualquer pensamento,/ Assim falham os pensamentos quando queremos pensar qualquer realidade" (2016, p.129). A prosopopeia, como recurso

poético, seria uma ilusão a mais, não uma forma de aproximação entre o humano e a natureza, mas um falseamento do que se estabelece como diferença entre as duas esferas. Consideremos a última estrofe do poema XXXIV do *Guardador de rebanhos*:

> Que pensará isto de aquillo?
> Nada pensa nada.
> Terá a Terra consciencia das pedras e plantas que tem?
> Se ella tivesse, seria gente;
> E se fôsse gente, tinha feitio de gente,
> Mas que me importa isso a mim?
> Se eu pensasse n'essas cousas,
> Deixaria de vêr as árvores e as plantas
> E deixava de vêr a Terra,
> Para ver só os meus pensamentos...
> Entristecia e ficava ás escuras.
> E assim, sem pensar, tenho a Terra e o Céu (2016, p. 63)[93].

Para Caeiro, um contato mais direto com as coisas se dá pela diferença. Ao não atribuir um aspecto humano à Terra, um pensamento ou consciência, o poeta pode vê-la em sua materialidade exterior, como algo diverso de si mesmo e de seus pensamentos. A Terra deixa de ser menos abstrata justamente por ser vista por fora, “porque a Natureza não tem dentro”/ Senão não era a Natureza” (PESSOA, 2016, p.59). Pode-se, inclusive, dizer que a existência se dá, ou é identificável, pela diferença, por aquilo que a coisa ou ser não é:

> Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra.
> Não me ponho a pensar se ela sente.
> Não me perco a chamar-lhe minha irmã.
> Mas gosto dela por ela ser uma pedra,
> Gosto dela porque ela não sente nada.
> Gosto dela porque ela não tem parentesco nenhum comigo (2016, p. 93).

Assim, a recusa em personificar a natureza, em não atribuir características alheias, como consciência ou sentimento a uma pedra, está no cerne da prática caeiriana, tal como dois dos seus melhores intérpretes observaram. Para Eduardo Lourenço, a "prosa dos versos” de Caeiro, formulação lapidar do embate do poeta contra a poesia,

> modula a mais profunda aspiração de Pessoa: não a de unir-se às coisas e ao Universo como o panteísmo romântico, mas de estar separado e assim

[93] Há uma diferença não desprezável entre a edição citada (da Tinta-da-China) e edições anteriores como a da Nova Aguilar e Ática (Cf. PESSOA, 2008, p.222; 1993, p. 59). Nessas duas últimas, lemos no quarto verso da estrofe: "Se ela a tiver, que a tenha…” A versão que citamos, por outro lado, marca de maneira mais forte os limites entre eu e o outro, o natural e humano, que temos destacado.

> unido a si como essas coisas o estão por não serem consciência, e desse modo poder sentir-se existente como elas existem sem realmente "existir" (2003, p. 41).

A tentativa de contato direto com as coisas não pressupõe uma fusão, uma irmandade com as coisas que só tem sentido abstratamente. Para Caeiro, uma pedra não é uma ideia. E, por certo, ele aprovaria a refutação ao idealismo empreendida por Dr. Jonhson[94]. Em outro poema: "Sei que a pedra é real, e a planta existe./ Sei isto porque ellas existem./ Sei isto porque os meus sentidos m'o mostram" (2016, p.115). A maior realidade das coisas está na sua existência singular, por isso não há motivo em cobri-las de atributos excessivos: "não se deve misturar o objetivo com o subjetivo, não se deve, sobretudo, impregnar o objetivo de subjetivo" (GIL, 1987, p. 119). A confusão entre as duas esferas embaça a visão nítida da singularidade de cada coisa: "Nunca sei como é que se pode achar um poente triste./ Só se é por um poente não ser uma madrugada./ Mas se elle é um poente, como é que elle havia de ser uma madrugada?" (PESSOA, 2016, p. 93).

No entanto, Caeiro sabe que não é possível se escapar dos artifícios da "linguagem dos homens". Em um dos *Poemas inconjuntos*, ele diz: "A manhã raia", tão somente para, ainda no mesmo verso, negar de modo enfático essa afirmação – "Não: a manhã não raia" (2016, p. 96). Mas é no poema XXVII do *Guardador de rebanhos* que o poeta coloca de maneira explicita, quase como a se desculpar pela traição que a linguagem opera, a inevitabilidade do uso da prosopopeia:

> Só a Natureza é divina, e ela não é divina...
>
> Se às vezes falo dela como de um ente
> É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
> Que dá personalidade às coisas,
> E impõe nome às coisas.
>
> Mas as coisas não têm nome nem personalidade:
> Existem, e o céu é grande e a terra larga,
> E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...
>
> Bendito seja eu por tudo quanto não sei.
> Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol (2016, p.58).

Mesmo buscando ser o mais literal possível, se com isso queremos dizer uma aproximação objetiva que pudesse preencher a lacuna entre palavra e coisa, Caeiro

---

[94] Segundo a famosa anedota contada por Boswell (2008, p. 248), Johnson teria dito que refutava a doutrina idealista de George Berkley chutando impetuosamente uma pedra.

assume que, por algumas vezes, precisa usar essa linguagem que “dá personalidade às coisas.” Para o poeta, o sentidos não erram: "Sei isto porque os meus sentidos m’o mostram”. Seu olhar é nítido e não o trai, só a linguagem é contraditória a ponto de negar o que afirma. Nem mesmo seus versos escapam a contradições linguísticas[95]. No poema citado acima, lemos por exemplo: “Mas as coisas não têm nome nem personalidade”, porém se realmente não colocássemos nomes às coisas esse verso não poderia existir. Em última análise, existiria somente uma linguagem privada e ininteligível. Contudo, Caeiro quer ser compreendido, principalmente pelos “homens falsos”. E aqui, poderíamos ler sua censura ao uso da prosopopeia não apenas como refutação a possíveis críticas ao seu esforço em ver as coisas de forma direta – sem qualquer mediação –, mas como enunciação de uma voz profética, que poderá libertar esses homens.

> Se ás vezes digo que as flores sorriem
> E se eu dissér que os rios cantam,
> Não é porque eu julgue que ha sorrisos nas flores
> E cantos no correr dos rios…
>
> É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
> A existencia verdadeiramente verdadeira das flores e dos rios
> Porque escrevo para elles me lêrem sacrifico-me às vezes
> À sua estupidez de sentidos...
> Não concordo comigo mas absolvo-me (2016, pp. 60-61).

A partir dos versos acima, podemos elaborar um pouco melhor o que seria essa voz profética da poesia caeiriana. No antepenúltimo verso citado, o poeta usa a expressão “sacrifico-me“ para explicar seu grande esforço para fazer “mais sentir aos homens falsos” o que ele chama “a existência verdadeiramente verdadeira” das coisas. O uso do verbo “sacrificar" tem conotações que remetem ao campo semântico religioso. Caeiro não escreve algo como “falsifico-me” ou “traio a mim mesmo”, o que seria bem possível e condizente, já que no último verso há uma absolvição. Porém, o autossacrifício e a autoabsolvição o colocam na posição de um profeta ou até mesmo uma divindade, de alguém cujos propósitos estão acima dos homens comuns.

Nesse sentido, podemos aproximar esses versos ao que diz Pascal, na seção intitulada “Lei figurativa” do seus *Pensées*, acerca da linguagem usada pelos

---

[95] Nesse sentido, observe-se o que diz Pessoa em artigo para a revista *A Aguia*: "Presto homenagem ao esforço do sr. A[lberto] C[aeiro] ao querer-se despir de tudo quanto é artificial e puramente humano. Constato, porém, que nem sempre o faz, e isto em partes onde me parece visível que não repare que o não está fazendo” (PESSOA, 2016, p. 242).

profetas. Assim como Caeiro, o pensador francês marca uma distinção entre figuratividade e realidade: “um retrato traz em si presença e ausência, prazer e desprazer. A realidade exclui ausência e desprazer” (2005, p. 103). Porém, essa não é uma distinção clara aos homens comuns, que "gostaram tanto das coisas figurantes e as esperaram tanto que não reconheceram a realidade quando esta veio no tempo e modo predito” (2005, p. 108). O papel de um profeta é justamente corrigir o entendimento dos homens, pois esses não são capazes de ver de forma nítida. No entanto, sua mensagem se dá sempre figurativamente: “a letra mata. – Tudo acontecia em figuras” (2005, p. 106). A poesia de Caeiro – quando pretende ser um tipo de discurso profético – também “acontece em figuras”, mesmo quando as nega: "E se eu dissér que os rios cantam,/ Não é porque eu julgue que ha sorrisos nas flores”. É algo inevitável. Seria até mesmo possível perguntar: o sacrifício de Caeiro é figurativo? Mas um sacrifício, por definição, não precisa ser verdadeiro e acontecer também na "realidade"? Então, seria também esse sacrifício uma prosopopeia, pois a autoimolação do poeta se dá enquanto figura, enquanto texto? Esse “eu" que se sacrifica, entrega a vida a algo, mas pode voltar para absolver-se e escrever seus versos, é uma "voz de-e-além-túmulo”, “traz em si presença e ausência” e, portanto, também uma figura.

A “prosa dos versos” de Caeiro, no seu embate contra os “truques da poesia” – para voltar à expressão de Manuel António Pina – coloca em causa a impossibilidade da própria poesia (no sentido de palavra solar, de revelação da nitidez) em, parafraseando um poema do ortônimo, fazer o Sol (e todas as coisas) dourar sem literatura.

4.2. Moradas do ser

> *“A casa ainda é apenas uma espécie de pórtico na entrada de uma toca.”*
>
> Henry David Thoreau, *In: Walden ou a vida nos bosques*

Falemos de casas. De como elas vivem e morrem, de como se tornam imagens e compõem uma visão de mundo. De como elas mesmas são um microcosmo, um mundo. Falemos do caminho da casa, da volta ao lar. Da

"casainfância" e da casa-linguagem. De como ela pode ser um abrigo, mas também prisão. Do que cabe nos labirintos imagéticos de uma casa "desconhecidamente certa". Entremos nelas pelo lado de dentro e de fora.

Gaston Bachelard, que no livro A poética do espaço estudou sistematicamente a fenomenologia da imagem poética da casa, assim descreve a relação entre o ser e a sua primeira morada: "a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. Um cosmos em toda a acepção do termo." (2008, p. 24). Uma espécie de universo em dimensões liliputianas que contém sua própria cosmogonia:

Relatório

É um mundo pequeno,
habitado por animais pequenos
– a dúvida, a possibilidade da morte –
e iluminado pela luz hesitante de

pequenos astros – o rumor dos livros,
os teus passos subindo as escadas,
o gato perseguindo pela sala
o último raio de sol da tarde.

Dir-se-ia antes uma casa,
um pouco mais alta que um império
e um pouco mais indecifrável
que a palavra casa; não fulge.

Em certas noites, porém
sai de si e de mim
e fica suspensa lá fora
entre a memória e o remorso de outra vida.

Então, com as luzes apagadas,
ouço vozes chamando,
palavras mortas nunca pronunciadas
e a agonia interminável das coisas acabadas (PINA, 2012, p. 352).

Esse cosmos em miniatura é iluminado por astros de uma luz menos substancial, mas igualmente real. Pequenos sons, ruídos íntimos e cotidianos dos livros e dos gatos. Nela também incidem os raios do Sol, mas não todos. Apenas um específico e crepuscular raio suficiente para iluminá-la, mas não para fulgir. A casa de Pina não fulge, pois é indecifrável. Sendo nosso primeiro contato com o mundo, a casa é também nossa primeira linguagem, porém inalcançável porque menos óbvia e anterior à palavra. Não se entra na casa abrindo-a com uma chave-mestra, uma senha, ou conceito. Em outro poema do mesmo livro: "Digo 'casa', mas refiro-me a luas e umbrais,/ a lembranças extenuadas" (2012, p.361). Por vezes, como nota o

poeta, a casa existe independente de nós para ficar suspensa em um inacessível espaço, um "lá fora”. Ela está no mundo e ao mesmo tempo é mundo.

Também a casa de Caeiro é toda uma realidade. No entanto, ela enseja uma visão de mundo a partir de uma série de imagens não acumulativas. Ordena-se e remove-se o que é desnecessário para que sua estrutura não ceda por excesso; torna-se ajustável, decifrável. Lemos em um dos *Poemas inconjunctos*:

> Passar a limpo a Materia
> Repor no seu lugar as cousas que os homens desarrumaram
> Por não perceberem para que serviam
> Endireitar, como uma boa dona de casa da Realidade,
> As cortinas nas janellas da Sensação
> E os capachos ás portas da Percepção
> Varrer os quartos da observação
> E limpar o pó das idéas simples.
> Eis a minha vida, verso a verso (PESSOA, 2016, p. 87).

As percepções sensoriais são ajustadas à concreção dos objetos que formam a casa, exterior e interiormente. O vivente, para Caeiro, deve ordenar essa casa/ realidade de modo que ela se torne mais límpida. Nos versos acima, todos os verbos que são usados no infinitivo, como a propor uma lista de afazeres domésticos, apontam para uma ideia de organização (passar a limpo, repor, endireitar) ou subtração de um acúmulo indesejável (varrer, limpar). A visão límpida do poeta exige um espaço simples, onde não há lugar para a poeira metafísica com a qual por anos os homens cobriram a realidade[96]. É essa casa/poema que Caeiro organiza parte a parte, verso a verso. Nela está toda a sua vida e toda a sua poética. Mais ainda, ele é como a dona de casa e, portanto, alguém que ao mesmo tempo é abrigado mas também controla esse espaço, criando uma ilusão de estabilidade e domínio. É novamente Bachelard quem escreve: "a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa” (2008, p.36).

Não ambicionamos aqui construir uma psicologia da casa na poesia de Pina e Pessoa. Entretanto, gostaríamos de observar que imagens conformam essas casas (agora no plural) em sua realidade e também irrealidade. Seres imaginários e imaginantes, não somente a habitamos, mas elas nos habitam. Observamos e

---

[96] A casa de Caeiro é simples também em suas características exteriores. Em outro poema, lemos que o poeta vive a meio de um outeiro, em uma casa caiada, isto é, despida de qualquer coloração extravagante ou revestimento que não seja a brancura da cal.

somos observados por elas: “a casa tinha olhos/ que nos olhavam/ de debaixo da casa” (PINA, 2012, p. 218). As casas – essas "mudas testemunhas da vida” – "de fora olham-nos pelas janelas", como no famoso poema de Ruy Belo. Anteriores a nós mesmos, elas já guardavam uma perspectiva e gramática próprias. Porém, foi quando o homem passou a se abrigar (e abrigar os seus mortos) em cavernas para se esconder do mau tempo, a construir espaços de regresso, que ele se conjugou a uma linguagem inicial.

4.2.1 Regressar a casa: memória e linguagem

"Shades of the prison-house begin to close
Upon the growing Boy,”
William Wordsworth

Aprendemos com Pina que “uma casa é as ruínas de uma casa” (2012, p. 347). Mas com quais ruínas/imagens se desenha uma casa? Evocar esse espaço é desenhar uma arquitetura sem plano rigoroso, é juntar fragmentos que não compõe uma imagem exata:

> Digo ‘casa’, mas refiro-me a luas e umbrais,
> a lembranças extenuadas,
> às trevas do corpo, lúcidas,
> latejando na obscuridade de quartos interiores (2012, p.361).

Assim como quem diz ‘eu' se refere sempre a algo inconstante e em devir, quem diz ‘casa' sugere um espaço em contínua construção. Nos versos citados, uma casa é o que lhe é externo (luas, umbrais), mas também o que é interno (corpos que a habitam, quartos interiores). É, sobretudo, um conjunto de lembranças já enfraquecidas dentro da obscuridade do ‘eu’. A casa se modifica pela memória mesmo quando nada é movido de lugar.

> **Um casaquinho preto**
>
> Como podia saber que vivia
> num lugar tão distante
> e numa casa tão grande?
>
> Que a mãe me falava
> de debaixo da terra,
> e que o seu rosto era

uma sombra passada
sobre mim debruçada?
Que o seu nome me chamava

e eu já lá não estava,
porque tinha crescido
e porque tudo crescera comigo:

a casa, o quarto, os livros,
até o céu crescera
e se afastava;

e que eu próprio era
uma recordação
de que já mal me lembrava? (PINA, 2012, p..221).

As casas crescem conosco; "vivem e morrem". No poema, porém, crescer significa também afastar-se, adquirir proporções tais que não são mais abarcáveis. Se a casa, como indica Bachelard, é nosso primeiro universo, sua maneira de expandir (e segundo as leis da astronomia o universo está sempre em expansão) é demarcar distâncias. Enquanto primeiro contato e lugar, o poeta não pode medir a dimensão do espaço que habita: a medida da casa é a medida do seu mundo. Note-se que o sintagma "casa" já está presente no título do poema, é parte de "um casaquinho preto", que parece indicar algum tipo de recordação da infância. Inicialmente, a casa e o ser não estão separados, só se afastam quando se tornam recordação. Uma recordação que mal é lembrada porque pertence a um outro tempo e espaço, a um ser outro e passado:

Quanto tempo passou
pelo que já não sou
em que outro lugar
onde não estou a estar? (PINA, 2012. p.139).

