

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Intersecções poéticas e oníricas no *Cancioneiro* de Pessoa

REGINALDO PARCIANELLO

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ LUÍS GIOVANONI FORNOS

Dissertação tendo em vista a
obtenção do título de Mestre em
História da Literatura.

Rio Grande, 2010



Pessoa, em pintura de Almada Negreiros

É isto a poesia, cantar sem música.
Fernando Pessoa

*Ceux qui comprennent la poésie
cherchent à développer dans leur âme
ce que l'auteur a mis en germe dans ses
vers.*

Balzac, *Illusions perdues*

Disparaître c'est réussir.
Pierre Naville

Agradecimentos:

À CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos
Ao Curso de PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA da Furg
Ao Prof. JOSÉ FORNOS, pela orientação

RESUMO

Investigamos, nesta pesquisa, as temáticas do sonho e da metapoesia no *Cancioneiro*, de Fernando Pessoa, a partir da poética interseccionista, criada por ele. Observamos e interpretamos os cruzamentos de sensações e noções abstratas, para concluir se é apropriado ou não estendê-la a outros poemas, além dos programáticos. As questões teóricas norteadoras são a existência e relevância de uma dialética em seus poemas e também a dupla mão entre ortônimo e heterônimo.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa, Cancioneiro, interseccionismo, metapoesia, sonho, imaginação.

RÉSUMÉ

Je recherche les sujets du rêve et de la méapoésie dans le *Cancioneiro/Chansonnier* de Fernando Pessoa, dès la poétique « intersectionniste », créée par lui-même. J'observe et interprète les carrefours entre sensations et notions abstraites, pour savoir s'il est ou s'il n'est pas convenant l'élargir à d'autres poèmes, hormis les programatiques. Les questions théoriques principales sont l'existence et l'importance d'une dialectique dans ses poèmes ; et aussi l'autoroute entre orthonyme et hétéronyme.

MOTS-CLÉ: Fernando Pessoa, Chansonnier, intersectionnisme, méapoésie, rêve, imagination.

Abreviaturas das obras de Pessoa

AC – Poemas de Alberto Caeiro

CA – Cancioneiro

CP – Para Além Doutro Oceano de C[oelho] Pacheco

FA – Primeiro Fausto

IN – Inéditas (1919-1935)

MA – O Marinheiro

ME – Mensagem

NF – Na Floresta do Alheamento

PC – Poesias de Álvaro de Campos

QI – Quinto Império

RR – Odes de Ricardo Reis

SP – À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais

OPr – Obras em Prosa

LD – Livro do Desassossego

PIAI – Páginas íntimas e de auto-interpretação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAP. 1 – ESTÉTICA E LITERATURA	17
1.1 – Subjetividade e objetividade poética	17
1.2 – História e poética	23
1.3 – Imaginário e dialética: o Princípio do Terceiro “incluído”	27
CAP. 2 – POÉTICA E POESIA	32
2.1 – Passagem da Estética para a Poética	32
2.2 – Poética pessoana	36
2.3 – Essência da poesia	38
2.4 – Interseccionismo	44
CAP. 3 – NA “FLORESTA DO ALHEAMENTO” PESSOANO	50
3.1 – O sujeito plural	52
3.2 – A heteronímia	55
CAP. 4 – A META-EXISTÊNCIA (SONHO)	65
4.1 – Sonho e morte	70
4.2 – Sonho e plenitude existencial	72
A) O sonho como fuga da dor	72
B) O sonho como criação de um universo propriamente humano	73
C) O sonho como lugar da verdade e da beleza	77
CAP. 5 – A METAPOÉTICA	86
5.1 – Sentimento vivido e sentimento expressado: o fingimento ou <i>sério do que não é</i>	92
5.2 – Origem do fazer poético / Significado da poesia	113
5.3 – Poesia e alquimia	114
5.4 – Conclusão sobre este tópico	117
CONCLUSÕES	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

INTRODUÇÃO

Investigamos a relação e intersecção entre os poemas com temática onírica e meta-poética, no *Cancioneiro* de Pessoa. O eixo gerador da pesquisa é a tensão entre os elementos românticos (sonho) e os clássicos (poesia em si; impessoalidade), e isso confere unidade à pesquisa. A perspectiva escolhida para esta pesquisa é teórico-literária, com alguns elementos de História da Literatura, quando o problema o exigir. Devido à grande bibliografia sobre múltiplos aspectos da obra pessoana, remeto o leitor a outros estudos, no tocante a pesquisas diversas que, ainda que fundamentais, já foram devidamente realizadas. Se, no entanto, a abordagem delas for ou insuficiente para nossos propósitos, ou inadequada para o nosso ponto de vista, então procederemos a uma discussão teórica assentada nos rudimentos abaixo apresentados acerca da Teoria da Literatura, ou na própria obra pessoana, em prosa ou em poesia.

Quanto aos marcos teóricos principais de interpretação da poesia pessoana, encontramos as seguintes matrizes interpretativas como fundamentais¹: nos anos 1950, João Gaspar Simões estabelece uma base biográfico-psicológica, como fundamento da heteronímia e da concepção geral da poesia pessoana;

Cleonice Berardinelli estudou a obra pessoana sob a perspectiva estrutural e estilística, sem dogmatismo. Seu contributo maior para esta pesquisa é a sua análise profunda da obra pessoana como um todo, além de ser uma das mais importantes pesquisadoras do Espólio de Fernando Pessoa;

Georg Rudolf Lind realizou um estudo completo da poética pessoana, articulando os poemas aos escritos teóricos, sem deixar de relacionar com a lírica europeia do séc. XX, porém colocou Fernando Pessoa ao lado dos grandes poetas franceses, ingleses e alemães, ofuscando a especificidade de sua produção;

Jacinto do Prado Coelho é uma referência interpretativa de Pessoa, devido ao seu

¹ Ainda que seja abundante a bibliografia sobre Fernando Pessoa, é necessário ressaltar que, quanto mais se adentra no universo pessoano, tanto maiores são as perspectivas de estudo. Ao consultar a bibliografia e diferentes abordagens, percebe-se que novas possibilidades são criadas, como, por analogia, são descobertos novos mundos em cada fração de grau investigada pela Radioastronomia, que, por sua vez, revela outros novos mundos. Não é exagero dizer “universo pessoano”.

Disso decorre a razão da escolha de Fernando Pessoa como base para estudos de teoria da poesia. É um autor muito conhecido e muito discutido; mas não o estudamos para apresentar uma nova abordagem e reflexões, pois a Literatura não é uma ciência exata, de tal modo que um “cientista” possa pesquisar um aspecto e ser o único especialista no assunto ou esgotar o tema. Fernando Pessoa e quaisquer problemas complexos nas Humanidades são inesgotáveis.

trabalho coerente de defesa da “unidade psíquica basilar” da produção heteronímica. Para ele, há unidade na diversidade pessoana, e ele a demonstra pela crítica imanente e pela fenomenologia;

Leyla Perrone-Moisés investiga Pessoa a partir da noção de sujeito – que é “ninguém” (*personne*, em francês), na poesia pessoana – com base na psicanálise lacaniana. A personalidade é entendida como construção imaginária; mas o poeta, sendo “ninguém”, faz-se um “alguém” através de suas criações heteronímicas, que constituem uma experiência do “sujeito vazio”. Em outras palavras, Pessoa “ele-mesmo” não existe ou é uma ficção. O grande mérito de Perrone-Moisés é articular questões do eu-poético à política, sociedade e até mesmo à espiritualidade zen;

As reflexões e estudos teóricos de poetas também são relevantes, na crítica de Pessoa, e por isso são citadas diversas vezes nesta dissertação: Adolfo Casais Monteiro; Jorge de Sena, Octavio Paz são os principais nomes. Este último serve de ponto de partida para a investigação do papel do interseccionismo no projeto poético de Pessoa: Pessoa seria um “desconhecido de si mesmo” porque se recusa a encontrar/ter uma personalidade e serve-se do espaço intersticial entre eu e eu-mesmo, ausência e presença, etc. para tecer a forma de seus poemas;

Quanto ao estudo teórico do interseccionismo (conceito esclarecido abaixo) Paula Cristina Costa o recorta como tema, ainda que seu enfoque principal seja o Sensacionismo (*As dimensões artísticas e literárias do projeto sensacionista*). Sobre o interseccionismo, ela enfatiza a “poética do movimento”² inaugurada pela nova teoria pessoana, para evitar o conjunto de imagens estáticas do paulismo.

Investigamos o **interseccionismo** como poética básica do *Cancioneiro* pessoano. É possível que esta poética criada por Pessoa tenha uma amplitude maior do que se lhe tem atribuído. Ela pode ser aplicada ao conjunto de heterônimos, na medida em que a interseção entre uns e outros pode apresentar uma nova significação do conjunto ou da individualidade heteronímica. Eduardo Lourenço percebeu esse fato, atribuindo títulos interseccionistas a seus capítulos de *Fernando Pessoa revisitado*, por exemplo “O mistério-Caeiro na luz de Campos e vice-versa”. Ademais, são possíveis as intersecções entre formas de conhecimento e de expressão. Exemplo: entre a filosofia e a poesia; entre a poesia e a antropologia e outras áreas humanas; entre a prosa e o verso: “*A prosa de meus versos*” (Caei-

² *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, p. 364.

ro).

O interseccionismo, conforme a definição pessoana, justapõe um “estado de alma” e a representação de uma “paisagem” (CA, 101). Note-se que, de acordo com esta formulação, um estado de alma é, de fato, uma paisagem³, de tal modo que um espaço entre o interior e o exterior do sujeito é aberto, pela imagem ou paisagem poética⁴. Mas o Interseccionismo passa a significar composições mais complexas, depois que Pessoa deixa de teorizá-lo, e o executa, na prática, em seus poemas reunidos no *Cancioneiro*, sem a preocupação de manifestar claramente o arcabouço teórico que o constitui. Em outras palavras, por volta de 1915, Pessoa se preocupava seriamente em justificar técnica e teoricamente que a “nova poesia portuguesa” deveria suplantiar o decadentismo, simbolismo, saudosismo e outras manifestações; por isso, muitos de seus poemas parecem seguir uma rígida estrutura que serve para ilustrar a presença de um sentimento “vago”, através da musicalidade do poema, ou então para manifestar nos segmentos do poema (“Chuva oblíqua” é o principal poema, nesse sentido) os princípios que ele defendia na arte. A evidência teórica, por assim dizer, dos elementos interseccionistas no poema mencionado tornam-no menos interessante para esta pesquisa, que foca as grandes realizações poéticas posteriores, ligadas ao sonho e à metapoesia, e que conservam o dinamismo característico do primeiro impulso do Modernismo português.