Após o primeiro contato, a casa não é mais acessível. Não podemos tocá-la ou ouvi-la. Sua voz inaugural transforma-se então em uma ficção de origem. Nesse sentido, regressar a casa é em parte regressar à memória desta casa: voltamos a um lugar que já não é e nem pode ser o mesmo.

Volto a casa,
ao princípio,
provavelmente um pouco mais velho.
as mesma árvores,
mais velhas,
a lembrança dela
passando sem tempo nos meus olhos,
como uma ideia feita ou como um sentimento (PINA, 2012, p.205).

Casa e princípio são termos equivalentes aqui. Encontram-se as mesmas árvores, só que mais velhas e, portanto, outras, diferentes. A casa, esse momento inicial, é agora uma lembrança e – como toda lembrança – está eivada de ficção. Em uma entrevista a Luis Miguéis Queirós, Manuel António Pina declara: "todos os regressos [são] o de Ulisses" (PINA, 2016, p. 184). O que se recorda é a nostalgia de um lugar, um amálgama de memórias próprias e alheias, de realidade e ficção. "Nostos", na poesia épica grega, é o termo usado para designar a tópica do regresso de um herói à casa (o exemplo mais famoso, obviamente, é a *Odisseia*). Desse termo, surge o moderno "nostalgia", palavra tão ligada à poesia lírica. Assim, poderíamos parafrasear a declaração de Pina: todos os regressos são nostálgicos.

O que se deve entender como nostalgia, porém, não é um exacerbado sentimento acrítico e quase inconsciente pelo passado. Na poesia de Pina, nostalgia é um dos nomes para o desejo – já consciencioso de sua falha – em ultrapassar a inelutável lacuna entre palavra e objeto. Paul de Man, no ensaio "Intentional Structure of the Romantic Image", que abre o livro *Rhetoric of romanticism*, associa a imagem poética ao que ele chama de nostalgia do objeto: "a imagem é inspirada pela nostalgia do objeto natural, expandindo-se até se tornar nostalgia pela origem desse objeto" (2000, p.06). Entretanto, a imagem poética, não resgata uma origem, ela é a admissão da falta de uma entidade originária. Ainda que não citado diretamente, é provável que De Man tenha resgatado o termo do campo da psicanálise, especialmente em textos como o "Luto e melancolia", de Freud e *Os seminários*, de Lacan. O último, aliás, propõe uma definição de nostalgia muito próxima às ideias do autor de *Alegorias da Leitura* acerca da imagem poética: "uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo" (LACAN, 1995, p.13). A ênfase de De Man recaí justamente nessa diferença apresentada nesse excerto do psicanalista francês. Há uma distinção crucial no que diz respeito ao estatuto ontológico do objeto e da imagem: no primeiro "existência e essência coincidem o tempo todo", já no segundo há uma dependência metafórica, a palavra poética "se origina como algo" (DE MAN, 2000, p.04).

Como espaço de origem e pertencimento, o espaço impossível da casa, impossível porque se tornou ideia apenas, palavra e lembrança – para usar os termos de um dos livros de Pina –, é substituído pela nostalgia. O ideal poético passa a ser a tentativa de recuperar o irrecuperável, um passado que já não existe mais ou que, por ser idealizado, nunca existiu. No poema "Sob escombros", o momento em que sujeito e objeto, os nomes e as coisas estavam tão próximos que se até mesmo se confundiam é chamado de “clarividência da infância” (PINA, 2012, p. 360). Lugar utópico que foi convertido em nostalgia, em “nomes supostos”, escombros, ruínas. Por isso, a casa, lugar de origem por excelência, só pode ser composta por um mosaico de imagens colhidas desses escombros e ruínas: “uma casa é as ruínas de uma casa” (PINA, 2012, p. 347). A casa como imagem única e homogênea, vista de forma clarividente, ficou perdida em um espaço sem lugar nem linguagem. Como o poeta então desenha essa casa, torna – como um arquiteto e construtor – a matéria em sentido, pedaços de minerais em uma unidade simbólica da vida e da morte dos seres?

Como se desenha uma casa

Primeiro abre-se a porta
por dentro sobre a tela imatura onde previamente
se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impresente,
a mãe para sempre morta.

Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,
como uma foto que se guarda na carteira,
iluminam-se no quintal as flores da macieira
e, no papel de parede, agitam-se as recordações.

Protege-te delas, das recordações,
dos seus ócios, das suas conspirações;
usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso (PINA, 2012, p. 347).

É preciso saber o que é uma casa para poder construí-la, e o poeta a conhece de maneira íntima, por isso o primeiro comando é que se abra a porta, olhe interiormente para que ela seja “desenhada de dentro para fora”[97] (POMA, 2020, p.

[97] Para uma análise sobre a arquitetura da construção do poema, ver o ensaio “Manuel António Pina entre ruínas e outras moradas” (POMA, 2021, pp.131-143). Nossa leitura aqui é amplamente devedora às ideias e *insights* presentes nesse texto.

133). Evoca-se uma materialidade a partir da montagem de um desenho na tela, do poema no papel: uma espécie de inscrição endereçada ao “impresente”. Apesar da alusão no primeiro verso ao ato físico de abrir um porta, igualmente física e material, o que se encontra dentro da casa é a ausência dos objetos, apenas essas inscrições de palavras antigas para coisas já mortas. A casa do poema é uma casa em ruínas, fragmentos desprotegidos das recordações. É uma casa/palavra para evocar a relação presente na rima toante dos dois primeiros versos da última estrofe.

Em entrevista ao jornal *Público*, em maio de 2009, e portanto dois anos antes a publicação em livro do poema acima, Manuel António Pina diz o seguinte: "O regresso a casa é a melancolia da infância e é também a morte. Do mesmo modo que nascemos do ventre da mãe, há um regresso, uma espécie de percurso circular, ao ventre da terra. Por algum motivo dizemos *a terra natal*” (PINA, 2016, p. 120). Pensemos nessa imagem de ventre – o ventre da mãe e da terra respectivamente como lugar de origem e término. Ambos são, a um só tempo, espaços que protegem, mas que também assombram: “uma coisa ameaçadora”. A casa é o lugar dos afetos: “entro no/ amor como em casa” e também ao qual se retorna ao morrer, lembremos que esses versos de Pina aludem ao poema de Ricardo Reis em que lemos: “e entra/ Na morte como em casa”. Ela é nossa primeira e última morada. Porém, o espaço em que o poeta se insere ao desenhar a casa só pode ser intervalar, não é um contato com o princípio nem com o fim; é apenas tardio.

Já na primeira estrofe, lemos que sempre se retorna a casa um pouco tarde. Atrás da porta jaz uma tela imatura, mas não branca. Alguém a rasurou “previamente”, lá se encontram sombras onipresentes na memória, mas “impresentes" enquanto matéria física. Reino animal e reino vegetal, o cão e o jardim, assim como a figura matricial encontraram e ainda encontram abrigo nesse espaço. A casa é lugar dos vivos e também dos mortos, lugar de presença e ausência. Por isso a ideia de ruína seja talvez a única apropriada para essa casa/ recordação, casa/palavra do poema. A casa que é possível desenhar é feita de fragmentos perdidos, de imagens nostálgicas. Em outro poema do mesmo livro, intitulado justamente “Ruínas”, lemos na última estrofe:

> Agora é tarde, do que podia
> Ter sido restam ruínas;
> Sobre elas construirei a minha igreja
> Como quem, ao fim do dia, volta a uma casa. (PINA, 2012, p. 365)

O agora é sempre tarde para aquele que busca encapsular o tempo em imagens. É através das ruínas que o poeta pode conjugar passado e presente, sua condição a um só tempo nostálgica e tardia.

É famosa a analogia de Walter Benjamin (1984, p.200) entre alegoria e ruína: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”. Jean Starobinski, analisando o poema “Le cygne”, de Baudelaire, usa esse conceito bejaminiano de alegoria para mostrar que a palavra poética coloca-se conscientemente como a distância insuperável que "se instaura entre a imagem 'concreta', significante, e a entidade 'abstrata' significada”[98] (STAROBINSKI, 2014, p.67). O olhar do poeta é da nostalgia de um momento perdido e impossível, momento sem memória ou palavra onde predominava a totalidade, mas ao qual se chega tarde, sabendo-se que não e possível reparar a distância temporal. De maneira semelhante, e apoiada nos textos de Benjamin, Rita Basílio aponta a consciência da temporalidade como fator decisivo para a expressão alegórica como ruína das coisas:

> a expressão alegórica é, assim, a da palavra sujeita à consciência da sua própria temporalidade, isto é, sujeita à sua própria condição de fragmento, de ruína de um todo do qual, sem deixar de ser ainda parte inconciliável, é já o modo manifesto da sua irresgatável dissolução. A alegoria é, por conseguinte, o modo de expressão próprio da consciência da morte que tem na categoria do tempo a sua marca distintiva (BASÍLIO, 2017, pp. 176-177).

Em uma nota anterior a essa citação, a pesquisadora afirma que a “alegoria expressa a perda do elo, a perda da ligação[…] entre a palavra e uma outra coisa, para qual não pode senão (e sempre na incoincidência de uma distância) apontar” (2017, p.176). Assim, ligam-se à ideia de alegoria a nostalgia pela perda da ligação entre coisa e palavra e as ruínas que, em um sentido arqueológico, "representam, ou melhor literalmente incorporam, a dissolução do sentido em matéria” (HARRISSON, 2003, p. 03). Voltando ao poema de Pina e em especial ao verso "Uma casa é as ruínas de uma casa”, poderíamos dizer que uma casa dá sentido humano à matéria, ao mesmo tempo em que dilui esse sentido na própria matéria como ruína. Sua relação com o tempo não é a de totalidade, mas da deterioração de um todo coeso.

---

[98]Essa lacuna ou distância, aludida por Starobinski sob o nome de alegoria, é vista em nosso estudo como um processo irônico, tal como o abordamos na primeira seção desse capítulo da tese.

Nas ruínas, o interior da casa é exposto ao seu exterior. Não há como diferenciar dentro e fora. Mas a condição do poeta como construtor de casa (casas-poemas) é ainda mais drástica, se faz a partir de uma espécie de ruína das ruínas: “Eu tenho apenas palavras, a palavra vermelho, a palavra azul” (PINA, 2012, p. 373). Em um sentido físico, a linguagem, essa heideggerianamente casa do ser, é um antiabrigo:

> **[Uma casa]**
>
> Perde-se o corpo na inabitada casa das palavras,
> nas suas caves, nos seus infindáveis corredores;
> pudesse ele, o corpo, o que quer que o corpo seja,
> na ausência das palavras calar-se.
>
> Não, com nenhuma palavra abrirás a porta,
> nem com o silêncio, nem com nenhuma chave,
> a porta está fechada na palavra porta
> para sempre.
>
> O azul é uma refracção na boca, nunca o tocarás,
> nem sob ele te deitarás nas longas tardes de Verão
> como quando eras música apenas
> sem uma casa guardando-te do mundo (PINA, 2012, p.354).

A casa das palavras nos perde em um infinito labirinto babélico. Perdemo-nos em “caves" e "infindáveis corredores" que não levam a um caminho seguro e tangível onde pousar a cabeça. Nenhuma palavra, nenhum abracadabra, abrirá as portas físicas do real. Conclusão essa que é dada a partir de um ritmo aliterante, a soar quase como "música apenas”, presente nos versos: “a porta está fechada na palavra porta/ para sempre”. No entanto, mesmo fazendo nos perder um labirinto ainda é um lugar de proteção, nos guarda do mundo como sugere o último verso. A linguagem nos tira do contato direto com o mundo, nos torna minotauros encerrados numa casa-prisão. Ela é “uma casa” porque talvez já tivemos ou teremos outra, algum lugar exterior à “pátria pura página” (PINA, 2012, p.23) sob o qual podemos deitar "nas longas tardes de Verão". Essa outra casa, a da "pura coincidência”, onde se encontra: “o passado no passado, o presente no presente” (PINA, 2012, p. 351) é o lugar de origem (ventre da mãe) e ao qual se regressa (ventre da terra), sem linguagem e memória, “sem o sabor de palavras estrangeiras na boca” (2012, p. 351), lugar onde se unem (ou coincidem) os dois nós da vida.

O mesmo desejo nostálgico encontramos na lírica de Pessoa (exceptuando-se os versos de Caeiro), porém com uma ênfase maior na condição de desabrigado no mundo, de “estrangeiro aqui como em toda a parte”. Não há lugar a qual

regressar: "Lydia, ignoramos. Somos estrangeiros/ Onde quer que moremos. Tudo é alheio/ Nem fala nossa língua.” Nos poemas do Pessoa ortônimo, Campos e Reis, a casa possível é sempre irreal, como se o seu passado tivesse que ser construído. Como conclui Cleonice Berardinelli, em ensaio acerca das casas na poesia de Fernando Pessoa,

> a casa é o espaço da saudade do passado perdido, ou do desejo irrealizável (“Do lar que nunca terei!”); só na casa dos outros, por trás da janela, da cortina, da porta fechada, do muro, do andaime, sempre do lado de lá, é que pode estar a felicidade a que o poeta não teve acesso senão transitório, porque os outros é que eram felizes” (BERARDINELLI, 2004, p.403).

Poderíamos dizer que o poeta deseja um objeto inexistente. Não é uma casa real, possivelmente real, eivada de ficção, é ela mesma ficção. Como nota Berrdinelli, esse espaço é sempre alheio, pertence apenas ao outro. Mas "Quaes outros? Não ha outros/ O que os outros sentem é uma casa com a janella fechada" (PESSOA, 2016, p.298), indaga-se Álvaro de Campos. Para ele, tudo está coberto de irrealidade – dentro ou fora da casa:

> Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
> Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
> Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
> Vejo os cães que também existem,
> E tudo isto me pesa como uma comndenação ao degredo,
> E tudo isto é extrangeiro, como tudo (PESSOA, 2016, p.203).

Mesmo quando a janela não está fechada e se vê tudo com “nitidez absoluta”, o poeta não se reconhece como parte da realidade. Seu lugar é o de um desterrado em uma casa-exílio. Por isso mesmo ele se coloca defronte ao espaço limiar da janela, "fronteira entre o dentro e o fora, o calor interno e o frio externo, o aconchego e o desabrigo, a vida e a morte" (BERARDINELLI, 2004, p. 373). Porém, devemos discordar do último par exemplificado pela estudiosa. Vida e morte não estão numa ordem semelhante ao dentro e o fora, pois a morte de alguma forma habita as casas. Anteriormente, também no poema “Tabacaria”, lemos sobre a morte a invadir as casas e "pôr humidade nas paredes e cabelo branco nos homens”. E se pensarmos nas práticas de sepultamento dos gregos e romanos, podemos notar que assim como nos abrigamos, também construímos casas para os mortos não

somente fora, mas dentro de nosso lar. Ricardo Reis faz referência a essa prática na seguinte estrofe de uma de suas odes:

> E assim, Lídia, à lareira, como estando,
> Deuses lares, ali na eternidade
> Como quem compõe roupas
> O outrora compúnhamos (PESSOA, 2016).

A necessidade do homem em habitar espaços como casas surge principalmente da procura por um local de aquecimento, citando o *Walden*, de Thoreau: “o homem queria um lar, um local de calor, ou conforto, primeiro de calor físico, e depois o calor das afeições” (THOREAU, 2010, p.46). No poema de Reis, esses dois tipos de calor são representados a partir da ideia de habitação como fonte de aquecimento. A lareira fornece o calor físico de seu fogo e o calor dos “lares”, espíritos ancestrais que protegem a casa. Fustel de Coulanges, no famoso livro *A cidade antiga*, explica essa relação entre os deuses lares e os mortos:

> Às almas humanas divinizadas pela morte os gregos denominavam demônios, ou heróis. Os latinos, por sua vez, as denominavam lares, manes, gênios. Os nossos antepassados acreditavam”, diz Apuleio, “que os manes, quando malfazejos, deveriam ser chamados larvas, reservando-se-lhes o nome de lares, só quando benfazejos e propícios”. Lê-se em outro lugar: “Gênio e lar é o mesmo ser: assim acreditaram nossos antepassados”. E, em Cícero, lemos: “Àqueles que os gregos chamam demônios, damos o nome de lares (COULANGES, 2003, pp. 62-63).

Portanto, essa casa com lareira simboliza o calor material e o calor das recordações desse mortos tornados deuses que habitam e aquecem o espaço. Como pontua Robert Pogue Harrison acerca da questão “estar em casa significava residir dentro da louvada esfera do fogo sagrado, na qual e pela qual os mortos mantinham uma presença entre os vivos” (2003, p. 38). É à lareira que o poeta escolhe, nesse momento, estar com sua amada. Ou com apenas a ficção dela, pois há sempre um “como" (como estando, como quem) atravessando o passado e as recordações dele. Nesse espaço, já ele mesmo recoberto de pretérito, o passado, porque quando vivido estava “sob uma outra espécie/ de olhar lançado ao mundo”, é recriado, recomposto “como quem compõe roupas” para se cercar de um calor artificial, de uma sobrepele feita de um tecido que não é realmente nosso, só temporariamente o usamos. Assim também são "nossas palavras de reminiscência”, casa de linguagem e lugar onde se compõe a ficção de Reis (e toda a miríade de

poetas que foi Pessoa). Uma casa-prisão que o poeta habitou como uma espécie de Minotauro que ama o seu labirinto.