Utilizamos, como ponto de partida teórico, para sustentar (ou redimensionar) o Interseccionismo como poética pessoana fundamental, no *Cancioneiro*, a asserção de G. R. Lind: a “plasticização do Paulismo permanece pois a regra de composição para a restante poesia de Fernando Pessoa, ele-mesmo”⁵, entendendo-se por “plasticização do Paulismo” (este defende o sutil, o vago e o complexo) a evolução deste para o Interseccionismo. Também mais adiante:

A lírica ortonímica de Pessoa desenvolve-se de ora em diante sob o influxo de temas e motivos múltiplos – individuais, nacionais e ocultistas – sem contudo se desviar grandemente do ideal estilístico alcançado.⁶

³ Também em Amiel: “Un paysage quelconque est un état de l’âme”.

⁴ Conforme Rudolf Lind, “sobre o Paulismo e o Interseccionismo dispomos apenas de escassas observações escritas, dispersas em cartas do autor, que por si só, seriam insuficientes para nos permitir criar uma ideia exacta sobre essas doutrinas”. (*Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 36) Valemo-nos dessa impossibilidade de exatidão para examinar o que há de disponível sobre o assunto e aplicar esses conhecimentos à problemática aqui levantada.

⁵ LIND, G. R. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 52.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

O interseccionismo seria, em última análise, a nosso ver, a dialética peculiar a Fernando Pessoa: nem hegeliana, nem platônica; mas oblíqua, cubista, dialógica, paradoxal. Por isso, em grande medida, podemos entender a continuidade da poética interseccionista nos poemas mais maduros do *Cancioneiro* como uma manifestação dialética que, uma vez automatizada, não necessitava de nenhuma reflexão teórica do próprio poeta.

Seria temerário dizer que *Mensagem* ou *Fausto* integram essa poética; de qualquer forma, seguimos a interpretação acima citada como fio condutor para a investigação proposta no *Cancioneiro*. Esta obra tem caráter heteróclito: paulismo, sensacionismo, interseccionismo e outros tantos poemas, salvo os épicos, que Pessoa não classificou. Dentro dessa multiplicidade, recortamos os que são centrados nas oposições entre sonho/realidade e sentimento/razão (ou espírito clássico). Além disso, interseccionamos as duas temáticas, do sonho e da metapoesia.

Do ponto de vista estético, interessa-nos saber qual a dimensão dessa mútua interferência, da exterioridade na interioridade, e vice-versa, na temática proposta; da relação do sonho com a realidade, e também da relação entre sentimento e razão/espírito clássico. Uma hipótese se manifesta previamente: na primeira intersecção, coloca-se a meta-existência ou idealização; na segunda, a metapoesia ou a assim chamada poética do fingimento.

Meta-existência, conceito que propomos neste estudo, significa a intersecção entre o sonho e a realidade, como uma zona de sombra com carga poética maior do que o sonho em si e do que a vida real. Há algo comum, portanto, entre a realidade sonhada e o sonho vivificado pela poesia: uma vivência que, em si, já é um quiasmo que extrapola a retórica clássica, e converte-se – parafraseando a “metáfora viva” de Ricoeur – em figura viva, ainda que sombria, na expressão poética.

Cabe-nos investigar o que fundamenta tanto a meta-existência quanto a metapoesia; que elementos sentimentais/psíquicos e racionais tomam parte; qual a implicação que a existência em geral assume; como a idealidade e a realidade são tensionadas dialeticamente; que unidade pode haver entre os dois aspectos (sonho e metapoesia) aqui estudados; que consequências estéticas e poéticas poderão ser tiradas dessa abordagem? Nos poemas metapoéticos, que são menos imagéticos, a estética interseccionista se faz presente ou o equilíbrio defendido por Pessoa apresenta-se de outra forma?

Mas essa associação, para fins de estudos acadêmicos, entre o sonho e a metapoesia não é algo arbitrário, um mosaico de elementos heterogêneos que dá um efeito final figurado? O tema das “máscaras” e do sujeito que se desdobra parece ser um elemento trans-

versal entre os temas estudados: o sonho, na poesia, implica a manifestação de símbolos, de metáforas que remetem circularmente (hermeneuticamente) a realidade ao sonho e vice-versa, sem que saibamos exatamente o que é um e o que é o outro. Na metapoesia, a multiplicidade do eu-lírico e a poética do fingimento também funcionam como máscaras e expedientes criados pelo poeta, que também remetem circularmente a forma intelectual ao sentimento real ou ao efeito poético da leitura. Enfim, é tarefa desta pesquisa estabelecer um ponto nodal entre as temáticas pessoais (o sonho e a metapoesia, neste trabalho), de tal modo que a heteronímia e a articulação teórica também se façam presentes no pano de fundo poético pessoal.

O sonho e a tessitura poética, objetos principais desta investigação, têm em comum sua equidistância da realidade (real). Talvez⁷ a poesia em si tenha um pleno paralelismo com o mundo sonhado, e a metapoesia constitua uma *Traumdeutung* (Interpretação dos sonhos) em um sentido pleno, hiper-freudiano. A poética interseccionista nos indica essa direção, sem contudo dar um caráter cabal a essas hipóteses (nem Fernando Pessoa o pretendia).

A questão histórica, ainda que tenha relevância geral nos estudos literários, passa para o segundo plano nesta investigação, em virtude do método sincrônico, que predomina na teoria da poesia. Contudo, a sexta tese de Jauss sobre a historicidade da literatura reconhece a importância desse tipo de estudo: “A historicidade da literatura revela-se [auf(zu)findet] justamente nos pontos de intersecção [Schnittpunkte] entre diacronia e sincronia”⁸. A ideia estética pessoal é afim à Estética da recepção de Jauss, na medida em que tensiona os aspectos subjetivos e objetivos, para produzir poemas interseccionistas, em suas diversas manifestações. Não deixa de ser relevante para esta pesquisa o fato de que também Jauss pensa na intersecção de planos (diacrônicos e sincrônicos, para ele) para a melhor consecução de um estudo estético e histórico literário. Também intentamos desvelar aspectos histórico-literários, sem abandonar a base interpretativa da teoria da poesia.

Quanto aos elementos propriamente literários, o assim chamado Formalismo Russo é que abre as portas para a compreensão da literatura em seus elementos intrínsecos, linguísticos e míticos. A forma poética é privilegiada, neste aspecto, porque a linguagem literária é portadora de significado, em seus elementos fônicos e em sua morfossintaxe.

⁷ “Sonhos e ideias são estranhos à realidade, fictícios, falsos, são fingimentos”. (GÜNTERT, Georges. *Fernando Pessoa: o eu-estranho*, p. 119)

⁸ JAUSS, Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 48-9.

O fio condutor da pesquisa é, por essas razões aduzidas, a poética pessoana do Interseccionismo. O cerne da questão estética de Pessoa é: a arte muda a sua diretriz não mais voltada para o real e o concreto, mas corre na direção do SONHO. Acrescemos a este: a arte literária é voltada para si mesma, para a metaliteratura, ou, na poesia, a METAPOESIA.

Disso decorre o problema geral: Como concorrem e se articulam os elementos imagéticos e racionais nos poemas do *Cancioneiro* pessoano, na perspectiva do interseccionismo, de modo que a poética do sonho interfira na metapoética, e vice-versa? Ao lado deste, há outros problemas auxiliares: o ortônimo é também um heterônimo ou uma criação de si mesmo? Há um centro da “comunidade” pessoana? Qual o status do eu-lírico? Que é alteridade, na poética pessoana? Que liames podem ser estabelecidos entre a poética do sonho e a metapoesia? Por que o problema da heteronímia está presente também no *Cancioneiro*? Como se apresenta o “eu” multifacetado na poesia do ortônimo? O que são os sonhos, no *Cancioneiro*? São realidades mais efetivas que a vigília? São “Surrealidades”? E a poesia como fingimento: qual seu status ontológico, sua essência? Como a expressão poética se harmoniza com a materialidade do poema: os estratos fônicos, etc.? Como são fundamentados / qual a essência dos poemas e do mundo sonhado, no *Cancioneiro*? Por que Pessoa (se não for um simulacro) retoma a estética clássica, essencialmente grega, e não a moderna ou neoclássica? Como confrontar coerentemente as teorias poéticas interpretativas e as teorias hermenêuticas e da recepção?

Tracemos algumas hipóteses preliminares, como elemento norteador para esta pesquisa: A heteronímia é um círculo sem ponto central; o sujeito P(p)essoa tem um caráter infinito; portanto, há uma VOZ DOMINANTE, por conseguinte subjetiva, mesmo no engendramento de heterônimos (seria como a ironia romântica, em que o sujeito tem consciência de que é ele-mesmo quem fala, ao passo que acredita – ou finge acreditar – que a arte é autônoma, ou que há um gênio, ou uma intuição fundamental que conduz os discursos). Em segundo lugar, o ortônimo é também um heterônimo, quase sempre em tensão dialógica em relação aos outros heterônimos; além disso, consideramos que, no *Cancioneiro*, há um diálogo com a tradição lírica portuguesa, com o presente, e com a multiplicidade subjetiva pessoana; enfim, os sonhos e a metapoesia são representações simbólicas com um caráter comum: a percepção sensível e racional equilibradas pelo ritmo e pela plenitude existencial tensionadas.

Com base na problemática delineada, tomamos como principal objetivo teórico in-

interpretar e explicar, fundamentado na Teoria da Literatura, a presença da estética interseccionista (um caso do Sensacionismo) nos poemas que tematizam o sonho e a metapoesia, no *Cancioneiro* pessoano. Outros objetivos se acrescentam a este: definir a universalidade da poesia de Fernando Pessoa e sua relação com a lírica contemporânea; também é preciso estabelecer uma concepção original da poesia pessoana e da poesia em geral, a partir da temática escolhida; interpretar a realidade (ou idealidade, ou sonho, etc.) poliédrica no *Cancioneiro*, e compará-la com as (*Novas*)*Poesias inéditas*; por fim, articular a poesia e prosa pessoana, bem como a relação com teorias poéticas e histórico-literárias.

Duas perspectivas metodológicas se apresentam, uma geral e outra específica da literatura, para resolvermos o problema levantado. De modo geral, a pesquisa literária que encetamos é qualitativa e explicativa, tanto no que concerne ao objeto da pesquisa (os poemas de Fernando Pessoa) quanto no modo como ela será conduzida. Isso supõe a revisão da literatura principal no tocante às questões teóricas que o poeta português tem suscitado ao longo do séc. XX e início do XXI, bem como na leitura crítica dos poemas da obra enfocada e de outras que a ela se liguem – serão escolhidos os poemas mais representativos para elucidar as questões propostas. No seu todo, a estrutura da dissertação é **dedutiva**: parte do mais geral, a teoria da literatura e da poesia, para a obra pessoana, heteronímica e, por fim, chega aos temas-objeto deste estudo.

O método global que utilizamos é hipotético-dedutivo: uma série de hipóteses são levantadas sobre os heterônimos, sobre as estéticas criadas por Fernando Pessoa e sobre a possível unidade de sua obra; as hipóteses que não se sustentam na poesia pessoana são refutadas; as demais, corroboradas, servindo de fio condutor da pesquisa.