4.2.2. Uma casa agora impenetrável: a infância perdida

As primeiras imagens que temos da casa misturam-se com as primeiras imagens que temos de todas as coisas, são nossa infância. A casa é vista muitas vezes – tanto em Pina quanto em Pessoa – como uma espécie de correlato objetivo da infância. Lemos as duas palavras serem associadas na exclamação, em “Essa velha angústia”, de Álvaro de Campos: "Pobre velha casa da minha infância perdida!”. Para o engenheiro naval, ambos – objeto físico e abstrato, casa e infância – estão perdidos em algum tempo e espaço irrecuperável. Por diversas vezes encontramos a expressão “infância perdida” em sua poesia: “Minha infância pavorosamente perdida”, ”Quem me dará outra vez a minha infância perdida?”, "Ó candeeiros de petróleo da minha infância perdida!”, “Ó Paraíso perdido da minha infância burguesa”.

Perder a infância é perder uma casa. Porém, para Campos esses lugares são da incoincidência, perde-se o que nunca se teve ou a inconsciência de habitar um espaço em que não havia divisão entre o ser e o mundo: "E o horror de ter perdido a infância em que ali não estive”. A condição de Campos é a do desabrigado: "No quintal da minha casa provinciana e pequena —/ Casa como a que têm milhões não como eu no mundo." A casa projetada nesses versos não é específica, é um protótipo. Existe como um modelo padrão de "milhões não como eu", mas não como lugar de pertencimento ao poeta. O sujeito lírico, ao não compartilhar esse sentido gregário dos outros, coloca-se como ser indomesticável. Por isso, muitas vezes Campos se identifica ou simpatiza com aqueles – que como ele – estão à margem da sociedade justamente por viverem fora de paredes domésticas:

> Sim, eu sou também vadio e pedinte,
> E sou-o também por minha culpa.
> Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:
> É estar ao lado da escala social,
> É não ser adaptável às normas da vida (PESSOA, 2016, p. 340).

Alguns versos adiante, Campos explica que é um vadio e pedinte não no sentido comum do termo, mas como um “ser isolado na alma”, alguém não adaptável e sem lugar fixo interiormente. Em outro poema, são elencados ainda novos personagens sociais sem um pertencimento de morada: "O ladrão de estradas, o salteador dos mares, /O gatuno de carteiras, o sombra que espera nas vielas” (2016, p. 135). O poeta irmana-se e os acolhe em seus versos: Beijo na boca todas as prostitutas,/ Beijo sobre os olhos todos os *souteneurs* (2016, p. 136). Porque a imagem interior do poeta está sempre em desagregação, ele pode reunir-se a todos e ao mesmo tempo não ser como todos: "Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte”. Nesse sentido, sua morada é um lugar de trânsito, ele está sempre fazendo as malas, sempre partindo e nunca regressando: "Não ha casa para onde se regresse, nem automovel que nos leve para um logar qualquer,” (2016, p. 128). No entanto, e mesmo sabendo da impossibilidade de regresso, há um sentimento de nostalgia em pertencer a alguma casa, de ser – evocando o poema "Tabacaria” – o sujeito da mansarda, ainda que não more nela.

Mas por que essa incoincidência, esse pertencimento a lugar nenhum? O motivo parece residir na desagregação do “eu" com o mundo que surge como revelação da consciência. Depois disso, o sujeito presente não tem "nada de comum com o que foi”. O seu passado pertence a outro:

> Hoje, recordando o passado
> Não encontro nele senão quem não Fui...
> A criança inconsciente na casa que cessaria,
> A criança maior errante na casa das tias já mortas,
> O adolescente inconsciente ao cuidado do primo padre tratado por tio,
> O adolescente maior enviado para o estrangeiro (mania do tutor novo).
> O jovem inconsciente estudando na Escócia, estudando na Escócia...
> O jovem inconsciente já homem cansado de estudar na Escócia.
> O homem inconsciente tão diverso e tão estúpido de depois...
> Não tendo nada de comum com o que foi,
> Não tendo nada de igual com o que penso,
> Não tendo nada de comum com o que poderia ter sido.
> Eu...
> Vendi-me de graça e deram-me feijões por troco
> Os feijões dos jogos de mesa da minha infância varrida (PESSOA, 2016).

A consciência do poeta não permite que a criança que **esteve** na casa **seja** o mesmo sujeito que recorda esse passado. E aqui pesa a feliz distinção verbal que Campos não poderia obter em sua outra língua estrangeira, o inglês. Do segundo ao oitavo verso a gradação apresentada revela uma passagem de tempo inconsciente (palavra que mais se repete no poema) em relação aos acontecimentos vividos. É

um outro que estava em seu lugar, encenando o passado daquilo que ele não foi e também não é. No poema com o sugestivo título “Realidade”, Campos diz: "Ha vinte anos!…/O que eu era então! Ora, era outro…/Há vinte anos, e as casas não sabem de nada…" (2016, p.). As recordações não podem recompor o que o “eu” era, pois o presente vivido da infância era inconsciente, apenas existia. São o que as casas não sabem porque elas também cessam com essa infância. O ato de recordar insere-se em um espaço e tempo indefinidos, um "outrora agora" – para recuperar uma expressão do ortônimo em “Pobre velha infância”. As recordações são as ruínas deixadas pelo tempo; o resto dos feijões usados para os jogos das crianças e que são varridos ao final da brincadeira; são os cacos do espelho mágico partido da infância.

Agora comparando novamente com a poesia de Pina, podemos dizer que o espelho onde o “eu" se "revia idêntico” tornou-se um espelho hesitante:

[Lugares da infância]

Lugares da infância onde
sem palavras e sem memória
alguém, talvez eu, brincou
já lá não estão nem lá estou.

Onde? Diante
de que mistério
em que, como num espelho hesitante,
o meu rosto, outro rosto, se reflecte?

Venderam a casa, as flores
do jardim, se lhes toco, ficam hirtas
e geladas, e sob os meus passos
desfazem-se imateriais as rosas e as recordações.

O quarto eu não o via
porque era ele os meus olhos;
e eu não o sabia,
e essa era a sabedoria (PINA, 2012, p.160).

Também evocando a infância como lugar da coincidência entre o ser e as coisas, espaço sem palavras e sem memória, o poema de Pina expõe o sentido de perda de ligação. Tal como em Campos, o passado já não pertence ao sujeito. A consciência dos eventos terem se tornado lembranças e palavras são um fado e não um saber. A sabedoria, ao contrário, estava na inconsciência que proporcionava um contato direto com as coisas: o quarto eram os olhos, via-se o mundo e o ser inteiro. Porém esses espaços desapareceram e não é mais possível nem mesmo ser

caeirianamente uma “criança crescida”. O eu que volta ao passado não se reconhece, é ora um “talvez eu”, ora um outro sempre refletidos em um espelho hesitante. Esse espelho apresenta imagens sobrepostas, como espectros que nunca se combinam, nunca formam uma imagem coesa. Em Álvaro de Campos, também há uma falha similar no objeto que proporcionaria uma representação. Em “Lisbon revisited (1923)”, lemos que na infância o céu era azul e límpido, uma “Eterna verdade vazia e perfeita!” e também o rio Tejo, como um espelho não embaciado, era uma “pequena verdade onde o céu se reflecte” (PESSOA, 2016, p. 176). Porém, no poema de mesmo título, agora de 1926, esse espelho mágico refletor de “verdades" partiu-se em "fragmentos fatídicos”. Cada pedaço, assim como as ruínas, revela apenas migalhas do passado e do presente. Diante da visão da "cidade da minha infância pavorosamente perdida” (PESSOA, 2016, p. 185), o poeta se pergunta (talvez a si mesmo, talvez a própria Lisboa personificada e apostrofada no poema) sobre quem é: "Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,/ Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,/ Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?" (2016, p. 186). Uma pergunta contendo uma hipótese de indeterminação cuja presença já se faz na fluidez e mistura das conjugações que o pronome “eu" assume (somos/ estive/ estiveram). E mesmo esses estilhaços ou “contas-entes" só arbitrariamente podem ser chamados de “eu”, pois nem ao mesmo é possível afirmar a realidade do que pode apenas ser uma série de sonhos. Pois aquele que sonha só pode apenas projetar algo, é um eu suposto ou um "alguém fora de mim”.

Se voltarmos ao poema “Lugares da infância”, de Pina, observaremos – na continuidade das estrofes – a oscilação de um sujeito que se descolou de si mesmo e do mundo. O espelho hesitante volta a mostrar uma imagem emaranhada, destacando ora um indefinido “eu”, ora um “alguém, não sei quem”:

> […]
> Agora sei estas coisas
> de um modo que não me pertence,
> como se as tivesse roubado.
>
> A casa já não cresce
> à volta da sala,
> puseram a mesa para quatro
> e o coração só para três.
>
> Falta alguém, não sei quem,
> foi cortar o cabelo e só voltou

> oito dias depois, já o
> jantar tinha arrefecido.
>
> E fico de novo sozinho,
> na cama vazia, no quarto vazio.
> Lá fora é de noite, ladram os cães;
> e cubro a cabeça com os lençóis (PINA, 2012, pp. 160-161).

As duas primeiras estrofes indicam uma dupla subtração: o “eu” que agora sabe estas coisas não mais as possui, rouba de um outro que, por sua vez, está ausente. Esse "eu" do agora é um ladrão de passados, não tem a “raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira”, como o Campos do poema “Aniversário”, mas se vê enganado pelas recordações. Falta-lhe algo essencial, originário nesse agora. Novamente perpassa um sentimento de uma condição nostálgica e tardia, de quem se atrasou muito para o jantar e encontrou-se sozinho diante de um prato que, citando outro poema de Campos, "nunca se pode comer frio" (PESSOA, 2016, p.347).

O poema se encerra com o esvaziamento da casa, subtraída apenas a uma “cama vazia, no quarto vazio”. Mais do que já não crescer, ela encolhe e não traz mais a proteção dos afetos. O “eu" como uma criança amedrontada, mas agora pelo seu próprio/alheio passado, se vê sozinho a fazer dos lençóis um abrigo.

Nesse poema ecoa o já citado “Aniversário”, de Álvaro de Campos. Nele também encontramos o sentimento de desamparo do adulto diante das recordações do passado, alguém que se depara com a casa sendo esvaziada e corroída pela ação do tempo. Na “casa antiga” havia festa, alegria e "ninguém estava morto”, via-se "A mesa posta com mais logares, com melhores desenhos na louça, com mais copos” (2016, p. 248). Por outro lado, na casa do presente ou, diria-se como Pina, “impresente”, só há um saber tardio e doloroso: "só hoje sei que fui”, um sentimento de não pertencimento: "o que fui de suposto a mim – mesmo”. Tudo torna-se ausência: a casa vendida e os outros, os primos diferentes e as tias velhas, todos mortos. O "eu" da infância não consegue coexistir com o de hoje, pois é como se apenas o primeiro tivesse existido de fato. No poema “Adiamento”, o poeta constata: "Quando era criança o circo de domingo divertia-me toda a semana./ Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância” (PESSOA, 2016, p.209). O sujeito elíptico do primeiro verso pode-se ler “quando (eu) era criança”, mas também “quando (ele, alguém) era criança”. De qualquer forma, o "eu" tardio só

se reconhece a partir da nostalgia de um momento em que não precisava se reconhecer.

A mesma ideia de cisão entre aquele que apenas vive e o que percebe a existência aparece em alguns poemas do Ortônimo, como nesse exemplo:

> Brincava a criança
> Com um carro de bois.
> Sentiu-se brincando
> E disse, eu sou dois!
>
> Há um a brincar
> E há outro a saber,
> Um vê-me a brincar
> E outro vê-me a ver.
>
> Estou por trás de mim
> Mas se volto a cabeça
> Não era o que eu queria
> A volta só é essa...
>
> O outro menino
> Não tem pés nem mãos
> Nem é pequenino
> Não tem mãe ou irmãos.
>
> E havia comigo
> Por trás de onde eu estou,
> Mas se volto a cabeça
> Já não sei o que sou […] (PESSOA, 2008, p. 510).

A criança divide-se em dois a partir do instante que se sente brincando. Esse conhecimento é expresso na linguagem: “E disse, eu sou dois!”, um ato declarativo e performativo que estabelece a nova condição desse ser. Abre-se um jogo especular, um a brincar e outro a saber, vêem e são vistos, confundem-se e não se encontram nas duas imagens. O próprio saber é incompreensível, não se pode afirmar qual dos dois é o “outro menino" indicado na quarta estrofe, menino sem pés nem mãos, imaterial como o reflexo de um espelho.

Talvez casa e infância sejam a mesma coisa: palavras e lembranças, ruínas, um ser desmembrado como o “outro menino”, talvez menos que isto, um nome suposto, um cadáver adiado: “Talvez também eu seja uma lembrança diante/ da lembrança de uma casa também morta” (PINA, 2012, p. 168).

4.3. Dizer o indizível: a morte como topos

"I am not thinking of Death, but Death is thinking of me."
Mark Strand

Na primeira seção desse capítulo, observamos espaços tropológicos da poesia, caminhos, rotas e desvios que participam da construção do poema e do discurso cético em relação à linguagem. Agora, voltemos a atenção a um espaço topológico, dos *topoi* literários. Mais especificamente de um grande topos da poesia tratada aqui: o conhecimento da morte, a tentativa de dizer o impossível, de experimentar ou imaginar a própria morte.

E. R. Curtis, em *Literatura europeia e idade média latina*, parte da ideia de *topos* a partir da retórica clássica. Ela é um "celeiro de provisões que contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral" (2013, p.119). Para os antigos retóricos, os *topoi* eram fórmulas que alimentavam o discurso de todo escritor ou orador. Eles foram usados em diversas esferas discursivas, como a forense e a epidítica, tendo uma aplicação pedagógica e normativa. Curtis, no entanto, amplia esse sentido com intuito de estabelecer "os fundamentos de uma tópica histórica"(2013, p.123) e abarcar a análise de textos literários de outras épocas, em especial os da Idade Média. Alguns dos *topoi* abordados pelo crítico alemão são: a "falsa modéstia, o "mundo às avessas", a "invocação à natureza" etc.

Na poesia moderna, em especial a do século XX, o *topos* não é mais encarado como uma fórmula rígida ou modelo a ser seguido. No entanto, eles continuam a ser um tipo de "celeiro de provisões", agora ainda mais expandido. Nesse celeiro estão presentes diversas tradições poéticas que irão surgir até mesmo "no mais pequeno poema de um poeta", deixando marcas, "qualquer coisa por onde se note que existiu Homero" (PESSOA, 2016, p.349), no dizer de Ricardo Reis. São lugares por onde poetas e poemas diferentes se cruzam, mas que também se desviam e abrem novos caminhos a partir de um espaço de partida comum[99]. Portanto, mais do que uma temática ou assunto em comum, queremos enfatizar a ideia de espaço: lugares-comuns ou lugares obsessivos por onde, reiteradamente,

[99]A partir desses desvios, novos lugares podem emergir, como por exemplo, o *topos* da terra devastada ou gasta, *the wasteland*, que surge como um avesso ao *locus amoenus* da literatura latina.

somos enviados pela poesia de Pessoa e Pina. Deste modo, veremos que a morte é um *topos* privilegiado para essa meditação obstinada sobre os limites da linguagem.

4.3.1. Viver a morte ou o conhecimento do desconhecido

> *"The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and the other begins?"*
> Edgar Allan Poe *In: "*The Premature Burial"

Na lírica pessoana, com exceção de Caeiro, a reflexão sobre a morte é um grande *topos* por onde frequentemente passam as poéticas do ortônimo, Campos e Reis. Caeiro é a exceção porque sua atitude diante da morte é de total indiferença. Raras vezes Caeiro pensa ou fala sobre a morte. Quando esse tipo de meditação, que nada tem de especulativa, aparece é justamente nos *Poemas inconjuntos*, isto é, em textos posteriores ao *Guardador de rebanhos*, sua única obra realmente concluída. Os *Poemas inconjuntos* são datados de 17 de setembro de 1914 a meados de 1930. Inicia-se, portanto, em um período próximo ao da morte de Caeiro e se estende – em publicações póstumas – por pelo menos mais 15 anos, o que leva a crer que foram todos escritos em um período compreendido entre o ano de sua morte e o anterior (ou pelo menos tencionava Pessoa que as datas cobrissem um intervalo de tempo próximo ao do desaparecimento do Mestre).

Alberto Caeiro morre jovem: nasceu em 1889 e faleceu em 1915[100]. E, como ele mesmo diria, esses são seus únicos dados biográficos relevantes: "Se, depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biographia,/ Não ha nada mais simples./ Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte" (2016, p.92). Essas duas datas contemplam as duas imagens que nos faltam: a do nascimento e a da morte[101]. Elas não nos pertencem e, por isso, só podem ser assunto dos vivos, desse biógrafos. A Caeiro não interessa qualquer especulação sobre aquilo que ele

---

[100] Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari (PESSOA, 2016, pp. 13-14), no prefácio à edição da *Obra completa de Alberto Caeiro*, alertam para a incerteza em relação ao ano da morte de Caeiro presentes nos escritos em prosa de Pessoa e a datação atribuída aos poemas do Mestre.

[101] Aludimos aqui ao início do texto de Pascal Quignard (2018) – "A imagem que falta".

não pode realmente experimentar através de seus sentidos. “Depois de eu morrer”, isto é, após cessarem todos os sentidos, qualquer biografia, qualquer escrita da vida, para retomarmos o sentido etimológico, já não lhe diz respeito. Parafraseando o poeta: não há preferências quando já não é possível ter preferências. Tudo manterá seu fluxo. A realidade, como ser vivo e dinâmico, existirá independentemente da nossa morte:

> Quando vier a Primavera,
> Se eu já estiver morto,
> As flores florirão da mesma maneira
> E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
> A realidade não precisa de mim (PESSOA, 2016, p. 90).

A sabedoria de Caeiro está em uma atitude *nonchalant* em relação a sua própria morte, pois há, nesse gênero de especulação, a mesma falta de sentido inerente a todo tipo de categorizações e abstrações promovidos pela linguagem:

> Creio que irei morrer.
> Mas o sentido de morrer não me ocorre,
> Lembra-me que morrer não deve ter sentido.
> Isto de viver e morrer são classificações como as das plantas.
> Que folhas ou que flores tem uma classificação?
> Que vida tem a vida ou que morte a morte?
> Tudo são termos nada se define.
> A única diferença é um contorno,
> uma paragem, uma cor que destinge, uma ◊ (PESSOA, 2016, p.97)

Na simplicidade aparente da tautologia expressa no verso “que vida tem a vida ou que morte a morte?”, Caeiro concentra toda sua indiferença em relação ao *logos*, a tentativa de dar sentido àquilo que está além de qualquer sentido, ao que simplesmente é. Termos, conceitos, classificações são maneiras relacionais de dizer o que uma coisa não é: “tudo são termos nada se define”. Em outro poema, Caeiro escreve: "Mas a primavera nem sequer é uma coisa/ É uma maneira de dizer”. (2016, p. 90). Sendo assim, a definição de viver e morrer existe em ato, mas não como linguagem. Uma morte em primeira pessoa é algo inapreensível aos sentidos (tanto linguísticos como apelos sensoriais); não é uma ideia e nem mesmo uma coisa.

Quando passamos para a poesia de Ricardo Reis, encontramos uma busca em alcançar a mesma serenidade em relação à morte obtida pelo Mestre Caeiro. Entretanto, a insistência em conjecturar sobre seu destino derradeiro transforma a

somente aparente calma estoica em “um fundo de angústia moderna" (LOURENÇO, 2003, pp. 53-54). Em um momento de resignação, o poeta confessa: “Soffro, Lydia, do medo do destino” (2016, p.113). Um medo que diz respeito a interrupção da passagem do tempo, a um momento em que a vida cessaria de ser apenas vida: “Basta que a vida seja só a vida/ E que eu a viva” (2016, p. 113). Para que isso ocorra, é preciso que a vida seja perpétua e que o transcorrer do tempo não a apague. Em outro poema, novamente apostrofado e em tom confessional, Reis coloca: “Lydia, a vida mais vil antes que a morte,/ Que desconheço, quero; e as flores colho” (2016, p. 146). Temer a morte, para o poeta, é antes de tudo temer o desconhecido, o que está inacessível à racionalização: “Para quê complicar inutilmente/ Pensando, o que impensado existe? (2016, p.168). No entanto, a meditação de Reis continua, ganhando contornos cada vez mais sufocantes em que quase se pode antessentir a caveira, ou, nas palavras de Eduardo Lourenço: “um sabor quase nauseante de morte” (2003, p.66). Um exemplo dessa antecipação inquietante da sua própria morte, do pensamento sobre o impensado, é flagrante em Odes como a abaixo:

> Olho os campos, Neera,
> Gosando, Neera, e soffro
> Já o frio da sombra
> Em que não terei olhos.
> A caveira antessinto
> Que serei não sentindo,
> Ou só quanto o que ignoro
> Me incognito ministre.
> E menos ao instante
> Chóro, que a mim futuro,
> Subdito ausente e nullo
> Do universal destino (PESSOA, 2016, p.82)[102].

O sofrimento do poeta ao antecipar a morte é a dor de tornar-se consciente da sua existência, e o uso do pronome possessivo aqui é deliberadamente ambíguo, pois trata-se de uma consciência sobre si mesmo e, ao mesmo tempo, sobre a morte: “estar consciente da morte é estar consciente de si mesmo (*self*) como devir, saber que se move em direção ao desconhecido; é um conhecimento do não saber” (DE MAN, 2012, p.72). O eu futuro, o devir após a morte, é vedado ao poeta. É uma

---

[102] Transcrevemos a versão da Ode editada por Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe, fixada na *Obra completa de Ricardo Reis*, da editora Tinta da China. Em outras edições, como a da Nova Aguilar, organizada por Maria Aliete Galhoz, há uma diferença substancial em relação ao segundo verso, nessa lemos: "Campos, campos e sofro” Cf. (PESSOA, 2008, p.278).

entidade feita de ausência e vazio subordinada à presença do desconhecido, porém universal, destino do ser, como em um fragmento atribuído ao ortônimo: "A morte, a incompreendida/ Revelação do mais que incompreendido". Por isso, esse conhecimento do impraticável fica sempre na esfera do "como" ou "como se":

> Mas tal como é, gosemos o momento,
> Solemnes na alegria levemente,
> E aguardando a morte
> Como quem a conhece (PESSOA, 2016, p.42).

A dissimulada tranquilidade em relação à morte aqui é conseguida a partir de algo só ilusoriamente possível, ilusoriamente conhecido. A serenidade do poeta é a de quem se coloca à espera do familiar, do trivial. Não há motivo para temer, pois existe uma ordem estabelecida e comum. Trata-se de uma atitude similar a que Reis encara o ofício poético: uma transformação ou variação a partir de uma forma rígida, conhecida, na qual o poeta imprime suas marcas individuais. Na estrutura firme igual ao monumento de bronze das Odes de Reis, o incógnito perturba o fluxo calmo e inflexível de seus temas horacianos:

> O somno é bom pois despertamos d'elle
> Para saber que é bom. Si a morte é somno
> Dispertaremos d'ella;
> Si não, e não é somno,
>
> Com quanto em nós é nosso a refusemos
> Emquanto em nossos corpos condemnados
> Dura, do carcereiro,
> A licença indecisa (PESSOA, 2016, p.146).

O sono é algo passível de controle, acordamos e a ordem é restabelecida. A metáfora da morte como sono eterno não é válida aqui. Nenhum sono é eterno. Se não podemos despertar da morte, se já não estamos conscientes após o seu acontecimento, é porque não podemos conhecê-la. Ou então, quando a compreendemos, quando encontramos a verdade final, já não é possível ter nenhum conhecimento. Assim, Reis prefere recusar a morte, ou pelo menos esquecê-la, em quanto for possível; inclui um novo "como se" a equação sem resolução do destino comum a todos os seres:

> Do mesmo modo a vida é sempre a mesma.
> Nós não vemos as Parcas acabarem-nos.
> Porisso as esqueçamos

Como se não houvessem (PESSOA, 2016, p. 60).

Para Reis, poeta que cultua os deuses, que busca conviver com eles, o esquecimento ou mesmo apagamento das divindades que controlam e decidem sobre o destino derradeiro dos mortais recaí no campo das hipóteses. O “Como se não houvessem” do último verso é uma forma de evasão, se morte e destino para Reis são figuras concretas, personificadas, elas só podem ser negadas a partir do processo contrário a essa concretude. A ficção dos deuses precisa então ser desrealizada e seus efeitos apagados para que outra ficção tome seu lugar, onde a morte não tem nenhum domínio. Em última análise, o conhecimento sobre a morte só é experimentado e aceito enquanto revelação da alteridade: "A folha insciente, antes que a propria morra/ Para nós morre, Chloe,/ Para nós, que sabemos que ella morre” (PESSOA, 2016, p. 132). Retornamos ao problema da consciência, a "Ó sempre mesma dor do pensamento”, como diria Álvaro de Campos. A morte é a grande incitadora de dúvidas, o limiar de todo *logos* e fonte de um conhecimento intransmissível enquanto experiência própria.

A vida que existe após a morte é a vida dos outros: “Sem ti correrá tudo sem ti” (PESSOA, 2015, p.181). A nossa existência *post mortem* é mais um tipo de hipótese obsessiva que fazemos e nunca poderemos realizar verdadeiramente. Campos imagina, ensaia essa ficção em “Soneto já antigo” e, posteriormente, a encena em detalhes, a partir da morte do outro, no poema cujo primeiro verso é “Se te queres matar, porque não te queres matar?”.

O “Soneto já antigo" inicia-se com uma apóstrofe seguida de uma hipótese, uma forma conjuntiva: “quando eu morrer”:

Olha, Daisy, quando eu morrer tu has de
Dizer aos meus amigos ahi de Londres,
Embora não o sintas, tu escondes
A grande dor da minha morte. Irás de

Londres p’ra York, onde nasceste (dizes…
Que eu nada que tu digas acredito),
Contar áquele pobre rapazito
Que me deu tantas horas tão felizes,

(Embora não o saibas), que morri.
Mesmo elle, a quem eu tanto julguei amar,
Nada se importará. Depois vai dar

A noticia a essa estranha Cecily
Que acreditava que eu seria grande...
Raios partam a vida e quem lá ande! (PESSOA, 2015, pp.35-36).

A apóstrofe dirigida a Daisy se desdobra em outras, tornando-se uma mensagem indireta, que vai dar ao “rapazito de York” e a “estranha Cecily”. Além do modo subjuntivo usado para antecipar a morte, o poema é eivado por negações: “embora não o sintas”, “embora não o saibas”, “nada acredito” são alguns exemplos disso. Como se essa mensagem endereçada portasse um segredo, algo totalmente desconhecido, todas as reações são indeterminadas: Daisy supostamente esconde a dor da morte do poeta, sem, no entanto, nada sentir. Mesmo o amor pelo rapaz de York é suposto: "tanto julguei amar”, além disso a relação é unilateral – a outra parte nada sabe sobre isso. A morte gira sempre em torno de uma esfera especulativa.

Ainda outras indeterminações e dúvidas podem ser inferidas: por que o poeta escolhe para ser portadora da notícia de sua morte alguém em que ele não acredita nas palavras? Por que tamanho desprezo por uma mensagem de suma importância, uma mensagem que se diria final? E, se há tal desprezo, por qual motivo há um certo rigor da forma presente no uso do soneto decassílabo?

O poema, que é uma espécie de testamento ou então as últimas palavras de um moribundo, parece carregar diversos conteúdos cifrados. Não sabemos quem diz essa mensagem e nada a respeito de seus destinatários, direto ou indiretos, a não ser alguns nomes: Daisy e Cecily. Encontramos algumas localizações geográficas precisas, mas que pouco ou nada esclarecem acerca dessas pessoas. Ademais, Daisy realmente nasceu em York? A estrutura do texto também contribui para essa ideia de cifragem. Por qual motivo é um soneto já antigo? (Foi escrito há muito tempo ou por que é uma forma que se tornou arcaica para um poeta moderno e adepto do verso e formas livres como Álvaro de Campos?) Por certo, mesmo esse modelo tão recorrente na lírica portuguesa recebe aqui um tratamento que causa mais estranheza do que familiaridade. À medida que a forma ganha contornos, surge no discurso uma série de interrupções sintáticas.

O primeiro período se estende por quatro versos que obedecem a uma ordem fônica mais do que sintática. Os complementos são adiados ao próximo verso para que haja uma correspondência de sons. As rimas da primeira estrofe aparentemente seguem o esquema interpolado, no entanto todos os versos rimam entre si de maneira toante. Todas as rimas são ricas; mesmo quando ocorre entre palavras idênticas (é o caso das rimas consoantes do primeiro e último verso), elas possuem funções relacionais diversas: marca de um dativo no primeiro e preposição que

indica uma origem de partida no último verso da estrofe. Na passagem do primeiro ao segundo quarteto, há um descompasso sintático ainda maior. O complemento de “irás de” é adiado até à próxima estrofe. Outro adiamento acontece com a introdução dos parênteses que suspendem o discurso para introduzir um comentário pessoal ou íntimo. Agora encontramos realmente rimas interpoladas, pois somente há correspondência sonora entre o quinto e oitavo versos e entre o sexto e o sétimo.

Quando olhamos, para a estrutura rítmica dos dois tercetos é possível vislumbrar uma estrutura maior ou global a todo o poema, como se o modelo formal pudesse ser outro que não o do soneto petrachiano. Parece insinuar-se a intromissão do modelo inglês de soneto, divido em três quartetos com rimas interpoladas (sendo o último formado pela inesperada rima entre “morri” e “Cecily”) e os dois versos finais formando uma espécie de dístico em rimas paralelas. De fato, haveria uma motivação para isso, pois os nomes presentes no texto: Daisy e Cecily, combinados com a localização geográfica: Londres e York, sugerem uma atmosfera inegavelmente inglesa. Mais ainda, essa estrutura, que hesita entre dois polos, contribui para o sentido de indeterminação de uma notícia hipotética enviada pelo eu lírico. Uma notícia que, no entanto, apresenta um valor intransferível, pois o poeta envia ou dá algo que lhe é vedado. Temos apenas uma antecipação, uma morte que ainda não é morte, um gesto de alguém que, apesar de endereçar uma mensagem para o futuro (“quando eu morrer”) já não se importa com qualquer legado: "Raios partam a vida e quem lá ande!” Contudo, essa antecipação é significativa para o remetente, algo muito mais importante para aquele que a emite, pois trata-se de um tentativa de contato com o desconhecido:

> A aproximação ou a apreensão da morte, tanto designa a experiência da antecipação quanto, indissociavelmente, a significação da morte que se esboça nesta aproximação apreensiva. É sempre uma maneira de ver vir o que não se vê vir, e de se dar o que sem dúvida não pode nunca pura e simplesmente dar-se. De cada vez o eu antecipa a sua morte dando-lhe ou conferindo-lhe um outro valor, dando-se, re-apropriando-se do que na verdade ele não pode simplesmente apropriar-se (DERRIDA, 2013, p.55).

Diferentemente da experiência da morte, a experiência da antecipação nunca se encerra, não tem ponto final. É uma constante reticências, igual as que Álvaro de Campos usa por duas vezes no “Soneto já antigo”. Sua qualidade iterativa e sempre em transformação casa-se perfeitamente com o caráter performativo da lírica, pois essa, por sua vez, situa-se em um tempo especial em que a cada nova leitura é

originado e inaugurado “um outro valor”. Contudo, essa experiência só tem, para continuarmos a usar uma expressão de Derrida, significação enquanto aproximação, pois imaginar a nossa própria morte é uma forma de trapaça: “se imaginarmos que nos fuzilam, que um pelotão de soldados retira nosso corpo de uma maca, enganamos a nós mesmos substituindo nosso corpo por um outro ou, talvez, por um boneco impessoal. A nossa própria morte é nos ocultada. (KERMODE, 2000, p.158). Troca-se o ator principal, aquele que é insubstituível nesse instante. Alguém morre em meu lugar sem, no entanto, e de forma alguma, substituir a minha morte.

O poema, que se inicia com o verso “Se te queres matar, porque não te queres matar?”, encena essa trapaça aproximativa. Dizemos encena, porque lemos nesses versos o desenrolar de uma representação tragicômica entre ser e não ser. Hamlet vem ao palco lembrar-nos tragicamente do “pavor do desconhecido” (2015, p.183), mas ao seu lado alinha-se o bufão Falstaff e “o amor gorduroso da vida” (2015, p.183). Ambos, parafraseando um verso do mesmo poema, surgem para nos saudar a morte em literatura.

> Se te queres matar, porque não te queres matar?
> Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,
> Se ousasse matar-me, também me mataria...
> Ah, se ousares, ousa!
> De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
> A que chamamos o mundo?
> A cinematographia das horas representadas
> Por actores de convenções e poses determinadas,
> O circo polychromo do nosso dinamismo sem fim?
> De que te serve o teu mundo interior que desconheces?
> Talvez, matando-te, o conheças finalmente...
> Talvez, acabando, comeces… […] (2015, p. 181).

Agora temos um poema extenso e em versos livres que comporta uma extensa inquirição a um “tu" indeterminado. Já no primeiro verso, ao fazer um pergunta e convocar esse "tu", o poeta cede espaço para um diálogo, mas que, ao longo do texto, apresenta uma única voz. O poeta parece dirigir-se a si mesmo, porém, como em toda especulação sobre a morte, ele desdobra-se em um outro ("Coitado do Álvaro de Campos!")[103]. Faz da morte uma representação onde é possível ser ator e espectador ao mesmo tempo. A duplicidade aqui não indica

---

[103] Lembremos do poema “*Quasi*”: “Vou fazer as malas para o Definitivo/ Organizar Alvaro de Campos” (2015, p. 230). Poema, aliás, que trata da antecipação e do adiamento (da morte, de uma viagem, de uma coisa qualquer como o poema?)

separação ou oposição, assim como todos duplos que se apresentam no poema: o par morte e vida do segundo verso, acabar/começar na última linha citada acima, ou Hamlet/Falstaff na penúltima e última estrofes do poema. Tal amálgama parece indicar uma terceira via, que em relação ao “eu" e o “tu”, resume-se, por vezes, em um indefinido “nós". A quem se refere o pronome possessivo ‘nosso' do nono verso? Ao par eu/tu do poema ou a uma generalização a todos os seres? Mas esse “nosso mundo” não seria, schopenhaurianamente, uma representação? Ou talvez, um conjunto de imagens externas (e portanto, compartilhadas, nunca inteiramente minhas) que se sucedem para formar um filme, um cinema de convenções em que vida e morte são apenas atuações, "poses determinadas”. Por certo, na encenação da morte cada ator reconhecerá seu papel: “E os homens de preto que exercem a profissão de estar alli/ Depois a família a velar, inconsolavel e contando anecdotas” (2015, p.182).