Quanto aos estudos literários, a principal ferramenta teórica que utilizamos é a Teoria da Literatura/Teoria da Poesia, que supõe um debate em torno à definição de poesia que melhor se aplica à obra pessoana aqui estudada. A Crítica Literária se faz presente em todas as questões interpretativas que abordamos. São levados em consideração os estudos pessoanos, em Portugal e no Brasil, bem como em países de língua inglesa, espanhola, francesa, alemã e outras. A História da Literatura aparece como um *leitmotiv* ao longo desta pesquisa, visto que nos opomos à predominância da pesquisa sobre Pessoa, pouco voltada à História (da Literatura). Ao observarmos a relação dialética entre poesia e realidade (entre sonho/realidade e poesia/metapoesia), abrimos um caminho histórico, não só no tocante às recepções e à dialogia, mas também no âmago da poesia pessoana, a partir da criação heteronímica.

A delimitação do corpus de pesquisa são os poemas do *Cancioneiro* do Ortônimo

peçoano. Dentro desta obra, que é uma coletânea parcialmente escolhida pelo poeta, desconsideramos os poemas da fase paulista e os que julgamos excessivamente subjetivos, bem como os esotéricos. Os outros poemas que eventualmente são apresentados servem de apoio para a compreensão mais acurada do problema abordado. Quanto à revisão bibliográfica, serão considerados os comentadores mais relevantes para cada um dos aspectos estudados e problemas levantados.

“Cancioneiro” pode referir-se à obra de Fernando Pessoa publicada com esse título, mas também no sentido desse étimo: coleção/ reunião de poemas. E sabemos que, não tendo sido escolhidos em vida do poeta, foram selecionados por Gaspar Simões e Luís de Montalvor, com critérios por eles estabelecidos – por exemplo, poemas completos, sem reticências, ou os “melhores” poemas. No entanto, não se sabe qual é a forma exata desse volume, nem que poemas nele seriam inclusos, ou que destino teriam os demais poemas do ortônimo, exceto os dramáticos e os de *Mensagem*. Isso nos autoriza a levar em consideração também as *Poesias Inéditas* e as *Novas Poesias Inéditas*, quando elas têm lugar na temática escolhida.

Ao mesmo tempo, por defendermos a publicação de obras bem-acabadas e críticas, desejamos e prevemos a publicação das obras completas de Fernando Pessoa em uma edição definitiva e crítica, com Cartas, o conjunto das Obras em Prosa e da Obra Poética, com o Cancioneiro Reunido, classificado com critérios rigorosos e integralmente. A “Equipa Pessoa” começou este trabalho em 1990, e já produziu ótimos resultados, como a publicação dos Poemas de Álvaro de Campos.

Os poemas analisados, em consonância com a temática e a sistemática escolhidas, visam à concentração no problema estabelecido, sem excluir outras relações possíveis. O ato de leitura é primordial, portanto. Segue-se-lhe a análise crítico-linguística e a utilização de citações, para manter um diálogo com comentadores e para esclarecer os pontos obscuros. Para Stierle, a citação é um “instrument constitutif de l’interprétation, pour diriger le regard vers les côtés inexplorés du texte, pour en dévoiler un nouvel aspect.”⁹ Há muitas maneiras de ler um texto, mas a principal delas, no tocante à Grande Poesia, é a releitura. A cada exercício encontramos novos elementos, novas camadas, novas relações. As citações são utilizadas com um propósito relacional e também para destacar o sentido do texto e suas possíveis interpretações.

Procedemos principalmente a uma análise interpretativa, em relação aos poemas-

⁹ STIERLE, Karlheinz. *L’interprétation comme troisième stade de la lecture*, p. 66.

chave, e a um comentário geral, em relação aos outros poemas de apoio, seguindo a orientação de Antonio Candido. Isso será feito, levando em consideração os principais heterônimos pessoanos. Ademais, questionamos sobre a definição de poesia em geral; sobre a gênese heteronímica e a geração de temas. É oportuno lembrar Bousoño, em estudos de poesia: “Analizar el arte no es destruirlo, sino iluminarlo científicamente”¹⁰.

Nossa **tese** é, enfim, que Fernando Pessoa deve ser lido sob dois planos, para ser bem compreendido: *a)* plano poético: todos os poemas são remetidos ao autor, quer se chame Pessoa ou seus heterônimos, e podemos indistintamente aceitar as ficções do interlúdio, sob os nomes de Caeiro e dos outros; *b)* plano intelectual: implica pensar a pluralidade na unidade ou a multiplicação do eu de acordo com um ponto de vista teórico, quer seja deleuziano, heideggeriano ou riccoeuriano; isso significa sobretudo que as conclusões serão diversas, conforme a linha teórica adotada, mas não necessariamente excludentes.

Disso decorrem os métodos particulares de investigação que serão necessários: discussão de caráter estético sobre a poesia em geral e a reflexão sobre a metapoesia; a fenomenologia da obra de arte em geral (Ingarden); relação entre Eu – Outro, na formação heteronímica (com base em Ricoeur); a psicanálise no seu sentido mais amplo, para explicitar a questão do sonho e do devaneio, com base em Bachelard, e não na psicologia; estudo filológico sobre a imaginação e a poética do fingimento.

Assumimos o risco da utilização de metodologias plurais, ao longo de todo o texto, para obter ganhos à plasticidade e plurissignificação. Assim, o mais importante não é dizer que um autor (Ingarden, por exemplo) equivoca-se em sua busca da essência da obra literária, mas em utilizá-lo como apoio interpretativo naquilo que ele tem de específico e digno de ser considerado nesta dissertação. Em relação a quaisquer outros autores, faremos o mesmo: eles não foram escolhidos ao capricho, mas por razões explicitadas na medida em que os poemas e reflexões pessoanas são trazidos a este texto.

Acreditamos no paralelismo dos trabalhos poético e os de crítica literária, desde que mantida a diferença evidente entre a arte e o trabalho acadêmico. Mas tanto em um como no outro deve haver um discurso que não se limite a repetir fórmulas, ideias, estruturas.

O sujeito da poesia pessoana pode ser entendido como irremediavelmente multiplicado, apresentando uma unidade no ato criador – isto é, com ou sem heterônimos, tudo é

¹⁰ BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, p. 16.

remetido a um sujeito escritor. Há um sujeito da enunciação que perpassa o todo da obra poética de qualquer autor. Para Eduardo Lourenço, pensar a heteronímia implica um afastamento dos poemas pessoanos; ele sistematiza as três principais maneiras de “interrogar” Pessoa: psicológica, literária, sociológica. Neste ponto, concordamos com o crítico: é preciso abordar fenomenologicamente seus poemas, escutá-los, senti-los. E assim, fazemos face ao problema de intuir/ver os poemas em si mesmos, autônomos em relação a questões morais, políticas, sociais, e, simultânea e paradoxalmente, lê-los à luz da História da Literatura. É um desafio sobretudo dialético, pois a fenomenologia não dá conta de uma parte do processo de relação entre o mundo e a linguagem, da literatura com as outras artes, com os mitos (renovados de tempos em tempos) e com as demais ciências humanas.

Cabe finalizar estas considerações introdutórias observando que a argumentação racional que encetamos em torno a questões de poética e de estética diversas só tem sentido na medida em que é articulada com a experiência poética. A argumentação não é *a priori*, mas *a posteriori*: o sentido da poesia coloca-se num plano extra (ou supra) racional sem deixar de cruzar, em sua órbita excêntrica, com o plano da racionalidade teórica, filosófica, social, etc. Assim, o Interseccionismo, aspecto dominante e unificador desta pesquisa, é corroborado (ou refutado) na medida em que a tessitura poética o aceita ou o rejeita.

1 – ESTÉTICA E LITERATURA

Fernando Pessoa coloca-se no centro do Modernismo português, nos anos decisivos que mudariam a História do séc. XX e a própria noção de “centralidade” europeia do mundo. A criação da Revista *Orpheu*, em 1915, organizada principalmente por Pessoa e Mario de Sá-Carneiro, significou sobretudo a recusa do saudosismo da revista *A Águia* (que findou em 1914).

Podemos assentir que o Modernismo português gravita em torno de Fernando Pessoa, se tivermos em conta os versos de Reis: “*Para ser grande, sê inteiro: nada / teu exagera ou exclui*” (RR, 289). Fernando Pessoa é “inteiro”, colocou seu ser em tudo o que fez, e isso constitui sua grandeza. O mesmo se pode dizer de Sá-Carneiro ou Almada Negreiros. Mas, para a História da Literatura, é igualmente importante a recepção e a continuidade do enigma pessoano; de sua obra que se completa ano a ano, após sua morte; de sua significação e relevância poética, que não cessa de aumentar; e também da dimensão global que sua obra atingiu. Assim, seguindo a orientação de Reis, nada “exageremos” ou mitifiquemos do Poeta; também nada “excluamos”, nem sequer sua concepção de mundo, expressa em textos em prosa, que tantos ardorosos debates suscitaram. Compreendamo-lo marcado pelo seu horizonte histórico, então.

Para atingirmos esse propósito, será necessário investigar alguns aspectos gerais da relação entre a literatura/poesia e a estética, articulando esses elementos à História da Literatura; destes para a poética e para as concepções teóricas pessoais e de críticos literários, para aquilatar o valor da poética interseccionista.

1.1 – Subjetividade e objetividade poética

A Estética moderna começa com Baumgarten, em 1750. Mas é Kant quem levará a cabo a tarefa de definição de estética, na *Crítica da faculdade do juízo*. Para ele, o juízo de gosto é “estético”, pois é pertinente ao sentimento de prazer e desprazer do sujeito. Isso significa que tal tipo de juízo (que não produz nenhum conhecimento teórico) “não é lógico e sim estético, pelo que se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo”¹¹. O objeto é omitido ou colocado entre parênteses, no juízo estético, de tal forma que nenhum interesse pragmático nem conceito teórico envolve o domínio da estética.

¹¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, B 4.

Nota-se, de imediato, a oposição entre a estética moderna e a poética antiga. Por exemplo, Horácio diz que “os poetas desejam ou ser úteis ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida”¹². Nem a “utilidade” nem o “deleite” são estéticos para Kant, pois se reduzem ao “agradável”. A diferença entre a estética e a poética é, pois, patente. No entanto, a oposição entre uma e outra não deve servir para a refutação de uma delas, e sim para complementá-las. A Poética (do grego *poiesis*) implica produção, fabricação humana, de modo que a obra de arte é entendida sob perspectivas de expressão de emoções/desejos ou crítica da realidade. A Estética (do grego *aesthesis*) enfatiza que a arte é produto da sensibilidade, imaginação e inspiração do artista, e tem como finalidade a contemplação (busca do belo – e não do útil ou agradável – pelo artista). Ademais, o belo é diferente do “verdadeiro” (juízo universal): é um juízo de gosto singular.

A ideia de autonomia da arte, derivada do juízo de gosto do séc. XVIII, por um lado estabeleceu a autonomia da arte em relação ao conhecimento; por outro, suscitou inúmeras questões estéticas, principalmente atinentes à relação entre arte e mundo. Uma das vertentes, a teoria estética de Theodor Adorno, apresenta um ponto central de apoio para a discussão acerca da autonomia da arte, através de duas asserções aparentemente contraditórias: *a*) a autonomia da arte “vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana” e *b*) “sem dúvida, a sua autonomia permaneceu irrevogável”¹³.

É preciso esclarecer alguns pontos nebulosos de sua asserção complexa e sintética. Em primeiro lugar, a autonomia da arte significou, desde o Iluminismo, não só a independência da arte em relação ao conteúdo gnosiológico, à prática pedagógica e religiosa, mas também a afirmação da arte como uma instância reveladora das faculdades fundamentais do ser humano (o *cogito* cartesiano tornava-se pouco a pouco irreconhecível). Em segundo lugar, a sensibilidade teria parte nas atividades humanas essenciais, ao lado do conhecimento e da moral; a arte não estaria mais subordinada a funções extrínsecas ou de submissão à prática religiosa, por exemplo. Além disso, nessa época, havia uma confiança na progressão contínua do homem, no aprimoramento individual e social, ao ponto de se resolverem os principais litígios entre as nações. A História era concebida como uma marcha sem retrocesso, sempre ascendente. Essa confiança máxima no ser humano, a partir de sua racionalidade, terá sua expressão mais

¹² HORÁCIO. *Arte poética*, p. 65.

¹³ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*, p. 11.

significativa no sistema hegeliano.

Ora, diante de tantos conflitos entre as nações e da escravidão incorporada à sociedade burguesa, essa confiança foi seriamente abalada – e, para os principais filósofos e poetas, desde meados do séc. XIX, completamente arruinada. A “ideia de humanidade” sempre soa como algo irônico, quando evocada pela Teoria Crítica dos pensadores da Escola de Frankfurt, principalmente de Walter Benjamin e Theodor Adorno. Com efeito, a idealidade, no que quer que seja, implica uma noção abstrata e, por vezes, quimérica. Pode-se falar em defesa da humanidade, ao mesmo tempo em que se pratica a tortura e a escravidão. Nesse ponto, Adorno está absolutamente certo. É preciso observar a realidade, com um olhar caeiriano (para as coisas mesmas, e não o puramente verbal) para se poder dizer algo, poético ou não.

No entanto, Adorno acresce que a autonomia da arte permanece “irrevogável”. Teremos a oportunidade de discutir esse ponto, relacionando-o com Octavio Paz. Neste momento, observamos que à autonomia da arte é associada também sua significação social e referência (no mundo). Em Adorno, o ponto central é que o conteúdo da arte, e não sua forma, é heterônomo ou dependente da História. Essa relação tensa entre autonomia e heteronomia faz ressaltar o “caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como *fait social*”¹⁴. Adorno esclarece, de acordo com a ideia marxista – sem citar Marx – que a arte tem um interesse na sociedade, no mundo e “toma a seu respeito posição”¹⁵, contrariamente ao idealismo da estética kantiana, que afirma que o juízo de gosto é, necessariamente, desinteressado.

Entretanto, o conceito de “interesse”, desde Marx, assumiu uma conotação nova: toda atividade humana é interessada, da religião até a ciência e a arte. O “desinteresse” presumido seria uma manifestação falsa; ou melhor, uma projeção interiorizada, como um espelho deformador da realidade, mas sempre a refleti-la; ou melhor, um fingimento poético, como o de Fernando Pessoa; ou: “O desinteresse reproduz de modo imanente, modificado, o interesse”¹⁶. Para o idealismo, o “interesse” torna impuras as atividades humanas. Para a Escola Crítica de Frankfurt, pelo contrário, a luta pela pureza, pelo ideal, etc., seriam apenas maneiras de encobrir os interesses humanos/sociais, para justificar as injustiças da sociedade burguesa.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

Enfim, em qualquer debate estético ou poético, é preciso relevar tanto os elementos intrinsecamente poéticos como os histórico-sociais. De acordo com Luigi Pareyson, somente “uma arte nutrida de humanidade”¹⁷ pode ser verdadeiramente autônoma. Mesmo as situações de impessoalidade ou de busca de objetividade devem conter, intrinsecamente, uma concepção humanista, que não significa *a priori* nenhum moralismo nem “politicismo”, por assim dizer. E o mais revelador nos estudos de Pareyson é o resgate da poética de Marx (aproximando-se de Adorno, nesse ponto), ao mesmo tempo em que afirma a autonomia da arte, ideia oriunda do iluminismo kantiano: “Muito legítima a poética marxista, que quereria uma arte inspirada nas novas aspirações e realizações sociais: este programa [...] não compromete em nada a autonomia da arte”¹⁸. Se houve posteriormente e até os dias de hoje tentativas de redução da arte aos aspectos sociopolíticos, elas são estranhas aos estudos da estética.

Retomando o fio interpretativo, podemos estar seguros de que o melhor caminho para a compreensão desse estudo complexo, que envolve posições antípodas e aparentemente contraditórias e insolúveis, é aquele que não exclui nem o saber antigo nem o moderno; ou seja, que lê a tradição e a cultura sem ser anacrônico. A hermenêutica é justamente a teoria que lê o passado através do presente, e vice-versa. A História das leituras é um ponto fundamental para essa concepção. A abordagem **hermenêutica** de Paul Ricoeur se aproxima de Robert Jauss, no tocante à leitura da obra, mais especificamente do poema: “Si l’on compare la lecture à l’exécution d’une partition musicale, on peut dire que la logique de l’explication enseigne à donner au poème une exécution *correcte*, bien que toute exécution soit *singulière* et individuelle.”¹⁹ A leitura adequada do poema supõe dois movimentos simultâneos, a compreensão da existência de critérios linguísticos semânticos que devem ser observados estritamente, bem como a fenomenologia da leitura individual, que será renovada ou diferenciada em cada nova leitura (execução), bem como cada leitor apresentará elementos singulares de leitura, que têm em comum com as outras leituras a referência a um mesmo poema.

A hermenêutica “n’est pas autre chose que la théorie qui règle la transition de la structure de l’oeuvre au monde de l’oeuvre”²⁰, para Ricoeur. Com essa definição, ele se

¹⁷ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 46.

¹⁸ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 112.

¹⁹ RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*, p. 124.

²⁰ RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*, p. 278.

opõe à hermenêutica de Schleiermacher, que busca a “intenção escondida atrás da obra”: é subjetivista, portanto. Em Ricoeur, a procura do mundo da obra é a objetivação do conteúdo estrutural e linguístico que ela expressa. A literatura é o discurso que tem “seulement connotations”, e não denotações. Nela, não há relação do sentido à referência (ao contrário da ciência). Retomaremos esta questão, no cap. 5.

A arte é a expressão e *poiesis* humana mais elevada do que quaisquer outras atividades, sejam elas práticas, teóricas ou científicas. A razão disso é a sua característica de envolver (*comprendre*) em sua produção as outras expressões e faculdades humanas. Mas, justamente por se colocar acima das outras formas, ela pode ficar fora do alcance de compreensão do artista ou da crítica, ou do sujeito que dela frui. A música, por exemplo, é a mais abstrata das artes, por isso mesmo a mais universal. Um tirano e um santo podem se sentir extasiados diante de uma mesma música – e a História nos dá exemplos concretos disso! A poesia, por seu turno, supõe que seu leitor conheça algumas formas estéticas, ou Escolas de literatura, além dos elementos fônicos e morfo-sintáticos pertinentes a um poema qualquer que se lhe depara. Diante desse desafio, a compreensão crítica do poema fica geralmente aquém do conteúdo e forma poéticas analisadas. Querer chegar ao âmago do poema, ou tentar esgotá-lo, é tarefa inútil, salvo para poemas de menor qualidade, ou mais próximos da linguagem prosaica.

Para Pessoa, a obra de arte “consiste numa interpretação objetivada duma impressão subjetiva” (OPr, 217). Essa definição é estética, mas se aplica à literatura em particular e está de acordo com a proposta do Sensacionismo/Interseccionismo.

Pessoa defende a primazia do intelecto sobre a emoção, na poesia, porque quer elevar a poesia à dignidade universal, ou, para Lind, à “validade universal do raciocínio para homens do mesmo nível cultural”²¹. Esse é, aliás, o fundamento do juízo estético de gosto, em Kant: a pretensão da universidade, mas de modo subjetivo.

Em relação aos textos escolhidos desta pesquisa, não propomos uma interpretação melhor nem definitiva, mas uma análise em consonância com a temática estudada, bem como de sua ligação com o momento presente, na esfera hermenêutica.

Fernando Pessoa dizia que não evoluía, mas “viajava”, em uma carta a Adolfo Casais Monteiro, em janeiro de 1935. “Não haverá na verdade evolução em cada um dos poe-

²¹ LIND, G. R. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 90.

tas que V. é?”²², questiona Casais Monteiro. A resposta a essa pergunta veio na Carta seguinte, de 20 de janeiro de 1935. Quanto ao cerne da questão, a inconstância pessoal nas ideias e a concretização de heterônimos no-lo comprova. Mas penso que há uma evolução em sua poesia ou uma diferença de nível entre os poemas ingleses e os posteriores. E a alteração na qualidade não é condicionada pela sua criação de estéticas novas nem de heterônimos. Ao longo dos anos 1920, e até sua morte, Fernando Pessoa vai acrescentando novos nuances no sentir intelectualizado de seus poemas. Conforme ele vai “esquecendo” os princípios norteadores de sua poética, que lhe eram tão caros na sua juventude, mais ele acaba por confirmá-los em sua prática como poeta. Esta hipótese será corroborada nos capítulos 3 e 4.

A viagem pessoal não é espacial, pois, como ele diz em carta a Mário de Sá-Carneiro, quem vive em uma metrópole conhece todas as outras. Em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro confessa sua predileção por Paris e pelas novidades modernas, ao passo que Pessoa não tem necessidade desse movimento exterior: “Assim em você, o meu Amigo, é isto só: não sente já ânsia de conhecer cidades, Europa, progresso, porque tudo isso você viajou, hiperviajou, hiperconhece, hiperpossuiu ao escrever a sua admirável obra”²³. Note-se a intransitividade de “viajar”, no tocante a Pessoa: o poeta não precisava passar fisicamente por lugares diversos. A viagem é interior, então. Mas qual é o significado da mudança constante de Pessoa? Esse deslocamento da consciência produz algum efeito no poeta (físico) ou no fazer poético? Por que sentir tudo de todas as maneiras?

Parece-nos que o sentido de “não evoluo: viajo” é paradoxal: o poeta evoluía viajando ou viajava evoluindo. É uma dialética de sua personalidade, que não era habituada ao pragmatismo da evolução constante da personalidade humana, que supera um certo estágio da existência, mantendo-se aparentemente constante.²⁴ Na vida ordinária, o sujeito encontra uma determinada linha de pensamento (e vivências), com graus variáveis de coerência, e tudo o mais gira em torno disso. Sua personalidade não é una, mas aparenta sê-lo. Pessoa tinha consciência disso, tanto quanto sabia que sua existência não seguia o senso comum. E a relação entre suas “personalidades” e “eus” era a sua maneira de evoluir, no que tange à linguagem e à construção poética e, por consequência, na sua visão de mundo.