Findo o espetáculo, nada muda após abandonar-se o ator imóvel e sem direito a nenhuma linha, “mera causa occasional d'aquella carpidação”. Inicia-se agora outra peça ou uma nova cena, a da vida no mundo após o enterro, com o morto esquecido, tornado apenas um par de datas e um nome:

> Depois, lentamente esqueceste.
> Só és lembrado em duas datas, aniversariamente:
> Quando faz anos que nasceste, quando faz anos que morreste;
> Mais nada, mais nada, absolutamente mais nada.
> Duas vezes no ano pensam em ti.
> Duas vezes no ano suspiram por ti os que te amaram,
> E uma ou outra vez suspiram se por acaso se fala em ti (2015, p. 182).

Aos poucos, quadro a quadro, vemos o sentido da vida e da morte se desfazer em insignificância. Uma atmosfera niilista que perpassa tudo (lembremos mais uma vez de Schopenhauer) faz ecoar o lema do Rei Salomão de que tudo é vaidade: "Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,/Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma?” (PESSOA, 2015, p. 183). Diante da morte, essa "sombra futil chamada gente” vê sua importância diminuída a zero, já que, conclui o poeta, a nossa única relevância é para com nós mesmos:

> És importante para ti, porque é a ti que te sentes.
> És tudo para ti, porque para ti és o universo,
> E o proprio universo e os outros
> Satellites da tua subjectividade objectiva.
> És importante para ti porque só tu és importante para ti.

E se és assim, ó mytho, não serão os outros assim? (2015, p. 183).

O poema se encerra com uma estrofe que confere uma generalidade ainda maior para a morte, agora vista como fato físico-químico inescapável a todos os seres:

Tens, como Falstaff, o amor gorduroso da vida?
Se assim a amas materialmente, ama-a ainda mais materialmente:
Torna-te parte carnal da terra e das coisas!
Dispersa-te, sistema physico-chimico
De cellulas nocturnamente conscientes
Pela nocturna consciencia da inconsciencia dos corpos,
Pelo grande cobertor não-cobrindo-nada das apparencias,
Pela relva e a erva da proliferação dos seres,
Pela nevoa atomica das coisas,
Pelas paredes turbilhonantes
Do vacuo dynamico do mundo… (2015, pp. 183-184).

O que será depois da morte? Nada metafísico, nenhum encontro com o desconhecido. A última estrofe apresenta o fim da vida como pura materialidade, ou melhor, dissipação da matéria. Não é enquanto órgão vivo que se poderá apegar-se à vida, mas como objeto em decomposição. As imagens finais do poema descrevem entidades cada vez menores: carne, células, névoa de átomos, vácuo. Gradualmente a cena recebe *zooms* microscópios até chegar ao vazio do universo. Do mesmo modo que toda a vida carrega em si a morte, a última também faz proliferar a primeira, permitindo a dinâmica do mundo: "talvez, acabando, comeces". Eis a sabedoria trágica e tardia do poema.

No poema cujo *incipt* é "E se todos ligam pouca importância à morte, nem conseguem", há uma tentativa de penetrar abstratamente no conceito “morte”. É possível defini-la? Em relação a que podemos pensá-la?

[…]
Acolham a morte que vem, porque a morte não vem,
E a vida sente em todas as suas veias,
O corpo acha em tudo o que nelle é alma,
Que a vida é tudo, e a morte é nada, e que o abysmo
É só a cegueira de ver,
Que tudo isto não pode existir e deixar de existir,
Porque existir é ser, e ser não se reduz ao nada.
Ah, se todo este mundo claro, e estas flores e luz,
Se todo este mundo com terra e mar e casas e gente,
Se todo este mundo natural, social, intellectual,
Estes corpos nus por baixo das vestes naturaes,
Se isto é ilusão, porque é que isto está aqui?
Ó mestre Caeiro, só tu é que tinhas razão!
Se isto não é, porque é que é?
Se isto não pode ser, então porque pôde ser?

> Acolhei-a, ao chegar,
> A ella, à Morte, a esse erro da vista,
> Com os cheiros dos campos, e as flores cortadas trazidas ao colo,
> Com as romarias e as tardes pelas estradas,
> Com os ranchos festivos, e os lares contentes,
> Com a alegria e a dôr, com o prazer e a mágoa,
> Com todo o vasto mar movimentado da vida.
> Acolhei-a sem medo […] (PESSOA, 2015, pp. 168-169).

A relação estabelecida é com a vida: o que podemos saber sobre a morte é a sua irmandade com o ser. Não podemos conhecer o nada, mas reconhecemos a presença do ser: "Porque existir é ser, e ser não se reduz ao nada". Para compreender ou conviver com esse nada, é necessário que haja uma espécie de acolhimento, uma integração com a realidade imediata. Como escreve Montaigne, no famoso ensaio "Que filosofar é aprender a morrer"

> A contínua obra de vossa vida é construir a morte. Estais na morte enquanto estais em vida, pois estais depois da morte quando não mais estais em vida. Ou, se assim o preferis, estais morto depois da vida, mas durante a vida estais morrendo, e a morte toca bem mais brutalmente o moribundo que o morto (2010, p.80).

Só é possível estar na morte enquanto ser vivente, há a vida da morte e a morte da vida: "A morte e a vida morrem" (2015, p. 85), diz Manuel António Pina no primeiro verso do poema "algumas coisas". Os dois termos formam um único conceito paradoxalmente indefinido: um "isto". O "isto" é nome que falta, um nome que não nomeia, aponta para o indeterminado. No poema, ele não se refere à morte, nem à vida. "Isto" é tudo o que não podemos conhecer inteiramente ("Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces/ Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?" [PESSOA, 2015, p.183]). Por isso, Campos convoca o mestre Caeiro ("só tu é que tinhas razão"). "Se isto é ilusão, porque é que isto está aqui?" A vida como ilusão e sonho, como diria Calderón de la Barca e intuem as veladoras no "drama estático" *O marinheiro*? Ou a morte é que é "isto", pois só pode existir paradoxalmente a partir do ser e como fim desse mesmo ser:

> A morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva à existência o ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo

> tal como é: não mais morte, mas a impossibilidade de morrer (BLANCHOT, 1997, p. 324).

Ecoando a ideia heideggeriana de ser-para-morte, Blanchot nos alerta para a impossibilidade de entendermos a morte sem convertê-la em parte da vida (voltemos a Montaigne “estais na morte enquanto estais em vida), seu conhecimento se dá, só e somente só, enquanto experiência humana ("nossa parte mais humana”) no mundo. Portanto, cessar de ser humano é ser incapaz de morrer. O gesto de acolhimento feito por Álvaro de Campos no poema é uma aceitação da morte enquanto ordem natural desprovida de qualquer mistério, um aceno a lição caeiriana de que se há algum mistério é haver quem pense no mistério. O mestre sempre tem as respostas porque não precisa formular perguntas. Fora da vida, a morte é apenas um “erro da vista”, a distorção da nitidez do olhar, tão importante para Caeiro.

Manuel António Pina retoma a ideia de morte como paralaxe na seção IX do poema “Cuidados intensivos”. Constituído por doze partes, o longo poema é composto por várias vozes de pessoas enfermas instaladas naquilo que correntemente chamados no Brasil de UTI (unidade de tratamentos intensivos). Nessa ala médica, que comporta pacientes em estado grave, muitas vezes pessoas à beira da morte, ouvimos monólogos (a seção do livro onde o poema está inserido tem justamente esse nome) de alguém que relata experiências-limite entre vida e morte sem saber em qual lado estão: “No quarto ao lado alguém/ a noite passada morreu,/ provavelmente eu” (PINA, 2012, p.191).

A seção ou poema IX de “Cuidados intensivos” nos apresenta uma série de anedotas (anedota entendida aqui como um causo (na maioria das vezes com efeitos humorísticos), mas também caso clínico e particular em contraposição à generalidade da evidência científica). Como já vimos no capítulo anterior, o primeiro verso faz alusão as supostas últimas palavras de Pessoa que, por sua vez, alude a outro texto: a frase “Luz, mais luz”, atribuída a Goethe em seu leito de morte. Depois, segue-se a história do "homem da lavandaria” e seus óculos enormes. O poema como um todo também pode ser visto como uma anedota devido ao uso das aspas para marcar o discurso do outro, como alguns romancistas que marcam turnos de fala dos personagens não por travessões, mas com aspas.[104] Portanto, "contos contando contos”, uma voz que se forma a partir de um discurso híbrido:

---

[104] O próprio Manuel António Pina usa esse tipo de notação em sua novela *Os Papéis de K*.

IX

«Apaga a luz. Guarda-me os óculos. Obrigado.
Como se chamava o homem da lavandaria
o que trazia sempre a roupa trocada
e um dia trouxe uma camisa dele próprio
e a deixou ficar lá em casa mais de um mês
à espera que a mandássemos outra vez para lavar,
a ver se a recuperava?
(Ao fim de cinco semanas,
a mulher perdeu a paciência
e veio por ele e pela camisa, que ainda
estava dentro do saco de plástico
no guarda-fatos; era igual à minha, azul,
talvez de um azul menos óbvio, mas de qualquer modo, azul).
Lembrei-me dele porque
quando morreu tu disseste:
«Coitado, pode ser que acerte
com o caminho do céu!»
Tinha uns óculos de lentes grossíssimas,
e não me admiraria que a sua morte
tivesse sido, mais que a morte, algum erro de paralaxe.
Agora, sem óculos, como saberá ele
se está vivo ou se está morto?» (PINA, 2012, p.202).

Para além da menção/ficção biográfica de Pessoa, o poema, em sua justaposição de discursos, faz uma alusão mais sutil, e agora, bibliográfica ao poeta dos heterônimos. A referência aos óculos (ou a falta deles) nos remete à morte como "erro de vista" do poema de Álvaro de Campos. A principal diferença aqui é que o poeta sensacionista atribui o erro a "uma cegueira de ver" em estreito diálogo com Caeiro, pois a morte como conceito abstrato é mais uma das mazelas da metafísica, é "estar doente dos olhos". Já no poema de Pina, em um tom cômico e menor, o problema é de física óptica, de fenômenos relacionados à luz. A questão existencial passa a ser vista como erro de paralaxe, uma falha causada pelo instrumento de medida. O senhor evocado no poema depende de um mecanismo para medir melhor a realidade, umas "lentes grossíssimas" que lhe deem mais luz, no entanto – e como qualquer dispositivo de medição – essas lentes também estão sujeitas a algum tipo de imprecisão.

A vida desse senhor parece ser marcada por equívocos, por erros de visão. A constante troca de roupas é um exemplo cotidiano que irá se estender até o possível erro do dia fatal. Não à toa, um equívoco aludido refere-se a percepção das cores: o homem da lavanderia confundiu a sua camisa com outra porque ambas eram azuis. Não de um mesmo azul, "mas de qualquer modo, azul". O engano aqui também é causado pela luz, no caso a percepção da luz refletida. Além disso, há um duplo

problema instrumental. Por um lado, o desvio geométrico causado pelos óculos e, por outro, a imprecisão da linguagem em abarcar a percepção das cores.

Assim como os óculos para o senhor da lavanderia, a linguagem é o instrumento que nos dá a ver e ao mesmo tempo distorce a visão. O conceito de azul abarca inúmeras tonalidades do espectro de cores visíveis (mas qual seria o azul menos óbvio?). E o que seria vida e morte sem os óculos, sem a linguagem? Não seria essa distinção inconcebível quando se morre? Saber que se está morto é um conhecimento impossível para quem morre. A dúvida presente nos versos finais é como ele saberá e não como nós (os vivos) sabemos. “A morte é propriedade dos vivos,/ aquele que morreu já não vive nem está morto” (PINA, 2012, p.96) diz outro poema. As palavras, instrumento e propriedade dos vivos, nos ordenam e categorizam, distinguem vida e morte. Nas lendas cristãs ambas são anunciadas pela linguagem: Gabriel e Samael, os anjos da anunciação da vida e da morte respectivamente. Na verdade, as duas entidades podem ser vistas como um tipo de instrumento, etimologicamente anjo quer dizer ‘mensageiro’. Ambos são transfigurações da linguagem, tradutores dos inefáveis desígnios do divino para a linguagem dos homens[105]. Na seção VII [Os idos de Março] de "Cuidados Intensivos” (2012, p.200), encontramos Artemidoro, outro mensageiro da vida e da morte. No entanto, o personagem aludido na primeira estrofe é um incerto Artemidoro, ao contrário do que indica a epígrafe extraída de um poema de Konstantino Kaváfis[106]. Incerto porque ele agora é um médico (continuamos ainda na ala dos cuidados intensivos), provavelmente em alusão ao famoso médico e adivinho grego autor de um livro sobre a interpretação dos sonhos (o poema da seção seguinte é justamente sobre o sonho de um enfermo). Mas ele também é a personagem shakepeareana da peça *Júlio César* ou do César, de Plutarco, carregando a mesma "forma epigramática” não lida. No recado do amigo haverá a salvação? Na receita do médico uma possível cura? "Ao menos que sejas imortal, toma cuidado”, são algumas das palavras da carta de Artemidoro (SHAKESPEARE, 2018, p.83), ironicamente o César do poema de Pina parece ignorar essa mensagem por ser mortal e estar muito ocupado com a vida (prática e interior) para tentar salvá-la. Para

---

[105] Sobre "a linguagem dos anjos”, ver WEINBERGER, 2020, pp. 15-20.

[106] O título do poema de Kaváfis (na tradução de Trajano Vieira) é também “Os idos de março”. Ver (KAVÁFIS, 2018, p. 39).

ele, a realidade efetiva da vida ou da morte não cabe na palavra escrita, ela está “se não no senado, no ao menos coração” (2012, p. 200).

Desse modo, a desconfiança em relação à linguagem se dá sobretudo porque o mundo é alheio aos nossos conceitos. "Morte é uma catacrese para o que nunca pode ser nomeado propriamente” (MILLER, 1990, p.172); ela não é um nome próprio nem comum, apenas um nome impróprio, um indefinido “isto”, amplamente destacado por Pina, que pode servir vagamente a muitos outros conceitos (o “eu”, a literatura, o real, a vida…)[107]. “Se calhar isto (alguma coisa) vai demorar mas já não me impaciento. (PINA, 2012, p. 167), lemos em um verso da primeira seção de “Farewell Happy Fields”, texto esse que se cola estreitamente a “Cuidados intensivos”, sendo ambos os poemas mais extensos de toda a obra de Pina e também duas longas meditações sobre a morte. Isto deve ser alguma coisa, um deítico apontando para fora do poema, para fora das palavras. Mas sem essas palavras, estaria onde?

4.3.2. Um sítio onde pousar a cabeça

> "E só nesse momento, na passagem da vida para a morte, entrevejo talvez a verdade – quando a verdade não me serve para nada.”
>
> Raul Brandão *In: O pobre de pedir*

A morte é o sem referente, é a experiência impossível como experiência própria. “O final definitivo, a morte, é outra coisa que não podemos encarar com toda sua inumana brutalidade” (KERMODE, 2000, p. 158). Como algo inefável, a morte não possui relação ou é concebida fora de qualquer relação. Entretanto, toda tentativa de acesso a ela é relacional, como se fossem necessárias muitas palavras para dizer o que não pode ser expresso. Por vezes, a linguagem que usamos para descrevê-la é uma tentativa de personificação, dar um rosto àquilo que não é possível encarar. As línguas modernas continuam a usar expressões da antiguidade como: “em face da morte” (“in the face of death”, "face à la mort” etc) para o que não tem mais rosto. A Morte como um deus ou figura fora enterrada junto com os outros

---

[107] Para se ter uma ideia minimamente estatística sobre o uso do termo “isto" na poesia de MAP, nos limitando somente a versos finais de poemas do livro *Aquele que quer morrer*, encontramos seis vezes a sua ocorrência: (2012, pp. 68, 69, 70, 72, 77, 79).

deuses, ou então, restringe-se a um imaginário. Se ela ainda tem uma face, ninguém pode dizer como é. Orfeu já há muito tempo que não pode mais voltar do mundo dos mortos.

Para Ricardo Reis, no entanto, o desaparecimento dos deuses é mais um erro de visão. Nesse sentido, não podemos ver a face da Morte porque ela é inexistente. Assim como outras figuras divinas, sua presença tornou-se um tipo de mistério, algo encoberto:

> Figura eterna longe das cidades,
> Passa na vida sob a maior graça
> Que os deuses nos concedem -
> Que é não se nos mostrarem
>
> Nas activas presenças encobertos
> Com o ceu e a terra e o riso das seáras
> Quaes ricos disfarçados
> Dando aos pobres sem glória… (PESSOA, 2016, pp. 39-40).