²² Carta de Adolfo Casais Monteiro, In: MONTEIRO. *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 243.

²³ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*, I, p. 170-1.

²⁴ E, a propósito, “viajava” solitário, pois “se adiantou de mais aos companheiros de viagem” – explica Pessoa, na Carta a Armando Cortes-Rodrigues, de 19 de janeiro de 1915 (OPr, 55).

1.2 – História e poética

Interroguemos, primeiramente, a História da Literatura, para avaliar a importância da historicidade no âmbito literário. A diacronia é um aspecto que deve ser sempre levado em consideração, em quaisquer abordagens poéticas, para não se cair em meros formalismos ou dissociação de literatura e história. Aliás, é sempre oportuno lembrar que as categorias literárias não provêm do vácuo da reflexão teórica, mas da produção dos poetas. Nem sequer noções que um dia pareceram solidamente estabelecidas, como a despersonalização do eu poético, são simples deduções: a História em geral, a crise subjetiva da Modernidade, e o *non-lieu* do poeta engendraram essa concepção.

A sétima tese de Jauss, de sua *Provokation*, parece ser a que melhor se aplica a esta investigação. A poesia pessoana, além de dialogar com o momento presente, também cria uma nova série literária, e torna a literatura, também ela, uma História geral. A tese de Jauss é, como segue:

*A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas representada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como **história particular**, em sua relação com a **história geral** [allgemeinen Geschichte]. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática [seiner Lebenspraxis], pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social.²⁵*

A história da literatura seria um caso particular da História geral, que se reportaria à História geral. A vida social, em todas as épocas, manifesta-se, de maneira privilegiada, na literatura, como um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico. Mas a plenitude da função social da literatura equivale à retroação entre leitor e “horizonte de expectativa de sua vida prática”. A história é (também) literatura quando se torna discurso estético; a ficção se torna História quando apresenta fundamentos teórico-documentais. A literatura, para se inscrever na História, apresenta uma produção material e concreta que dinamiza a relação entre o **estético** e o **ético**; quanto mais este se torna significativo na vida do leitor, mais a literatura integra a história geral.

Adolfo Casais Monteiro percebeu o caráter histórico-literário de Fernando Pessoa: a

²⁵ JAUSS, Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*, p. 50. (grifo meu)

“crítica ao idealismo” seria a concepção central do poeta²⁶. Mas sabemos que o programa estético-literário de Pessoa não se resume a isso; que, de certa forma, ele também se aproximou dos idealistas, quer eles se chamem simbolistas (afim ao Paulismo), românticos²⁷ ou místicos e teósofos.

No tocante à poética pessoana que enfocamos, do Sensacionismo/Interseccionismo, evidentemente há elementos que constituem a própria história da literatura: as poéticas mencionadas opõem-se e aceitam o classicismo e o romantismo. Há uma relação de continuidade, de modo que Pessoa não abandona o interseccionismo, quando desenvolve a estética “sensacionista”: o interseccionismo é, a partir desse momento, entendido como uma das formas de realizar o sensacionismo (OPr, 442). O sensacionismo – consideremo-lo brevemente – é a expressão de qualquer fenômeno psíquico e aceita quaisquer estéticas e correntes literárias, sem fixar dogmaticamente nenhum axioma artístico: “O Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa” (OPr, 434), ou, dito que outro modo, que a arte não deve ser coisa alguma em específico, e por isso sua teoria admite qualquer outra, contanto que ela não se reduza a excluir nenhuma outra manifestações artísticas. A continuidade do pensamento artístico de Pessoa encontrará seu limite, penso, no épico, pois nos fundamentos do Sensacionismo ele diz que “a indiferença para com a Pátria, para com a Religião, para com as chamadas virtudes cívicas e os apetrechos mentais do instinto gregário não são úteis, mas absolutamente deveres do Artista” (OPr, 435). Até esse momento, por volta de 1916, Pessoa distanciava os aspectos estéticos dos éticos, na construção artística. Somente a beleza e a expressão lhe interessavam, em matéria de arte. Quando ele se volta para o épico, nos poemas de *Mensagem*, o sensacionismo não é mais fundamental.

Menos comum é a leitura puramente histórico-social da poesia pessoana, salvo quando se trata dos escritos políticos e sociológicos de Pessoa. Joel Serrão, por exemplo, interpreta a obra pessoana à luz da história de Portugal, em *Fernando Pessoa, cidadão do imaginário*. Jayme Paviani explora o aspecto histórico em Fernando Pessoa, tal como Benjamin o faz em relação a Baudelaire:

Não encontramos tensões sociais em F. Pessoa, mas nele descobrimos, como nas Flores do Mal, as ruínas da época que perdeu a unidade e a harmonia dos tempos clássicos. A alegoria nos mostra a face oculta do mundo presente, o mundo fragmentado.²⁸

²⁶ MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 102.

²⁷ Cf. SILVA, Luís de Oliveira e. *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*.

²⁸ PAVIANI, Jayme. A modernidade em W. Benjamin e F. Pessoa, p. 70.

Está claro que Paviani fala somente de uma parte da poesia pessoana. Seguindo a linha estética benjaminiana, podemos rastrear os aspectos político-sociais – ou histórico-literários – em Fernando Pessoa. Aquilo que há de representação de uma ruptura, e crise do homem moderno, em seus poemas, tem uma significação alegórica. As Odes de Álvaro de Campos são o centro desse conflito.

São conhecidas as diatribes pessoanas em relação ao Simbolismo²⁹. Mas, de um lado, ele se opõe ao subjetivismo simbolista; de outro, toma o Simbolismo como ponto de partida para fixar suas estéticas paulista e interseccionista, sem dar o devido crédito aos poetas franceses. Na verdade, uma das razões de seu procedimento é a intenção de superar a subjetividade excessiva do romantismo em sua última fase e também a do simbolismo. Assim, ele preferiu ignorar as virtuosidades evidentes da Escola Francesa, para poder saltar mais levemente a um nível superior, vislumbrado a partir do ponto de referência português, nascido no Saudosismo. Conforme G. R. Lind, Sá-Carneiro e outros poetas de *Orpheu* limitam-se a reproduzir a estética paulista pessoana, sem lhe acrescentar nada, constituindo “meros floreios de retórica”³⁰. Comparativamente, Lind tem razão: sendo uma estrela de grande magnitude, Fernando Pessoa ofusca a produção poética dos demais poetas de *Orpheu*. Mas a poesia pode ser lida como um sistema centrado em um poeta, e os elementos de seus poemas podem ser remetidos uns aos outros, sem recorrer a outros modelos.

É preciso convir, ademais, que o pálio onde será elevada a poética pessoana é o grupo *Presença*, cuja revista trimestral foi lançada em março de 1927. O grupo presentista passou a ser, desde o número 5 da Revista, o principal órgão de difusão da poesia pessoana. Antes dessa época, o grupo de Pessoa e as revistas *Athena* e *Contemporânea* eram as únicas formas de difusão de alguns de seus poemas. A Revista *Presença* se propunha a ser uma “folha de arte e crítica”, alheia portanto aos problemas sociais e políticos. Mas, devido a divergências internas e também ao momento crítico do início da Segunda Guerra Mundial, a publicação cessou em 1940.

Alheio aos conflitos sociais e políticos das sociedades burguesas mais dinâmicas, Fernando Pessoa opõe-se teoricamente ao marxismo, comunismo e movimentos de traba-

²⁹ O estudo de Teresa Rita Lopes é inteiramente focalizado sobre a relação de Pessoa com o Simbolismo. E a autora encontra razões para justificar a atração e o distanciamento pessoano dos simbolistas franceses: “Bien que Pessoa, surtout dans la peau de Campos, n’ait jamais perdu l’occasion de dénigrer le Symbolisme, il a cependant éprouvé le besoin ou le scrupule de se référer à son héritage symboliste ou décadent.” (LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, p. 160)

³⁰ LIND, G. R. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 50.

lhadores, mas depara-se com elementos críticos correntes de sua época, que são também de base marxista. Através de seu heterônimo António Mora, diz que não a religião, mas o “Cristianismo foi, na civilização européia, a primeira forma conhecida do ópio ou da cocaína” (OPr, 196). O sentido da proposição é o mesmo de Marx: a religião cristã impôs-se como consolo, esperança de outra vida onde poderemos compensar o sofrimento desta. Os gregos, pelo contrário, imergem na realidade deste mundo e tão-somente procuram meios de evitar a dor (tendência epicurista) ou submeter-se racionalmente ao Destino (tendência estoíca). Em ambos os casos, a dor é algo natural, que deve ser enfrentado como tal, sem criar um mundo transcendente como consolo.

Se o cristianismo triunfou durante séculos, sua dissolução atual é um fato inconteste, de acordo com os escritos teóricos de Pessoa. No entanto, o “espírito de objetividade” passou deste para a ciência. António Mora descreve o espírito moderno, positivista. Ele *descreve*, sobretudo, sem se render a ele, e acrescenta: “Para se tornar um princípio deveras preponderante falta à ciência que saia na verdade dos laboratórios e das cátedras, e se humanize” (*id.*). Ora, a humanização suprema é a religião, e a religião pagã é a mais objetiva de todas. O projeto comtiano de uma religião da Humanidade ressoa vigorosamente nessas palavras, porém através de outros caminhos e perspectivas. Mas não entremos no mérito dessa questão. Importa, em Pessoa, que a humanização da ciência é, sem dúvida, a reunião do espírito subjetivo e do objetivo; para ele, equação humanização/religião supõe que o homem se encaminha para um (novo) paganismo, com a fusão do espírito subjetivo e do espírito objetivo.

Nos poemas predominantemente míticos – “Eros e psique” (CA, 181), por exemplo – o aspecto histórico “parece estar” ausente. Na verdade, o mito, ao negar a história, coloca-a em um dimensionamento diferente. A seguir, veremos como.

Conforme os versos de *Mensagem*, “*o mytho é o nada que é tudo.*” (ME, 72). O estudo antropológico da literatura, através do mito, também pode ser “tudo”; isto é, apresentar a totalidade da visão de mundo de um poeta (por um dos quatro elementos cosmogônicos ou divindades gregas, etc.), mas essa totalidade, na medida em que é indiscernível, pode ocultar razões mais profundas, de natureza linguística, sociológica ou psíquica. Por isso, o “tudo é um nada”.

1.3 – Imaginário e dialética: o Princípio do Terceiro “incluído”

Desprezar os mitos é uma posição mítica, pois supõe a hipóstase de um conhecimento absoluto, científico, e que menospreza o lado antropológico e histórico dos mitos – pois sempre há um mito dominante em cada cultura e época. Considerar a literatura como discurso inferior também é um mito (que deve ser desmitificado, para afirmar outro: a circunscrição eterna do ser humano a uma perspectiva mítica). Mesmo os positivistas e marxistas, que se opuseram teoricamente à mentalidade mítica, criaram novos mitos (a civilização técnica) ou renovaram outros mais antigos (a sociedade primitiva, sem classes).

Assim, os mitos estão sempre relacionados à criação literária em geral; cabe à Teoria da Literatura e à Crítica literária explicitá-los, de acordo com um determinado propósito.

O que é pensamento mítico? Respondemos negativa e positivamente. Um mito segue uma lógica diferente da lógica filosófica ou da científica. No mito, a causa de um evento ou fato pode ser miraculosa ou inexplicável mecanicamente. A contradição é sua lei, apesar de se reportar sempre a um aspecto humano/social. Por exemplo, na mitologia grega, Júpiter não se uniu a Tétis, porque havia um conhecimento oracular de que o filho da deusa do mar seria maior que seu pai; se Júpiter se submetesse ao seu desejo, perderia seu poder; assim, ele prefere que um mortal, Peleu, se case com a deusa, porque o filho não será maior que um deus! Isso é racional, porém exteriormente; intrinsecamente, é uma narrativa fantástica.

Curiosamente, o pensamento mítico segue exatamente o inverso da escala de valores histórico-culturais de Comte: o mito é o centro da pesquisa antropológica e cultural, seguido da filosofia e, por último, a ciência experimental. Na verdade, a filosofia e a ciência podem, respectivamente, justificar um mito ou se constituir em um mito com roupagem tecnológica.

Mito é, portanto, um discurso que cristaliza determinados traços existenciais/culturais e torna a vida mágica, fantástica, inabitual. Para tanto, o pensamento mítico vale-se do símbolo, como criação humana originária capaz de atribuir significados múltiplos a um determinado conteúdo da consciência. O mito é, pois, um pensar, mas desprovido de conceitos e de lógica de oposição e do princípio do terceiro excluído. O pensar, no mito, é um desvelar, no sentido grego de *aletheia*; ele revela uma verdade (Eliade). É uma sensibilidade racionalizada (Pessoa). É também um “ocultar”: na política e na ideologia, o mito nega a existência do próprio mito. Também a ciência é um mito que nega o mito.

Perfazendo o universo mítico, a imagem mais adequada para a compreensão da

literatura é a de uma partitura: é escrita cifrada; pode ser lida de diferentes maneiras; pode ser renovada; depende da percepção do leitor; é fundada em um texto/escritura; sua execução varia historicamente.

Mas, além da perspectiva histórica, a partitura pode ser analisada sincronicamente; isso supõe uma metodologia adequada. Entendemos a crítica poética justamente desse modo: ela não substitui a leitura dos poemas e tampouco deve ser colocada em um patamar superior. Ao invés disso, a leitura e a crítica de poesia são **planos diferentes**.

A leitura é estética (de experiência estética) e supõe a presença da sensibilidade do leitor que frui o texto, tem uma experiência particular, e compreende a poesia de acordo com sua formação, conceitos, preconceitos.

Álvaro de Campos, na “Ode Marítima”, estabelece uma série de metáforas que caracterizam o poder da imaginação. Em relação às “coisas navais”, ele diz:

*Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação.
Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,
Fornecei-me metáforas, imagens, literaturas,
Porque em real verdade, a sério, literalmente,
Minhas sensações são um barco de quilha pró [sic] ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!*

(PC, 318)

“*Em real verdade*”, o conteúdo imagético, as metáforas, são tanto ou mais reais do que meras recordações de infância ou de acontecimentos históricos (dos “Navios-Nações”). A “árvore da imaginação” não implica somente as diversas ramificações do conteúdo psíquico, que fazem brotar elementos incongruentes com um sentido simbólico, mas também uma recriação “*estética*” daquilo que não foi, mas é como se tivesse sido, e a relação entre os elementos náuticos e as sensações – daí o interseccionismo que evoluíra para o sensacionismo – recupera a cultura marítima portuguesa, a infância do eu-lírico, bem como assegura uma unidade sentimental ao jorro de emoções que recebem uma coerência mais sólida e persuasiva do que o fluxo de emoções dos poemas românticos, por conta das temporalidades sobrepostas e do poder aglutinador das imagens/ metáforas da lógica do imaginário. E assim as *sensações*, a *imaginação*, a *ânsia* e a *tessitura dos nervos* são colocados em relação analógica com os elementos náuticos deslocados, partidos, inoperantes, mas plenos de significação para explorar os sentimentos subjetivos, objetivando-os e os tornan-

do intersubjetivos.

Paralelo ao estudo do imaginário, relevamos a **dialética** em Fernando Pessoa como um movimento capital na construção da heteronímia e no seu desenvolvimento espiritual. Alguns comentadores de Pessoa também consideraram esse aspecto, em sua interpretação. Leyla Perrone-Moisés utiliza, experimentalmente, a dialética hegeliana para explicar a heteronímia pessoana³¹, mas percebe que sua “dialética travada” (p. 38) não é pensável a partir da lógica hegeliana. Até esse ponto, Perrone-Moisés tem razão; no entanto, a lógica da dialética pessoana não deve ser pensada apenas a partir do autor, e sim da obra e do leitor: se pensamos no movimento intrínseco da poética pessoana, vemos com clareza que aquilo que poderia ser uma deficiência psíquica resolve-se em ritmo poético e versos marcantes, num movimento incessante (circular?) entre os heterônimos, a realidade política, a existencialidade e o drama do autor físico, a poesia e a prosa, o passado e o presente, etc. Esse processo é dialético, em incessante contradição e reenvio do sujeito ao objeto.

Entende-se por dialética não somente um movimento de contradições e superações, mas principalmente no sentido de dialogicidade que visa as consequências de uma determinada linha de pensamento, remetendo-o a uma instância diferente dele, quer seja um autor/heterônimo, quer seja a uma realidade estabelecida. Gadamer define:

Pensar [...] quer dizer precisamente desenvolver uma coisa em sua própria consequência. E manter [à] distância as representações “que costumam se interpor”, e ater-se estritamente à consequência do pensamento faz parte disso. É a isso que, desde a filosofia grega, se deu o nome de *dialética*.³²

Note-se que a dialética pertinente a este estudo não é conceitual (hegeliana) nem atinente à ciência, mas hermenêutica, fincada na linguagem, visto que o objeto que investigamos é poético.

A dialética pessoana não é uma dialética do “conflito”, como a hegeliana. A definição de Christian Berner aplica-se perfeitamente a Pessoa: “Il n'est pas nécessaire que des sujets représentants s'opposent, car un même sujet peut avoir à arbitrer entre plusieurs représentations antagonistes”³³. Fernando Pessoa é “um mesmo sujeito” que concebe diversas representações da realidade, através dos heterônimos. E a prova cabal de sua dialeticidade é a sua renúncia à “pretensão de saber”, que significa presumir-se conhecedor de

³¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p. 35ss.

³² GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*, p. 672.

³³ BERNER, Christian. La dialectique ou l'“Art de philosopher”, p. 8.

um princípio ou axiomas que abriam todas as portas da realidade. Ao invés disso, Fernando Pessoa renuncia ao saber parcial, muda de opinião a cada instante. A ideia de dialética de Schleiermacher é a mais adequada ao modelo de pensamento pessoano. Se considerarmos o movimento incessante do pensamento, e a dialogicidade e pluralidade de sujeitos (ainda que heterônimos) que buscam um ponto de vista mais abrangente, então a dialética é a prática do saber que conduz a uma compreensão melhor da realidade. Conforme o mesmo comentador acima citado, a dialética torna-se “une *métaphilosophie*, une pensée de l’activité philosophante et connaissante”³⁴. A possibilidade de vislumbrarmos uma relação entre “metafilosofia” e “metapoesia” não é de somenos importância para este estudo, que procura as raízes do refletir do eu-poético nos próprios versos e também em teorias adequadas, das Humanidades, para justificar e explicar tal procedimento. O paralelismo entre metafilosofia e metapoesia nos autoriza a ler, dialeticamente, os poemas com temática autoreflexiva (metapoéticos) como um dos elementos essenciais da atividade poética em si. Quando a poesia se volta para si mesma, ela multiplica ao infinito suas possibilidades de expressão e adequação temática, no sentido de não se extraviar em temas prosaicos, ou não se reduzir à mera prosa ou discurso com propósito teórico. Claro que isso supõe uma dinâmica interna do poema que deixe escapar de seu campo gravitacional somente os elementos inessenciais, como a dor existencial ou as paixões. A hermenêutica também é metafilosofia, pois não traz para o primeiro plano filosófico a criação de sistemas nem a implantação de uma verdade até então ignorada. Ela é metafilosófica, pois traz à tona o próprio problema da verdade e as contradições inerentes aos diversos sistemas de pensamento. Ademais, ela não concebe uma verdade absoluta, no sentido de um princípio originário de todo o saber verdadeiro. A hermenêutica relativiza a própria verdade, temporaliza o conhecimento e concebe círculos de saber e de diferentes recepções de uma obra ou uma doutrina qualquer.

Dentro do espírito hermenêutico, Octavio Paz expressa com o máximo de rigor a dimensão da dialética da poesia, totalmente apartada da dialética teórica:

El hombre no es una cosa y menos aún una cosa estática, inmóvil, en cuyas profundidades yacen estrellas y serpientes, joyas y animales viscosos. Flecha tendida, rasgando siempre el aire, siempre adelante de sí, precipitándose más allá de sí mismo, disparado, exhalado, el

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

hombre sin cesar avanza y cae, y a cada paso es *otro* y él mismo.³⁵

A dinâmica do ser humano consiste justamente no sair de si mesmo, de ser desejan- te ou de projetar sua vida e sonhos. Na poesia, isso é tanto mais perceptível, por causa das imagens tecidas pela figuração e ritmo do poema. Neste, o ser humano aparece como um arco tensionado ou como a flecha heraclitana, que jamais chega a seu alvo (fim). O homem jamais se encontra em si mesmo, como uma essencialidade ou fixidez. Mas como isso se torna efetivo na poesia de Pessoa?

Eduardo Lourenço é um crítico que enfatiza a dialética em Fernando Pessoa. Ele o faz diretamente: há um “laço dialético”³⁶ que une Fernando Pessoa e seus poemas hetero- nímicos; ou, indiretamente: Caeiro “é a mais intelectual de suas poesias”³⁷. Ora, como é sabido, Caeiro fala/finge que é anti-intelectualista, anti-metafísico, mas, paradoxalmente, é o heterônimo que mais aborda questões em torno de problemas abstratos, filosóficos e reli- giosos. E esse fato não deve ser ignorado, na compreensão deste heterônimo.