Eles são “activas presenças”, personalidades reais que vivem entre os homens sem que o olhar, agora turvado, consiga os perceber. No texto em prosa “O regresso dos deuses”, Reis reafirma essa ideia de obscurecimento ou cegueira da visão: "os deuses não morreram: o que morreu foi a nossa visão d'elles. Não se fôram: deixámos de os ver. Ou fechámos os olhos, ou entre eles e nós uma névoa qualquér se entremetteu. Subsistem, vivem como viveram, com a mesma divindade e a mesma calma” (PESSOA, 2016, p.287). Essa névoa parece indicar não só uma perturbação da vista, mas também da linguagem. Abandonaram-se os deuses em favor de um deus único, uma nova linguagem, empobrecida porque não múltipla, a que Reis chama depreciativamente de “cristismo”. No que tange a sua cultura monoteísta, essa nova prática "mais se presta á indefinição, á imprecisão, ás sombrias e abysmadas meditações que os povos da bruma trazem na sua alma, como a bruma contorna as suas paysagens” (2016, p.237). Desse modo, a névoa é uma espécie de babel da linguagem culpada pelo rompimento da organicidade entre homem e mundo: ”confusos é tudo o que somos. Perdemos a visão lucida do mundo e a interior visão lúcida de nós-mesmos” (2016, p.290). Não havia excessos e nem falta na arte grega, para Reis ela era “toda de equilibrio" e "de quem via sabendo vêr” (2016, p.287), sua visão transparente conformava uma língua mítica e materna, porém "na realidade, a nossa alma anda tão longe disso que todos os dias traímos a

uma linguagem mãe”. Troquemos “alma” por poesia[108] e teremos aqui a configuração do problema crucial que se coloca diante do poeta moderno.

Essa linguagem evocada por Reis como anterior, nítida e inequívoca só existe ou existiu enquanto modelo utópico, porém o que ocorre é um sentimento exacerbado, na poesia moderna, do que George Steiner chama de a “palavra que falta” (2013, p.341). Para o intelectual inglês, esse conceito é um marco da literatura que surge com Rimbaud e Mallarmé, uma ruptura com uma "literatura edificada e em acordo orgânico com a linguagem” (2013, p.314). Para a maior parte dos poetas modernos, a linguagem tornou-se uma prisão; o “ceticismo da palavra” (HAMBURGER, 2007, p.61) é o fundamento comum da suas práticas. Como lamenta Ricardo Reis, a organicidade desapareceu como ideal quando traímos a "linguagem mãe” (“Pomos duvida onde ha rosas [PESSOA, 2016, p.143]), isto é, a clareza e a objetividade deram espaço ao conflito, aumentou-se ainda mais a distância entre o ser e o mundo, entre palavra e coisa.

O desaparecimento da Morte como personalidade concreta, como “coisa real por fora” é um dos grandes sintomas causados por esse conflito, a névoa que se entrepôs a nossa visão. Nem mesmo Reis, seguidor da antiguidade, escapa a esse obscurecimento. Em coexistência com as Parcas, Cronos, deus da finitude que devora seus filhos ou a “Estige irreversível" surge uma imagem hipotética, a da morte como lugar ou não lugar. Agora ela não é nomeada somente através de um deus, mas em relação a algum outro tipo de materialidade. Não apenas temos o fio da vida cortado e a irrefreável ação do Tempo agindo sobre nós, como também entramos na morte por nossa vontade: “E quando entremos pela noite a dentro/ Por nosso pé entremos” (PESSOA, 2016, p. 52). Ainda que em Reis essa imagem guarde íntima ligação com a concretude do pensamento da Antiguidade (sair da vida é embarcar na nau de Caronte), ela comporta também uma hipótese, um como: entrar “na morte como em casa” (2016, p.91). Estar em casa, em familiaridade com a morte "Como quem a conhece (2016, p.42) é uma nova relação. Relação essa que não tem necessariamente a ver com a presença dos deuses, não é objetiva e sim hipotética. "Entrar na morte como em casa” traz consigo uma imagem espacial, de

---

[108] Ricardo Reis cria essa analogia entre poesia e expressão da alma ao escrever: "Quando ha alguma cousa de bello a dizer *em vida,* esculpe-se; quando ha alguma cousa de bello a dizer *em alma,* faz-se versos” (2016, p. 340).

deslocamento. Parte do desconhecido para o conhecido, da “fauce mysteriosa” (PESSOA, 2016, p.117) para um lugar familiar.

Essa imagem compreende um movimento e o cessar desse mesmo movimento: entrar aqui também é sair. “Sair é viver/ Entrar é morrer” (2012, p.85) diz a epígrafe (extraída do *Tao Teh King*) do poema “Algumas coisas”, de Manuel António Pina. Morte e vida são lugares fronteiriços, limites onde se instaura um terceiro espaço, um limiar do fim e do início, um princípio/precipício para aludir ao jogo paranomástico presente no poema "À beira do princípio” (PINA, 2012, p. 88). É nesse interstício que jaz o poema, espaço intervalar onde morte e vida se inscrevem. “Mas pode a morte ser/ testemunha da vida?” (2012, p. 196), se pergunta uma das vozes do poema “Cuidados intensivos”. A poesia de Pina responde afirmativamente visitando lugares limites desse tipo de testemunho: o cão morto enterrado sob a árvore (2012, pp. 238-239), a cena onde ocorrera um suicídio (2012, p. 372), uma extrema-unção (2012, p. 294). Ou então a morte em um acidente de carro sendo esvaziada de tragicidade através da ironia:

> *I'm on the highway to hell* a 170 à hora
> no CD, ou então o rádio para sempre sintonizado
> na final da Taça.
> Nunca saberás o resultado, Faéton,
> *hey, mumma, look at me,*
> *I'm on may way to the promised land*
> e está visto que uma
> ligação directa não chega
> para pôr em marcha uma vida como a tua,
> de subúrbio, ou para ir de encontro a um destino
> diferente do abono da Caixa ou de um poste de betão
> Para quê palavras agora,
> com a moral da história inteiramente à mostra?
> E lágrimas, quem as chorará?
> Nem a companhia de seguros, pois que
> a tua morte foi facto de terceiro
> e a tua vida não estava coberta
> senão pela chuva da madrugada de sábado.
> Um raio de Júpiter ou um pneu rebentado, que importa?
> Ovídio ou o Jornal de Notícias?
> *Ilic frena jacent, ilic tenonne revulsus*
> *axis, in hac radii fractarum parte rotarum* (2012, p.331).

Ovídio e *AC/DC* lado a lado, o antigo e o contemporâneo, a cultura clássica e a cultura *pop.* Diante da morte as palavras são desnecessárias sejam para formar uma notícia no jornal do dia seguinte ou para serem consagradas no livro II das *Metaformoses* de Ovídio. Entrar na morte pela autoestrada da música da banda de *rock* ou entre as mansões celestes e a terra é indiferente àquele que morre. De

qualquer forma, "Nunca saberás o resultado, Faéton", nem da final do jogo sintonizado no rádio, nem do desafio de conduzir o carro do Sol. E o que esse Faéton saberá sobre outro resultado: o de sua própria morte na vida dos outros? Ecoa aqui o poema, há pouco citado, de Álvaro de Campos: "A mágoa dos outros?... Tens remorso adiantado/ De que te chorem? Descansa: pouco te chorarão" (PESSOA, 2016, p. 181). Em Pina, nem mesmo uma companhia qualquer de seguros irá chorar ou reclamar algo sobre o fato, pois o morto não tinha uma cobertura. E isso lembra outro poema de Campos: sobre a família que celebra a compensação financeira da seguradora recebida após a morte do seu filho atropelado (2016, pp. 239-240). Porém, nos versos de Pina, nem essa mórbida alegria existe. O que sobra é a descrição bastante objetiva dos destroços do carro, citação tirada de Ovídio, mas que podia (guardada algumas pequenas alterações tecnológicas) muito bem constar nas páginas do Jornal de notícias[109].

Contudo, é justamente nesses espaços que a vida é evidenciada. Eles indicam duplamente a entrada de alguns e o retorno de outros:

> Voltámos, um a um, da tua morte
> Para a nossa vida como quem regressa a casa
> De uma longa viagem. Para trás ficaram recordações, países
> E agora é como se te tivéssemos sonhado (PINA, 2012, p. 288).

Só se volta da morte do outro, só se regressa a vida. O contato com a morte é um contato com um lugar estrangeiro (regressar a casa após uma longa viagem), um desconhecido que se torna de alguma forma familiar pela visitação à morte alheia. Mas a morte particular, como quem "entra em casa", não é essa; é a nossa. Porém, essa desejada (ou indesejada) familiaridade é inalcançável ao intelecto:

> (Assim morreria
> Talvez, se não morresse,
> Mas como o saberia?
> E não o sabendo como o ignoraria?) (PINA, 2012, p. 171).

"Aquele que morreu não o saberá nunca", lemos em "Na morte de Mao" (2016, p. 96). A morte é sempre alheia, "assunto dos vivos" (2012, p.369), "facto de terceiros" (2012, p.331). Quando a imaginamos, ela já não nos pertence,

---

[109] Os versos do poeta latino, na tradução de Domingos Lucas Dias: "ficam num lado os freios, fica noutro o eixo/ separado do timão, deste lado ficam os raios das rodas partidas" (OVÍDIO, 2017, p.123).

nos tornamos um outro, “um inconcreto morto” (2012, p.144). Mesmo quando diz “eu”, esse morto não pode ser um eu concreto senão um outro. Desse modo, seria bem possível imaginar que a im(própria) morte é o caminho para algum indefinido início:

> Agora volto a sítios vastos
> uma última vez. Com hesitantes passos
> subo as escadas e bato à porta
> e tu abres-me a porta mesmo estando morta
> e mesmo eu estando morto, como se fôssemos
> visitados pelo mesmo sonho (PINA, 2012, p. 173).

A porta que se abre é o entrelugar ao meio da entrada e da saída. Ao atravessar essa passagem, encontra-se um novo sítio, sem interior nem exterior, onde o lado de fora e o lado de dentro se confundem. O “eu" e o outro, a vida e a morte coincidem em um mesmo sonho, espaço último e inicial. Inclusive, esse lugar poderia existir, talvez, em algum impreciso intervalo do espaço-tempo:

> **Luz**
>
> Talvez que noutro mundo, noutro livro,
> tu não tenhas morrido
> e talvez nesse livro não escrito
> nem tu nem eu tenhamos existido
>
> e tenham sido outros dois aqueles
> que a morte separou e um deles
> escreva agora isto como se
> acordasse de um sonho que
>
> um outro sonhasse (talvez eu),
> e talvez então tu, eu, esta impressão
> de estranhidão, de que tudo perdeu
> de súbito existência e dimensão,
>
> e peso, e se ausentou,
> seja um sonho suspenso que sonhou
> alguém que despertou e paira agora
> como uma luz algures do lado de fora (PINA, 2012, p. 322).

Voltamos a percepção óptica, aos efeitos de luz. Efeitos espacial e temporal, o conceito de ano-luz é usado sobretudo como unidade de medida para distâncias muito grandes, astronômicas. Essa parece ser a distância entre os dois mundos aludida no poema de Pina, a longitude entre dois pontos indefinidos, como realidade e sonho, vida e morte.

Emitem luz própria é o que se diz das estrelas enquanto estão vivas; apagam-se, perdem a existência, quando deixam de emitir essa luz. No entanto, em algum intervalo distante de tempo podemos ainda ver a matéria luminosa de um estrela que já se extinguiu, "noutro mundo, noutro livro" (em outra galáxia), "tu não tenhas morrido". A existência e a não existência, no que tange à exterioridade, à pura matéria, torna-se uma questão de luminosidade: "dá-me mais luz", "apaga a luz". Como em um poema do Ortônimo, morrer é deixar de ser visto:

> A morte é a curva da estrada,
> Morrer é só não ser visto.
> Se escuto, eu te oiço a passada
> Existir como eu existo (PESSOA, 2008, p.160).

Eis mais uma hipótese da poesia: a morte seria um grande olho, aquele que a todo momento nos observa. Mesmo quando não pensamos nela, ela continua a pensar em nós, a nos olhar dentro da vida.

5. CONCLUSÃO *OU ALGO PARECIDO COM ISTO*

"A conclusion is the place where you got tired of thinking".
Steve Wright

5.1. Um nada que é tudo?

"continuing to write means I have learned to not quit
uncertainty is a virtue, and the tolerance of uncertainty."
Henri Cole *In: Orphic Paris*

Não raro, lemos ou ouvimos termos como fim, despedida ou crise, em relação à poesia. Esse discurso ganhou força principalmente em meados do século XIX, com o texto “Crise de Versos”, de Mallarmé e persiste até hoje. No início do século XX, a “Carta de Lord Chandos”, de Hoffmanstal expõe de maneira ostensiva essa crise que se estende à linguagem como um todo. O personagem fictício que redige essa carta decide parar de escrever. Sua missiva é um lamento sobre a perda dos poderes da palavra. Poderíamos também pensar em Cesare Pavese e as últimas palavras do seu diário (*O ofício de viver*) em que deixar de escrever é igualmente deixar de viver: "Tudo isso dá nojo. Sem palavras. Um gesto. Não escreverei mais” (PAVESE, 2000, p.400)[110]. O poeta italiano suicidou-se dias depois dessa derradeira entrada do diário. De modo menos drástico, José Miguel Silva publica recentemente seu “adeus português” à poesia em um livro chamado “Últimos poemas” (mas serão mesmo os últimos?). Aqui, o motivo parece repousar em uma ideia de inutilidade da poesia como participante do debate social e político de seu tempo. No entanto, todas essas despedidas se fazem de uma forma literária, anunciam-se ou ensaiam-se esses adeuses de dentro da literatura. Ela, por sua vez, “mostra-se como lugar da crise”[111]. (SISCAR, 2018, p.116). Mesmo na despedida há uma insinuação de

---

[110] Tradução livre nossa. No original: ”Tutto questo fa schifo./ Non parole. Un gesto. Non scriverò più”.

[111] No primeiro ensaio do importante livro *Poesia e crise*, Marcos Siscar define o discurso poético moderno como “aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, nomeia a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo” (2018, p. 10).

resistência, de que as pessoas continuarão, aludindo ao poema “Tabacaria”, fazendo coisas como versos” para se referir a novas ou antigas crises.

Seja na crise ética, como a de José Miguel Silva, ou existencial de Chandos e Pavese, vislumbra-se uma tensão entre uma sobrevalorização e uma subvalorização do papel social – e até mesmo pragmático – da literatura. Tal tensão, nos parece, ser mais acentuada quando se trata do discurso poético. Se por um lado a sobrevalorização faz da poesia uma atividade de suma importância, por outro a subvalorização liberta os poetas do fardo de se tornarem os fundadores da verdade, como queria Heidegger ou, então, uma espécie de legisladores da humanidade, como queria Shelley e, posteriormente, Pound.

A questão é antiga e remonta a querela entre filosofia e poesia. Seu ápice talvez seja a passagem, no livro X da *República*, quando Platão, superestimando o poder subversivo dos poetas, os expulsa da sua cidade ideal sob alegação de, com suas “mentiras" afastarem os cidadãos da "verdade". Depois disso, se fizeram necessárias diversas defesas da poesia, seja para reafirmar sua importância ou reaver um lugar de prestígio no debate político-social.

Nesse sentido, as duas mais influentes defesas da poesia da era moderna são *The Defence of Poesy,* do poeta elisabetano Philip Sidney e *A defense of poetry,* de Shelley. Em ambos encontramos uma espécie de apologia, uma valoração que busca elevar a poesia ao mais alto grau de construção humana. Alguns atributos que podemos colher quase ao acaso na defesa de Shelley são do poeta como participante do "eterno, do infinito e do uno" (2017, p. 101) e da poesia como “a própria imagem da vida expressa em sua eterna verdade” (2017, p.101) e “registro dos melhores e mais felizes momentos das mentes mais felizes e melhores” (2017, p.130). Tudo isso convergindo na imagem final no texto – a qual aludimos anteriormente – dos poetas como ”legisladores não reconhecidos do mundo” (2017, p. 136). Um papel bastante determinante para a atividade poética, diríamos – inclusive – opressor. Por isso, posteriormente lemos grandes exigências sobre aquilo que se coloca em versos. Rilke aconselha o jovem Kappus a escrever apenas se isso significar realmente uma necessidade vital. De modo semelhante, o Zaratustra de Nietzsche somente aprecia aquilo que se escreve com o próprio sangue. Wallace Stevens atribui também um função sobredeterminada ao poeta: a responsabilidade em “ajudar as pessoas a viverem suas vidas” (1951, p.30).

Contudo, a poesia também pode ser vista como um discurso sem importância ou, até mesmo, prejudicial. Fazer-se poeta, diz a criada de Dom Quixote, "é doença contagiosa e incurável" (CERVANTES, 2012, p. 100). Destino tão infausto quanto o de ser intoxicado pelas leituras de romances de cavalaria. Também dizia-se que o profeta Maomé considerava melhor encher o estômago de pus do que o cérebro com poesia (Ver WEINBERGER, 2007, p. 161). E, para voltar aos poetas estudados aqui, evoquemos, a título de exemplo, a epígrafe do escritor francês Raymond Quenaeu, com que Manuel António Pina[112] abre o livro *O pássaro da cabeça* – "a poesia é uma coisa sem importância"; e a insistência com que Álvaro de Campos, em "Tabacaria", alude ambiguamente à inutilidade da poesia, aos "meus versos inúteis". Porém, essa desvalorização é criada ironicamente por meio da própria poesia.