A criação heteronímica já é, por si só, uma síntese. Por exemplo, a do “ser-entre” (de Sá-Carneiro) e o Não-ser (do sujeito que esfacelava o ser múltiplo) é uma síntese inte- gradora de ambos. Nos escritos políticos pessoanos: a síntese entre Monarquia e Repúbli- ca; também em questões concretas de história, as oposições são constantes na prosa pesso- ana. Por exemplo: “Foi a tirania do Czarismo que fez a Revolução Russa” (OPr, 568); e “Na Rússia – ao contrário do que se tem dito – continuam as perseguições políticas” (OPr, 583).

³⁵ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 176.

³⁶ LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Pessoa revisitado*, p. 27.

³⁷ *Ibid*, p. 38.

2 – POÉTICA E POESIA

2.1 – Passagem da Estética para a Poética

As definições de Estética, em geral, são uma prestação de contas da arte em relação a outros saberes, principalmente a filosofia e a ciência; as definições da poética expressam as forças centrípetas da linguagem ficcional, e frequentemente a determinação e os limites de cada elemento constituinte do discurso/fazer poético.

Estética é, conforme dito acima, uma área de estudos que interliga os domínios de conhecimento da intelectualidade e da sensibilidade (*aisthesis*), alargando o domínio da produtividade artística.

O escrito teórico da “Estética não-aristotélica”, de Fernando Pessoa, é assinado por Campos. Isso já é um indício do propósito minimamente filosófico do escrito. Não discutiremos os pontos de atrito de Pessoa/Campos e Aristóteles; limitar-nos-emos a considerar, em breves traços, alguns elementos estritamente poéticos, ainda que pareçam ter pretensões estéticas.

- Campos não prova suas asserções; ou ele apresenta suas analogias em provas incompletas, ou é incapaz de discorrer coerentemente, ou podemos lê-las como proposições poéticas, que servem, em primeiro lugar, para contestar a unanimidade aristotélica, até então em voga, na estética ocidental.

- Octavio Paz também escreve ensaios com valor estético, e apresenta uma argumentação consistente; nesse ponto, ele de fato é um pensador (enquanto poeta) superior a Pessoa. Mas muitas de suas contribuições têm um caráter poético que serve preferentemente a uma nova função de recuperar a essência da poesia e para distanciá-la da lógica e ciência. Nem por isso perdem seu valor como poética ou como reflexão que ilumina toda a operação de criação da poesia, de julgamento estético e de leitura.

No universo poético (de Pessoa) é muito mais importante ilustrar, exemplificar e criar imagens e mitos do que demonstrar as teorias. De fato, o poeta português gostaria de ter ido mais longe, mas se tivesse se prendido a muitos debates acadêmicos, os lucros teórico-filosóficos teriam, no mínimo, competido com sua produção poética.

A poesia pessoana, como um todo, é incontestavelmente artística. É pura, no sentido moderno de que a arte não deve ser “contaminada” de ideias, moral, conhecimento. No entanto, observando o conjunto de poemas dos poetas contemporâneos mais relevantes,

observamos que a “arte pela arte” é um ideal alcançado pela exclusão de poemas que versam sobre outros interesses dos respectivos poetas. As raízes fincadas no mundo deixam transparecer três tendências fundamentais de “poemas secundários”, por assim dizer: *a)* esotérico/místicos; *b)* existenciais; *c)* sociais. Em outras palavras, o impulso para a poesia ou é vertical; ou é o ponto da existência do sujeito empírico; ou é horizontal. Fernando Pessoa também foi movido pelo esotérico; Bandeira, pela existência; Drummond, pelo social. Mas esses e outros tantos genuínos poetas não se restringiram ao aspecto religioso/ existencial/ ético: eles entenderam, em algum momento de sua trajetória, que a substância da poesia era transcendente.

Qualquer um dos três paradigmas acima referidos pode ser um alçapão para o poeta: o poema social, **se visa a ser social**, é datado ou rancoroso, ou prosaico³⁸; o existencial pode cair no confessionalismo; o místico pode (tal como o social) valer-se de lugares-comuns, por serem didáticos, em maior ou menor medida. Em relação a estes últimos, diz Jorge de Sena: “O ocultismo é, por excelência, uma forma irônica do cepticismo”³⁹. Quanto a Fernando Pessoa, são conhecidas suas ideias contra o engajamento de poetas, mas ele escreveu poemas contra Salazar e contra o Estado-Novo que são uma expressão de poesia engajada⁴⁰, sem dúvida nenhuma – e impublicável – contra o totalitarismo e a tirania do regime que se implantava em Portugal. Seja qual for o destino imaginado por Pessoa, em relação a esses poemas, o fato é que ele trabalhou com os quais, e deixou alguns deles incompletos.

T. S. Eliot analisa essa questão em uma conferência intitulada “A função social da poesia”:

³⁸ É prematuro encerrar essa questão nos estreitos limites dos formalistas russos ou do New Criticism. Muitas vezes, o engajamento do poeta pode ser uma armadilha para o leitor ou para o crítico de determinada época. Ou então sua opinião é algo secundário em relação ao todo do poema, de natureza predominantemente estética. Por isso, consideramos a seguinte afirmação, de Mikel Dufrenne, como uma das melhores introduções ao problema da relação entre arte e sociedade, ou sentido e referência: “Se o artista se engaja, é enquanto homem e não enquanto artista. Acaso o homem poderá controlar o artista, e querer que suas opções transpareçam em sua arte? Certamente que sim, e pela sua honra; todavia, esse engajamento não orientará nem tampouco modificará sua *praxis* de artista: é por isso que, se mudar de ideia, não mudará por conseguinte de estilo.” (*O Poético*, p. 131) A poesia se coloca, enquanto discurso, acima de quaisquer institucionalizações, sejam religiosas, político-partidárias ou acadêmicas. Ao mesmo tempo, são autênticas, respectivamente, as poesias de São João da Cruz, de Malinowski ou de Schiller. A defesa de uma determinada religião dilui-se, na poesia, em misticismo e imagens poéticas; a defesa da revolução social é acima de tudo um sentimento humano; a teoria estética ou a ideia filosófica não é o centro da poética de Schiller.

³⁹ SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C^a heteronímica*, p. 81.

⁴⁰ Um poema de Pessoa contra Salazar: “*Este senhor Salazar / É feito de sal e azar. / Se um dia chove, / A água dissolve / O sal, / E sob o céu / Fica só azar, é natural. // Oh, c’os diabos! / Parece que já choveu...*” (In: SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C^a heteronímica*, p. 308.)

As pessoas, às vezes, desconfiam de toda poesia que tenha uma determinada finalidade: poesia na qual o poeta esteja defendendo pontos de vista sociais, morais, políticos ou religiosos. São com mais facilidade levados a dizer que não consideram aquilo poesia quando discordam do ponto de vista em questão; assim como outras pessoas frequentemente consideram algo como verdadeira poesia porque expressa uma opinião com a qual estão de acordo. Devo dizer que o fato de o poeta estar usando sua poesia para defender ou atacar uma atitude social não tem importância. A má poesia pode ter um momento de sucesso se o poeta está refletindo uma atitude popular do momento; mas a verdadeira poesia sobrevive não só a uma mudança de opinião popular, como à total extinção do interesse nos assuntos que tão profundamente agradaram ao poeta.⁴¹

A ideia de Eliot faz justiça à poesia enquanto tal: ela não é nem condicionada a assuntos determinados (menos ainda a determinadas opiniões) e nem é independente da realidade. O poeta é movido por um interesse ou por concepções morais e políticas; mas estas, sendo condicionadas pelo seu tempo, acabam se apagando; se a estrutura do poema se apaga junto com elas, não temos uma “verdadeira poesia”.⁴² Por isso, determinar a priori se um poema é ou não verdadeiro é algo impossível de ser concebido somente a partir de tema, assunto, opinião ou ideia. Ricoeur, como veremos mais adiante, no cap. sobre a meta-poética, estende essa consideração ao domínio da linguística, investigando acerca do referente, nas metáforas literárias, revelando a associação inextricável entre o estético e o ético.

O poeta se coloca aquém ou além da política. Mas sempre se referindo à política – que é conceitual, teórica e prática. Aquém da política: sua figuração e imaginação poética pensam no ser humano enquanto tal, nas suas forças originárias e dialógicas. Além da política: defesa do nacionalismo ou de formas de totalitarismo, comunismo, porém sem alcançar a práxis dessas concepções, mas somente a sua expressão regeneradora, purificadora, heróica, etc. Em meio ao turbilhão de ideias e devastação do mundo, Rilke, Mann, Pound, Maiakovski, Yeats fizeram suas escolhas que, aos olhos do vulgo, parecem pouco honrosas. Fernando Pessoa, sobre o aspecto político, não é distinto desses outros escritores. No entanto, seu nacionalismo só pode ser estudado poeticamente a partir dessa base crítico-literária, que compreende a política no sentido grego, do homem como animal político, em quaisquer de suas manifestações.

Ademais, ainda sobre a boa e a má poesia, podemos afirmar com segurança que o único critério absoluto para esse julgamento é o da linguagem com função eminentemente

⁴¹ ELIOT, T. S. *A essência da poesia*, p. 31.

⁴² Donde vem o conselho irônico de Quintana: “Portanto, poeta, não te filies a nada, muito menos às escolas poéticas. Evita, principalmente, as academias de letras, tanto as provincianas como a academia-mãe: nunca se sabe...” (QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*, p. 566)

poética e trabalhada – “que cada palavra haya sido calibrada”⁴³ – para se elevar acima de qualquer situação ordinária, paixão subjetiva ou militância social. Não é por acaso que utilizamos a mesma escala de brilho (grandeza) das estrelas para qualificar os poetas: magnitude A, B, C..., em ordem decrescente. Fernando Pessoa é de magnitude A, em razão não só da unanimidade entre os leitores e críticos de língua portuguesa e outras, mas por que trabalhou a palavra de muitas maneiras possíveis, com pleno êxito, de modo que até mesmo seus poemas mais racionais (os clássicos, de conteúdo filosófico) usam outras formas de linguagem como simulacro para contrastar o brilho poético com a escuridão da noite vivida pelo ser humano. Como uma estrela gigante em noite de lua nova, no deserto.

De qualquer forma, a poesia é formada por outros elementos, além das emoções subjetivas e da referência ao mundo exterior. A Primeira Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, de 31 de janeiro de 1930, caracteriza a matéria da arte como uma impressão intelectualizada, de modo que o indivíduo seja um “pequeno universo”⁴⁴. O indivíduo é, em outras palavras, um microcosmo, metáfora da qual extraímos algumas possíveis significações:

- ele é um centro irradiador de energia;
- a inteligência é o núcleo, as impressões gravitam em torno deste (ao contrário do que ocorre na vida espontânea);
- a imaginação material, de Bachelard, liga a psique humana a determinados símbolos que remetem, em última instância, aos elementos cosmogônicos (fogo, água, terra, ar). Para o Filósofo, a escavação no fundo do ser, para nele encontrar, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno, é uma atividade poética que opera sobre determinada matéria, para lhe conferir estabilidade e suporte:

Toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal.⁴⁵

De acordo com Bachelard, a “causa material” da poesia é um assunto pouco explorado. Seu interesse consiste na busca de forças e nutrientes capazes de fazer uma imagem poética crescer, tal como uma planta, e não simplesmente adorná-la. Esses elementos materiais estão expressos na Carta citada. É interessante notar o léxico científico utilizado por

⁴³ HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*, p. 46.