Nesse sentido, Fernando Pessoa é um exemplo quase paradigmático dessa tensão entre subvalorização e sobrevalorização do poeta. Em seus escritos críticos e teóricos por muitas vezes encontramos uma importância exagerada no papel do poeta como anunciador de "épocas sublimes" de uma civilização. Porém, em diversos momentos da sua produção poética, lemos uma tentativa de diminuir esse impacto, de reduzir a poesia a "um cão tolerado pela gerência/ Por ser inofensivo", como lemos em "Tabacaria". Por um lado temos a ideia de supra-Camões, arquipoeta anunciador e construtor de um "ressurgimento assombroso, um período de criação literária e social como poucos o mundo tem tido". Também temos o desejo de Pessoa, por meio da poesia, em "ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade". Mas, por outro lado, vemos Caeiro ambiguamente furtar-se do ofício de poeta ("Eu nem sequer sou poeta: vejo") ao compor algo de intermédio – "a prosa de seus versos".

Desse modo, o poeta não é aquele que possui uma confiança desmedida no poder da poesia, mas sim alguém que coloca sempre em questão o seu próprio ofício. É alguém que "não está certo de nada, isto é, vive numa incerteza mental constante; quer dizer, numa instabilidade mental permanente". Especula, em um sentido não teleológico, sobre o que é a poesia, qual a sua função, o que ela é

---

[112] Também é interessante notar a observação que Sousa Dias faz no prefácio do livro *Por outras palavras & mais crônicas*, de Manuel António Pina. Diz o organizador da antologia que Pina gostava de se apresentar como jornalista e não poeta. (PINA, 2013, p. 13). Expressão de humildade, como observa Sousa Dias, e também por isso, um ato defensivo contra a generalização da figura do poeta como uma "espécime rara".

capaz de fazer. A poesia torna-se uma busca incessante, não pela perfeição das coisas, como queria Cesário Verde[113], mas por situar-se em meio a incerteza:

> Poesia e dúvida requerem uma a outra, coexistem como o carvalho e a hera, como cães e gatos. Mas sua relação não é harmoniosa nem simétrica. A poesia precisa da dúvida muito mais do que a dúvida precisa da poesia. Por meio da dúvida, a poesia se purga da insinceridade retórica, da tagarelice sem sentido, da falsidade, da loquacidade juvenil, da euforia vazia (inautêntica). Liberada do olhar severo da dúvida, a poesia – especialmente em nossos dias sombrios – poderia facilmente degenerar em cantigas sentimentais, canções exaltadas, porém impensadas, louvor sem sentido de todas as formas da terra (ZAGAJWESKI, 2014, p. 152).

A dúvida faz com que o discurso poético se torne um embate intelectual. Embate esse que não promove conclusões ou respostas, mas que se vê às voltas daquilo que escapa à compreensão, isto é, o real. Porém, de que real estamos falando quando tratamos dessa "ritmização da fala, que antes atrapalha que promove a clareza da comunicação e, que, apesar disso, brotou e continua a brotar em todo lugar desse mundo, como que zombando de toda útil pertinência" (NIETZSCHE, 2009, p. 104)? Pode esse nada, "algo sem importância", mas que no entanto também pode ser tudo, ainda fazer algo?

5.2. O que a poesia pode fazer por este senhor?

"Poetry is not the record of an event: it is an event."
Robert Lowell

No poema intitulado "A poesia vai", do primeiro de livro de Manuel António Pina, lemos pelas palavras de Clóvis da Silva que

> A poesia vai acabar, os poetas
> vão ser colocados em lugares mais úteis.
> Por exemplo, observadores de pássaros
> (enquanto os pássaros não
> acabarem). Esta certeza tive-a hoje ao
> entrar numa repartição pública.
> Um senhor míope atendia devagar
> ao balcão; eu perguntei: «Que fez algum
> poeta por este senhor?» E a pergunta

[113] Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!" (VERDE, 1999, p. 150).

> afligiu-me tanto por dentro e por
> fora da cabeça que tive que voltar a ler
> toda a poesia desde o princípio do mundo.
> Uma pergunta numa cabeça.
> – Como uma coroa de espinhos:
> estão todos a ver onde o autor quer chegar? – (2012, p. 38).

Podemos dizer que não só nesse poema, mas em toda sua obra, Pina se pergunta sobre o que a poesia pode fazer. Nesse poema em específico, voltamos à ideia de inutilidade da poesia e, por isso, sua atividade está sempre diante de um fim iminente, até mesmo um observador de pássaros é mais útil que um poeta. No entanto, e se a pergunta “que fez algum poeta por este senhor?” persiste e aflige “por dentro e por fora da cabeça” é porque ela deve ser feita. É tão pertinente que se torna como uma coroa de espinhos, símbolo de sofrimento de Cristo e, aqui, também do poeta. Em outro poema, “Café do molhe”, uma figura feminina contemplada pelo poeta pergunta: "porquê a poesia,/ e não outra coisa qualquer:/ a filosofia, o futebol, alguma mulher?" (2012, p. 240). Sempre "uma pergunta numa cabeça”.

Se quisermos encontrar uma opinião mais valorada para o que seja a poesia, iremos encontrá-la, assim como em Pessoa, fora dos seus versos. Na crônica “Persistência da poesia”, Pina escreve:

> Talvez, quem sabe?!, a poesia seja uma espécie obscura de religião, talvez ela própria seja um língua estrangeira falada em regiões distantes e interiores, talvez escrevendo poesia e lendo e ouvindo poesia estejamos perto de algo maior do que nós ou do nosso exacto tamanho. Porque alguma razão há-de haver para a persistência da poesia, mesmo em tempos tão pouco gloriosos como o nosso. (PINA, 2013, p. 326).

A hipótese para a dolorosa pergunta aqui é que a poesia diz algo importante sobre nós mesmos e sobre algo maior (o que na poesia de Pina é um outro nome para o mistério do real). A poesia é uma religião secularizada que, com uma "boca bilíngue”, ou babélica, fala uma estranha língua. Essa religião é obscura não somente porque tem poucos adeptos, mas porque sua linguagem não é transparente, sofre de uma falibilidade comunicativa que nenhum Esperanto pode recuperar.

Por ser obscura, a linguagem não é mais portadora de nenhum tipo de verdade, o que não significa também que ela seja uma espécie de discurso mágico, uma sugestão da

> possibilidade de uma língua perfeita, na qual os ecos fônicos espelhariam correspondências metafísicas. A passagem do feitiço para o poema requer o sacrifício dessa possibilidade utópica e o sacrifício da palavra como instrumento teleológico. O nome empregado por uma invocação cessa de ser o que tinha sido antes, um nome ideal (GREENE, 1993, p.502).

O sacrifício é uma forma de enunciar os limites da linguagem, uma nostalgia por enunciados e encantos mágicos, que já não têm mais lugar nos jogos de linguagem cotidianos. Dessa forma, a "poesia celebra, intensifica, e testa o ato da mente que nos situa como sujeitos, provisional e contingentemente, em um desordenado mundo pós-mágico" (GREENE, 1993, p.513). Mas, então, quais são os poderes da poesia?

A tarefa da poesia é precisamente a de fundar essa língua estrangeira onde "o poeta fala o idioma de todos os tempos" (Mandelstam), que contém essa "qualquer coisa por onde se note que existiu Homero" de que fala Ricardo Reis. Um legado dos mortos para o futuro: "sei bem que a própria palavra é uma instituição dos outros, mas a substância da vida é assimilação, isto é, a conversão do que é outro em nosso. E quanto mais nosso tornarmos o que é dos outros, mais vivemos" (PESSOA, 2016, p. 501). Mas, nesse processo de repetição e reconhecimento, instaura-se a diferença e o estranhamento, para não nos esquecermos de que a "automatização engole os objetos, as roupas, os hábitos, a mulher e o medo à guerra" (CHKLOVSKI, 1971, p. 44).

Desse modo, esse "nada" da poesia cria mitos, e criar um mito não é representar a realidade, mas expandi-la, enriquecê-la "o objetivo do poeta é fazer algo que de outra forma não estaria presente no mundo" (VON HALLBERG, 2008, p. 204). Como as rosas do pintor Elstir, descritas no quarto volume do romance *Em busca do tempo perdido*:

> Tinha ele mostrado naquela aquarela a aparição das rosas que vira e que, sem ele, jamais teríamos conhecido; de maneira que se pode dizer que era uma variedade nova com que aquele pintor, como um horticultor engenhoso, havia enriquecido a família das Rosas. (PROUST, 2008, p. 269).

Essas rosas são apêndices ao mundo, são algo que, depois de criado, parecerá sempre ter existido. Assim também acontece com certos poemas, pois eles acabam tendo “a mesma singularidade de um ser (self)” (GROSSMAN, 1992, p.235). Lembremos do que diz Pessoa em um rascunho de uma carta a Adolfo Casais Monteiro: "tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas” (1966, p. 101). Alcançou esse intento com seus poemas (pois são eles que criam os poetas), por meio de palavras, desses – citando Pina – “seres insubstanciais do mundo”.

Encerremos, então, sabendo que, mesmo colocando em xeque sua própria linguagem, a poesia nunca cessa de nos enviar, não meramente a “significados”, mas a formas de vida:

> A Poesia não tem nome. À sua imagem, o poeta é o homem incógnito. Como poderia ter um nome se a Poesia é o homem à procura do seu nome? Porém, essa ausência de si que a palavra ‘Poesia’ mascara é um apelo a todos os nomes reais do homem. Sem jamais lhe dar um outro que esse, fulgurante e gratuito, do poema, o poeta tem nele toda a sua realidade (LOURENÇO, 2003, p. 110).

Sem qualquer afetação, podemos dizer com Friedrich Schlegel: "Sem poesia, não há nenhuma realidade” (1997, p. 114). Apropriando-se dos versos de Pina, como "um ladrão que rouba a ladrões”, afirmamos que as palavras não transcendem nem dizem a realidade, elas são a realidade, com elas "havemos de amar e de ser amados,/ e de nos conformar à vida e à morte”.

Referências

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Unesp, 2010.

ADORNO, T. "Palestra sobre lírica e sociedade". *In: Notas de literatura* I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, G. *A ideia da prosa.* Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

———. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ALIGHIERI, D. *Convívio*. Trad. Emanuel França de Brito. São Paulo: Cia das letras, 2019.

———. *Vida nova*. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

ANDRADE, E. *Rosto precário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, S. M. B., *Obra poética*. Lisboa: Editora Caminho, 2010.

ANGHEL, G.; GUERREIRO, F.; MARTINS, P. *Central de Poesia*, a recepção de Fernando Pessoa nos anos ’40. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. 2011.

APPLEBEE, A. "The Marrow and the Harvest: Reflections on Allen Grossman’s Bitter Logic”. out. 2014. Disponível em: <https://www.tupeloquarterly.com/prose/the-marrow-and-the-harvest-reflections-on-allen-grossmans-bitter-logic-by-andrea-applebee/> Acessado em 30 de abril de 2020.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Culturix, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

AUDEN, W. H. *Collected Poems*. Nova Iorque: Modern Library, 2007.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni. Bernadini. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

BALSO, J. *Pessoa entre a terra nula e o céu que não existe*. Trad. Lisboa: Instituto Piaget, 2011.

BARRENTO, J. “Cometa e palimpsesto (Nietzsche na literatura portuguesa)” In: *A espiral Vertiginosa*, Lisboa: Cotovia, 2001.

BARTHES, R.. “Da ciência à literatura” In: *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

———. “Existe uma escrita poética?” In: *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASÍLIO, R. *Manuel António Pina – Uma pedagogia do literário.* Lisboa: Documenta, 2017.

BATAILLE, G. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BECKER, A. *What is real?* The Unfinished Quest for the Meaning of Quantum Physics. Nova Iorque: Basic Books, 2018.

BELO, R. *Na senda da poesia.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

———. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

BEN-ZVI, L.; ANDRÉ, W. SAMUEL BECKETT, FRITZ MAUTHNER, E OS LIMITES DA LINGUAGEM. Revista Criação & Crítica, São Paulo, n. 13, p. 172- 198, dec. 2014. ISSN 1984-1124. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/82996/91616>. Acessado em: 17 abril de 2018.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*, 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.

BERARDINELLI, A. *Leggere è un rischio*. Milão: Nottetempo, 2012.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

———. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, H. *A angústia da influência* – Uma teoria da Poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOOTH, W. *The concept of irony*. Chicago: U. Chicago Press. 1974.

BORGES, J. L. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

———. *Ficções.* Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1987.

———. "Kafka e seus precursores". *In: Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BOSQUET, A. *Sonnets pour une fin de siècle*. Paris: Gallimard, 1980.

BRANDOM, R. *Between saying and doing*: towards an analytic pragmatism. Nova Iorque Oxford U. Press, 2008.

BRESNAN, P. S. *Awakening*. An Introduction to the History of Eastern Thought. Londres: Routledge, 2016.

BROCH, H. *A Morte de Virgilio*. Trad. Herbert Caro Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BRODSKY, J. *On greif and reason*: essays. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 1995.

BROMWICH, D. *Skeptical Music*: Essays on Modern Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BROOKS, C. “The Language of paradox”, In.: *The Well Wrought Urn*: Studies in the Structure of Poetry. Nova Iorque: Harvest Book, 1960.

BUENO, D. "A Littratura Morreu: Identidade, Paradoxos e Melancolia na Poesia de Manuel António Pina". *Revista Desassossego*. São Paulo, n 10, (pp. 121-130), dez. 2013.

CALVINO, I. *Assunto encerrad*o. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

CAPRA, F. *O tao da Física*. São Paulo: Culturix, 2011.

CARDIELLO, A. FERRARI, P. PIZARRO, J. *A biblioteca particular de Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

CARROLL, L. *Alice no país das maravilhas & Alice através do espelho*.Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAVELL, S. *In Quest of the Ordinary:* Lines of Skepticism and Romanticism. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

———. *Must We Mean What We Say?*. Nova Iorque: Cambridge U. Press, 1998.

———. *The claim of reason:* Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1982.

CELAN, P. *Sete rosas mais tarde*: antologia poética. Trad. João Barrento e Y. K. Caetano. Lisboa: Cotovia, 1996.

CERVANTES, M. S. *Dom Quixote*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

CHKLOVISKI, V. "A arte como procedimento". In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da Literatura.* Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

CHKLOVSKI, V. *Zoo o cartas de no amor.* Madri: ÝTico De Los Libros, 2010.

COELHO, E. P. "Uma sombra que nos ilumina", In: Revista Iberografias, nº 8, 2012. pp. 105-113.

———. *A poesia ensina a cair.* Lisboa: INCM, 2010.

———. "Alguém no escuro olhando". Lisboa: Jornal do Público, set 1999.

COELHO, J. P. *Diversidade e unidade na poesia de Fernando Pessoa*.São Paulo: Verbo/Edusp, 1977.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COULANGES, F. *A cidade antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CULLER, J. *Theory of Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

CURTIS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Unesp, 2013.

DAVIDSON, D. "O que as metáforas significam". In: SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*, São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

DE MAN, P. *A resitsência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 2000.

———.*Aesthetic Ideology.* Minnesota: U. Minnesota Press, 1999.

———. *Alegorias da leitura.* Rio de Janeiro: Imago, 1996.

———. *O ponto de vista da cegueira*. Trad. Miguel Tamem. Lisboa: Cotovia, 2001.

———. *The rhetoric of romanticism.* Nova Iorque: Columbia U. Press, 2000.

DEESON, E. *Collins Dictionary of Physics*. Nova Iorque: Harper Collins, 2007.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica.* Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELGADO, A. S. "Manuel António Pina, o poeta sonhado" In.: RODRIGUES, E. & & SOUSA, R. (org.) *A Dinâmica dos Olhares. Cem anos de Literatura e Cultura em Portugal,* Lisboa: CLEPUL, 2017.

DERRIDA, J. "Che cos'è la poesia?" Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar, *Inimigo Rumor*, nº 10 (maio 2001), pp. 113-116.

———. *Dar a morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2013.

———. *O cartão-postal:* de Sócrates a Freud e além. Trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DEUTSCHER, G. *O Desenrolar da Linguagem*. Trad. Renato Basso. Porto Alegre: Mercado de Letras, 2014.

DIAS, S. *O que é poesia?* 2 ed. Lisboa: Documenta, 2014.

DICKINSON, C. *Words Fail:* Theology, Poetry, and the Challenge of Representation. Nova Iorque: Fordham U.Press, 2017.

DIOGO, A. e MONTEIRO, R. S. *Um medo por demais inteligente* — autobiografias pessoanas, Braga - Coimbra: Anelus Novus, 1994.

DUARTE, P. *Estio do tempo* – Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

EIRAS, P. *A lenta volúpia de cair*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.

ELDRIDGE, R. *An introduction to philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2010.

ELIOT, T. S. *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

———. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: ARX, 2002.

———. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Nova Iorque: Dover Publication, 2013.

———. “What Is Minor Poetry?” The Sewanee Review, vol. 54, no. 1, pp. 1–18, 1946.

EMERSON, R. W. “Experiência”. In. CAVELL, S. *Esta América nova, ainda inabordável*. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Editora 34, 1997.

———. *Ensaios* (primeira série). Trad. Carlos Graieb e Jose Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

———. *Homens representativos*. Trad. Sônia Régis. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ENZENSBERGER, H. M. *Com raiva e paciência.* Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.

FEIJÓ, A. M. *Uma admiração pastoril pelo diabo* (Pessoa e Pascoaes). Lisboa: INCM, 2015.

FEYNMAN, R. *Física em 12 lições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

FISH, S. "Como reconhecer um poema ao vê-lo" Trad. de Sonia Moreira. PaLavra 1, pp. 156-165, 1993. Disponível em <https://ilcml.com/manuel-antonio-pina-

entrevistado-por-luis-miguel-queiros-2011-2/>. Acessado em 02 de dezembro de 2019.

———. *Is There a Text in This Class?* The Authority of Interpretive Communities Cambridge: Harvard U. Press, 1980.

FONSECA, I. S. *Regressar a casa com Manuel António Pina*. Lisboa: Abysmo, 2015.

FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud e Marx*. Rio de Janeiro: Theatrum Philosoficum, 1997.

FREIDRICH, H. *A estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GANDOLFI, L. "Manuel António Pina e a preparação da casa". Revista Colóquio/ Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n 192, (pp. 136-143), maio 2016.

GARCEZ, M. H. N. *O tabuleiro antigo*: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis. São Paulo: Edusp, 1990.

GIL, J. *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

———. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

———. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1986.

GLEISER, M. *A Ilha do Conhecimento:* Os Limites da Ciência e A Busca Por Sentido. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

GLÜCK, L. *Poems 1962-2012*. Nova Iorque: Farrar Straus Giroux, 2015.

GOLDSMITH, K. *Uncreative writing*: Managing Language in the Digital Age, Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

GREENE, B. *A realidade oculta*. Trad. José Viegas Filho, São Paulo: Cia das Letras, 2012.

GREENE, T. "Poetry as invocation" New Literary History, Vol. 24, No. 3, Textual Interrelations (pp.495-517),1993.

GRIFFTHS & SCHROETER. *Introduction to Quantum Mechanics*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2018.

GROSSMAN, A. *The long schoolroom:* lessons in a bitter logic of poetic principle. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997.

———. *The sights singer:* two works on poetry for readers and writers, Baltimore: Johns Hopkins U. Press, 1992.

GUIMARÃES, F. *A poesia contemporânea portuguesa*: do final dos anos 50 ao ano 2000. 3ªed. V.N. Famalicão: Quasi edições, 2008.

GUSMÃO, M. *Tatuagem & palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HADOT, P. *Wittgenstein e os limites da linguagem*. Tradução de Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.

HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HARRISON, R. P. *The Dominion of the Dead*. Chicago: U. Chicago Press, 2003.

HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2002.

HEIDEGGER, M. "Poeticamente o homem habita...". In: *Ensaios e conferências*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

———. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2011.

HELDER, H. *Poemas completos*. Lisboa: Assíro & Alvim, 2015.

HILGEVOORD & UFFINK. "Uncertainty principle and uncertainty relations". Foundations of Physics, 15(9), pp. 925-944, 1985.

HOFFMANSTHAL, H. *A Carta de Lord Chandos*. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2016.

HOLLANDER, J. *Melodious Guile*: Fictive Pattern in Poetic Language. Nova Iorque: Yale U. Press, 1988.

———. *The Work of Poetry*. Nova Iorque: Columbia U. Press, 1997.

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Trad. Bento Prado de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

INGERSOLL, J. W. D. “The First Ode of Horace.”The American Journal of Philology, vol. 42, no. 1, 1921, pp. 73–76. Disponível em: <www.jstor.org/stable/289399>. Acessado em: 03 de agosto de 2017.

JACOTO, L. “A negatividade como ethos autoral: o legado de Pessoa. Miscelânea, Assis, v. 20, p. 157-172, jul. – dez, 2016.

JARRELL, R. "The end of the line”. In: GARRY, D. (ed.). Prasing it new. Ohio: Swallow Press, 2008.

JOHNSON, B. "Apostrophe, Animation, and Abortion". In.: JACKSON, V., e PRINS, Y. The lyric theory reader: a critical anthology Baltimore: John Hopinkins University, (pp. 529-540), 2013.

JUAROZ, R. *Poesía y realidad*. Valência: Pre-textos, 2000. LOURENÇO, E. Pessoa revisitado. 4 ed. Lisboa: Gradiva, 2003.

KAFKA, F. *Parábolas e fragmentos*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

KAVÁFIS, K. *60 poemas*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê, 2018.

KEATS, J. *The complete poems of John Keats*. Nova Iorque: The modern library, 2001.

KERMODE, F. *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa, 2000.

KRIPKE, S. *Naming and necessity*. Nova Jersey: Blackwell Publisher, 1980.

KURY, M. G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. *O Seminário, livro 4:* a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LAGE, R. *Manuel António Pina*. Coimbra: Impressa da Universidade de Coimbra, 2016.

LANGER, S. *Sentimento e forma*. Trad. Jaime Guinsburg e Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LAO TSÉ. *Tao Teh King*. São Paulo: Isis Editora, 2013.

LEOPOLDO E SILVA,F.. “Álvaro de Campos e a poética da existência”. Revista Desassossego, São Paulo, 8(15), pp. 30-46, 2016.

LONGENBACH, J. *The resistance to poetry*. Chicago: U. of Chicago Press, 2004.

LOPES, S. R. 2012, *A estranheza em comum*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

———. A anomalia poética. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

LOURENÇO, E. *Pessoa revisitado. Lisboa: Gradiva,* 2002.

———. *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

———. “Manuel António Pina – A ascese do Eu”, *In: Revista Iberografias*, nº 8, pp. 102-105, 2012.

———. “Pessoa ou o eu como ficção”. Trad. Teresa Cedreira. Revista Metamorfoses, Rio de Janeiro, v.13, n. 1, pp.73-78, 2015.

———.. “Poesia e filosofia em Pessoa” *In: O lugar do anjo:* ensaios pessoanos. Lisboa: Gradiva, 2004.

———. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.

LOURENÇO, M. S. *Os degraus do Parnasso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

MAHLER, C. F. *O prazer no desprazer:* a tragédia do protelador. Zen, psicanálise, psicologia analítica, Gestalt. Rio de Janeiro: Faperj, 2013.

MALLARMÉ, S. *Crise de versos.* Trad. Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. Porto: Deriva Editores, 2011.

MANCELOS, J. “De rosto em rosto a ti mesmo procuras: A influência de Fernando Pessoa na obra de Eugénio de Andrade”. *Itinerários* (Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero Americanos, Universidade de Varsóvia) 15, 2012.

MANDELSTAM, O. *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa.* Trad. Jesus Garcia Gabaldon. Madri: Visor, 1995.

———. *Select essays*. Trad. Sidney Monas. Austin: University of Texas Press, 2014.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. "A propósito da metáfora". Revista de Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 71-89, 2000 [1975].

MARTELO, R. M. "Chegar (um pouco) tarde – Manuel António Pina, o poeta e a poesia”. In.: MARGATO, I. (org.) , Políticas da ficção. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

———. "Os Koans Revisitados (Ou de como Escrever entre Poesia e Prosa)". In.: Revista eLyra. Porto, n° 4, p.15, out., 2015.

———. *A forma informe* – leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MARTINS, F. C. (ed.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010

MARTINS, F. C. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

———. *Mário Cesariny e o virgem negra ou a morte do autor e o nascimento do actor.* Lisboa : Documenta, 2016.

MARTINS, M. F. *Sombras e Transparências da Literatura*. Lisboa: INCM, 1983.

MAUTHNER, F. *Contribuiciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona: Herder, 2001.

MELO, F. (org.). *Asas sobre a América*. Lisboa: Bertrand editores, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. C. Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

MILLER, J. H. *A ética da leitura:* Ensaios (1979-1989). Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

———. *The linguistic moment from Wordsworth to Stevens*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

MILNE, A. A. *The Complete Tales and Poems of Winnie-The-Pooh*. Nova Iorque: Dutton Books, 2001.

MILOSZ, C. *O testemunho da poesia*. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

MOISÉS, C. F. *Fernando Pessoa, Almoxarifado de Mitos*. São Paulo: Escrituras, 2005.

———. *O poema e as máscaras:* Introdução à poesia de Fernando Pessoa. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1999.

MONTAIGNE, M. Os ensaios. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin/ Cia das Letras, 2010.

MULDOON, P. *The end of the poem*. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2011.

NABOKOV, V.. *The bend sinister.* Nova Iorque: Vintage, 2007.

NANCY, J. L. *Resistência da Poesia*. Trad. de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NEHAMAS, A. *Nietzsche:* life as literature. Cambridge, Mass: Harvard U. Press. 1985.

NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

NICHOL, L. *The essential David Bohm.* Londres: Routledge, 2005.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César Oliveira. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

———. *O crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

———. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. (Org. e Trad. Fernando de Moraes Barros). São Paulo: Hedra, 2007.

NUNES, B. "Heidegger e a poesia". São Paulo, v. 2, n.1, pp. 103-127, jun. 2000. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em: 05 de setembro de 2017.

OLIVEIRA, Manfredo A. *Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea*. São Paulo: Loyola, 2006.

OSAKABE, H. *Fernando Pessoa resposta à decadência*. Curitiba: Criar editora, 2002.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias São Paulo: Editora 34, 2017.

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo: Cia das letras, 2011.

———. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Lisboa: Tinta da China, 2016.

———. *Obra completa de Ricardo Reis*. Lisboa: Tinta da China, 2016.

———. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Tinta da China, 2016.

———. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

———. *Obra poética*. 22 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PASCAL, B. *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAVESE, C. *Il mestiere di vivere* (1935-1950). Turim: Einaudi, 2000.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

———. *Os filhos do barro:* do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

———. *Signos em rotação.* Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEICOVICH, S. *Poemas plagiados*. Ceutí: Alacena Roja, 2013.

PENROSE, R. *La mente nueva del emperador.* En torno a la cibernética, la mente y las leyes de la física. Trad. José Javier Sanz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PEREIRA, M. H. R. “Reflexos horacianos nas odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)” In: *Ensaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa: INCM, 1988.

PERLOFF, M. *O gênio não original*. Trad. Adriano Scandolora. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa:* aquém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PETRARCA, F. *Cancioneiro.* Trad. José Clemente Pozenato. São Paulo: Ateliê, 2014.

PINA, M. A. *O coração pronto para o roubo* – antologia. Organização e Introdução de Leonardo Gandolfi. São Paulo: Editora 34, 2018.

———. "Ler e Escrever". Revista Portuguesa de Psicanálise, n18, mar., 1999.

———. "Poesia e Revolução". Revista Relâmpago, n29/30. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.

———. "Ácidos e Óxidos, de Ruy Belo". In.: SILVESTRE, O. M.; SERRA, P. Século de ouro: Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Braga/Coimbra/ Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002.

———. Aniki-Bóbó. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

———. *Crónica, saudade da literatura*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

———. *Dito em voz alta.* Lisboa: Documenta, 2016.

———. *O anacronista*. Porto: Afrontamento, 1994.

———. *O pássaro da cabeça e mais versos para crianças*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

———. *Os Papéis de K.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

———. *Todas as palavras: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

PLATÃO. *Crátilo ou sobre a correção dos nomes.* Trad. Celso de Oliveira Vieira. São Paulo: Paulus, 2014.

POIRIER, R. *Poetry and pragmatism.* New York: Harvard University Press, 1993.

———. *The Renewal Of Literature*: Emersonian Reflections. Nova Iorque: Random House, 1987.

POMA, P. "Manuel António Pina entre ruínas e outras moradas" In.: BASÍLIO, R. (Org.). Manuel António Pina Desimaginar o mundo. Ensaios. Lisboa: Documenta, 2020.

———. “Deslocamentos na poesia de Manuel António Pina”. In: Inimigo Rumor, n. 20. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 224-232, 2008.

POUND, Erza. ABC da literatura. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

———. “The serious artist” In: Literary Essays of Ezra Pound. Nova Iorque: New Directions, 1968.

PREMINGER, Alex & BROGAN, T. V. F. (eds) The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

PUNTER, D. *Metaphor*. Londres: Routledge, 2007.

PUTNAM, H. *Realism*. Philosophy & Social Criticism, v. 42, n. 2, p. 117-131, 2016.

———. *Realismo de rosto humano*. Porto: Instituto Piaget, 1999.

QUEIROZ, T. B. "Presenças ausentes: a apóstrofe em Ricardo Reis e Álvaro de Campos" In: FARIA, MARQUES, JIMÉNEZ, DUARTE (org.). *Novas contribuições em investigação e ensino em língua portuguesa*. Madrid: Edición Punto Didot, (pp. 205-218), 2020.

QUIGNARD, P. *Da imagem que falta aos nossos dias*. Trad. Nina Guedes. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

RAMAZANI, J. *Poetry and its others:* News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres. Chicago: U. Chicago Press, 2014.

RIBEIRO, A. C. "Intending to Repeat: A Definition of Poetry" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, V. 65, Issue 2, pp. 189-201, abril 2007.

RIBEIRO, N. *Fernando Pessoa e Nietzsche*: O Pensamento da Pluralidade. Lisboa: Verbo, 2011.

RICOEUR, P. *O si mesmo como outro.* Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

———. *A metáfora viva.* Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2015.

ROJO, A. *Borges e a mecânica quântica*. Trad. Márcia Aguiar Coelho. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

RORTY, R. *Consequências do Pragmatismo*. Trad. João Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1982.

———. *Contingência, ironia e solidariedade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

———. *Philosophy and social hope.* New York: Penguin Books, 1999.

———. "Sons inauditos: Hesse e Davidson quanto à metáfora". In: *Objetivismo, relativismo e verdade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ROSENBLUN & KUTTNER, A. *O enigma quântico:* O encontro da física com a consciência. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ROUSSEAU, J. J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M.L. Moretto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

ROVELLI, C. *A ordem do tempo*. Trad. Silvana Cobbuci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

———. *A realidade não é o que parece.* Trad. Silvana Cobbuci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

———. *Sete breves lições de física*. Trad. Joana Angélica de Melo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

SANTAYANA, G. *The life of reason*. Filadélfia: Wentworth Press, 2004.

SANTOS, I. R. *Poetas do Atlântico:* Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-americano. Belo Horizonte: UFMG - Humanitas, 2007.

SARAIVA, A. “A poesia de Manuel António Pina: espelho hesitante”, JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias, nº 556, 2 de Março de 1993.

SCHLEGEL, F. "Sobre a incompreensibilidade". Alea, Rio de Janeiro , v. 13, n. 2, p. 328-340, Dez. 2011.

SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos Fragmentos.* São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEABRA, J. A. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SENA, J. *Fernando Pessoa & C.a Heterónima* (Estudos Coligidos 1940-1978). 3ª. ed, Lisboa: Edições 70, 2000.

SHAKESPEARE, W. *Do jeito que você gosta.* Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2011.

———. *Julio Cesar*. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2018.

SIEBERS, T. *Cold War Criticism and the Politics of Skepticism*. Oxford: Oxford U. Press, 1993.

SILVA, J. M. *Últimos poemas.* Lisboa: Averno, 2017.

SILVESTRE, O. M.; SERRA, P. *Século de ouro:* Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002.

SIMIC, C. *The life of images.* Nova Iorque: Ecco, 2015.

———. ”Negative capability and its children” In.: HALL, D. (Ed.). *Claims of poetry*, Ann Arbor: U. Of Michigan Press, 1982.

SIMÕES, J. G. *Fernando Pessoa:* breve história da sua vida e da sua obra. Lisboa: Difel, 1983.

SISCAR, M. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SLOTERDIJK, P. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Trad. Germán Cano. Valencia: Pre-textos, 2006.

SMITH, B. H. *Poetic closure:* a study of how poems end. Chicago: U. Chicago Press, 1968.

STAROBINSKI, J. *A melancolia diante do espelho*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STEINER, G. *After Babel*: Aspects of Language and Translation. Oxford: Oxford U. Press, 2013.

———. *Poetry of thought*: from Helenism to Celan. NY: New Directions, 2014.

———. *Real presences*. Chicago: U. Chicago Press, 1991.

STEVENS, W. "The noble rider and the sound of words”. In: *The Necessary Angel:* Essays on Reality and the Imagination. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1951.

———. *The collected poems* (the corrected edition). New York: Vintage Books, 2015.

STEWART, S. *Poetry and the fate of senses*. Chicago: U. Chicago Press, 2002.

SÁ-CARNEIRO, M. *Em ouro e Alma*. Correspondência com Fernando Pessoa. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

TABUCCHI, A. *Requiem.* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

THOREAU, D. W. *Walden ou vida nos bosques*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM editores, 2010.

UNAMUNO, M. *A agonia do cristianismo*. São Paulo: Quadrante, 2017.

VALLS, A. *Entre Sócrates e Cristo:* ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

VERDE, C. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Ulisseia, 1999.

VON HALLBERG, R. *Lyric powers.* Chicago: U. Chicago Press, 2008.

WATERS, W. *Poetry's Touch:* On Lyric Address. Ithaca: Cornell University Press, 2003.

WEINBERG, S. *Lectures on Quantum mechanics*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2012

———. *Para explicar o mundo.* Trad. Denise Bottmann, São Paulo: Cia das Letras, 2018.

WEINBERGER, E. *An elemental thing*. Nova Iorque: New Directions Books, 2007.

———. *Angels & Saints*. Nova Iorque: New Directions Books, 2020.

WHITMAN, W. *Folhas de Relva.* Trad. Rodrigo Garcia Lopes, São Paulo: Iluminuras, 2006.

WILDE, O. "The Critic as Artist". In: *The Decay of Lying and Other Essays*. Londres: Penguin, 2010.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

———. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

WORDSWORTH, W., HAZLITT, W., SHELLEY, P. B., MILL, J. S. *Poéticas românticas inglesas*. Trad. Roberto Acízelo de Souza. São Paulo: É realizações, 2017.

ZAGAJWESKI, A. *A defense of ardor.* Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2014.

———. *Sombras de sombras*. Trad. Marco Bruno. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.