⁴⁴ In: MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 214.

⁴⁵ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*, p. 2.

Pessoa: diz respeito à Astronomia e também à Geologia – os elementos “ar” e “terra”. Subentende-se que as impressões, quando são vivências, são como a lava de um vulcão, quente, líquido – informe, portanto. “Esfriando” é que ela toma uma forma. E isso supõe a despersonalização do sujeito, ou “pensarmos como *outrem*”.

Curiosamente, esta ideia de “paixão fria” ou, se o preferirmos, de sentimentos alongados pelo tempo, é similar à de David Hume, sobre a razão humana. Para o filósofo escocês, o que se convencionou chamar de razão, quanto à conduta humana, nada mais é do que uma paixão desprovida da carne dos sentimentos, restando a ossatura da forma, é uma paixão calma ou fria.⁴⁶

2.2 – Poética pessoana

Uma vez que estudamos uma dupla temática nos poemas pessoanos, na perspectiva interseccionista, é conveniente definirmos os conceitos ligados à literatura em geral, e à poesia em particular, cotejando-os com determinadas considerações teóricas de Fernando Pessoa, para esclarecer o significado metafórico e referencial de alguns de seus poemas-chave.

Definamos literatura: é uma forma privilegiada de ver e sentir o mundo, linguisticamente. Podemos concebê-la, ao menos neste momento histórico, como superior ao discurso filosófico e ao científico, porque une sensibilidade e razão, enquanto os outros discursos são predominantemente racionais, portanto mais limitados em termos humanos. Se a *paideia* (instrução, formação) pudesse ser eficiente somente pela razão, a literatura teria menos valor. Mas, paradoxalmente, a literatura perde espaço no ambiente escolar, nas universidades e na fração de tempo de leitura, em nossa civilização tecnológica.⁴⁷ A explicação, que não será discutida aqui, é simples: a crise social que se agravou no séc. XX, bem como a fragmentação do sujeito, foram fatores que aumentaram a distância entre a racionalidade e a sensibilidade. A **fissão** subjetiva trouxe lucros para a **ficção** literária, na medida em que multiplicou a possibilidade de compreensão do ser humano.

⁴⁶ “Reason is, and ought only to be the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them.” (HUME, David. *Treatise of human nature*, p. 266) Não existe disputa entre razão e paixão, porque sempre há o predomínio das paixões. E, assim, “what we call strength of mind, implies the prevalence of the calm passions above the violent”. (p. 268)

⁴⁷ Tzvetan TODOROV discorre sobre a definição de literatura, associada à sua função: “Mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo.” (*A literatura em perigo*, p. 23) Eis-que, finalmente, o Estruturalismo faz as pazes com a realidade. A linguagem artística e criadora de um mundo ficcional continua sendo a essência da literatura, mas os horizontes de abertura para a realidade concreta estão sendo abertos, no interior das investigações acadêmicas sobre a literatura.

A literatura é uma confissão da impotência humana para o Bem e o Justo, de maneira direta ou pedagógica: cria-se então a Beleza como ideia concreta, que não se reduz àquelas outras, mas que as transcende. Isso já estava em Platão.

Por outro lado, contra Wittgenstein, podemos afirmar que a poesia/estética trata do indizível, mas suas proposições são, ou podem ser, um conhecimento verdadeiro, não no mesmo sentido das ciências, mas de orientação mítica (de uma lógica diversa) ou filosófica, relacional, compreensiva, explicativa, fenomenológica. O “indizível”, mas do ponto de vista teórico-filosófico, é o verdadeiro objeto da poesia.

A poética é, pois, um estudo que supõe o livre jogo entre pensamento mítico, compreensão filosófica e conceitos da ciência literária. Mas, uma vez dentro desse jogo, fica claro que não há objetividade, portanto a “ciência literária” torna-se simplesmente “Teoria da Literatura” – a não ser que pensemos em “ciência da literatura” como uma disciplina rigorosa, que expurga noções tais como “influência” ou outros elementos extra-literários. O pensamento mítico é articulado às ideias filosóficas, e o produto final é o tecido a que denominamos “teoria da poesia”. Consequências distintas são, contudo, tiradas desse processo. Por exemplo, o procedimento da Teoria da Literatura faz o crítico observar os elementos linguísticos do poema; a filosofia fá-lo suspeitar – e manter uma reserva crítica – de afirmações como as de que “trinta e tantos poemas do Guardador de Rebanhos” foram escritos num só jato; o elemento mítico dilui fronteiras espaço-temporais, e sente o poema desprovido até mesmo de sua sintaxe: o verdadeiro conteúdo é o sentimento. A *Literaturwissenschaft* só tem sentido se for entendida como ciência humana e não como ciência empírica. Por exemplo, a análise linguística ou de estudos da ciência da fonologia só podem ser relevantes para os estudos literários na medida em que são remetidos à significação do poema que, como tal, é múltipla, plural e complexa. Proclamar a “cientificidade” da teoria da literatura parece elevá-la, mas pode significar a extração da quase totalidade de seu conteúdo humano, se aquela não for conduzida adequadamente – conservando a complexidade de sua matéria.

Os formalistas russos, por seu turno, recusavam quaisquer discursos extra-literários na Teoria da Literatura; esta devia ser estritamente científica. Ora, é preciso convir que a “ciência” é algo externo à “literariedade”. Por outro lado – redarguiriam os formalistas – a “ciência da literatura” apresenta um genitivo (“da”) com substancialidade do literário, de modo que a Teoria da Literatura é um estudo rigorosamente científico e literário. No entanto, o caráter científico é, por si mesmo, extra-literário, porque a literatura (a produção artística) em si não é ciência. Sendo assim, é possível pensar/estudar a literatura em concordân-

cia com um dos seguintes aspectos científico-filosóficos, desde a Estética de Baumgarten, de 1750: a História, a Hermenêutica, a Dialética, a Fenomenologia, Psicologia e outras. A ressalva é a mesma para todas elas: que o literário não seja o aspecto secundário no projeto investigativo.

Conforme Adolfo Casais Monteiro, “as ideias dos poetas não podem ser alheias ao pensamento filosófico”⁴⁸; de fato, as ideias, e tão-somente estas, são tanto mais claras e refletidas, quanto maior for o domínio cultural e linguístico do homem de Humanidades ou de Artes. Mas os versos, estes sim, devem ser uma negação da filosofia. Quando os versos exprimem claramente uma ideia filosófica, ou eles são filosofia falhada ou má poesia. O horizonte dos poemas, sim, é filosófico e pode ser esclarecido pela Crítica de Poesia como tal.

Por outro lado, de acordo com a estética de Luigi Pareyson, a relação entre filosofia e poesia não é de mútua exclusão. Pode dar-se o caso de uma filosofia ser poética, ou vice-versa. “A filosofia, mesmo na sua formulação mais técnica e precisa, nua na sua funcionalidade e essencialidade, pode, em determinadas circunstâncias [*sic*], *contribuir* para a poesia, e até *ser* ela própria poesia”⁴⁹.

2.3 – Essência da poesia

A poesia é o estado rítmico do pensamento.
(Livro do Desassossego, I, p. 322)

Prosa e/ou poesia? Podemos traçar uma fronteira nítida entre as duas? Impossível, ao menos nos moldes atuais da literatura, que, como é sabido, muda conceitualmente ao longo da História. No entanto, podemos identificar textos claramente prosaicos e outros claramente poéticos, ao passo que há uma zona de sombra que pode ser prosa ou poesia, poema em prosa, prosa poética...

Esteticamente, a poesia é a intuição de uma verdade superior. Não de uma verdade lógica, nem científica, nem filosófica, mas de um *insight* que ilumina a realidade e se apresenta ao leitor de poesia como absoluto, ao menos no momento da leitura, da fruição poética. Isso por que a poesia reúne elementos sensíveis e racionais; sensíveis, porque é preciso um abandono do leitor às imagens, sons, ritmo, sentido e outros elementos presentes na linguagem poética, e que de modo algum poderiam ser transpostos para a linguagem pro-

⁴⁸ MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 130.

⁴⁹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 48.

saica, mais afeita ao discurso persuasivo. A poesia é, por conseguinte, persuasiva num sentido superior ao racional, antecedendo-lhe ou se colocando em um plano superior a ele, de uma racionalidade superior, de um *noûs*, no sentido platônico.

Poeticamente, a poesia é comunicação, e – conforme Carlos Bousoño –, “comunicación establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es”⁵⁰, produzindo uma síntese do conceitual (universal), do sensorial (atributos e sensações diversas, nas coisas) e o afetivo (o estritamente individual e único). “Meras palabras” quer dizer que a poesia não admite nenhum outro recurso extralingüístico, como o seriam os gestos, dicção e expressão corporal. No entanto, conforme essa definição, podemos admitir que o concretismo é o caso-limite das “meras palavras” a atribuir um sentido poético a um texto. Para Bousoño, o conhecimento conferido pela poesia é irreduzível ao conceitual, mas este elemento racional está presente na síntese entre o racional e o sensorial, entre o universal e o singular. No tocante ao elemento intelectual, ele acrescenta, mais adiante:

Pues si un escritor no sabe a veces lo que lógicamente ha dicho, no desconoce lo que intuitivamente ha expresado, y no olvidemos que es la intuición y no el concepto el objeto de la comunicación. Reduciendo la tesis a su más simple forma: el poeta que en un momento determinado sea incapaz de decirnos las ideas que hay en un poema suyo, conoce, sin embargo, con precisión máxima la emoción que sus versos suscitan, pues de lo contrario el autor no sentiría su propia obra, cosa absurda por principio.⁵¹

Percebemos na poesia de Fernando Pessoa a articulação entre os elementos intuitivos e os racionais, tal como descreve Bousoño. O intuitivo é o “objeto” da poesia, no tocante à tessitura do poema, de modo que nenhum elemento racional possa sobressair sobre uma percepção e expressão singular do poeta. Nem mesmo os poemas aparentemente conceituais, como os barrocos, são redutíveis a um conceito. Em Fernando Pessoa, isso se torna tanto mais claro, na medida em que o poeta utiliza muitos recursos racionais, principalmente em sua poesia mais madura; no entanto, nenhuma análise lógico-racional é capaz de extrair o conteúdo emocional de seus poemas.

Anotemos um parêntese sobre a musicalidade da poesia. A música e a poesia têm um ponto em comum, além do aspecto sonoro/fonético: cada elemento básico, cada som vocálico ou altura sonora, ou nasalização deixa uma marca no sujeito, um misto de recepção sensível e ação intelectual. Indeléveis, sem dúvida, mas o leitor é capaz de reconhecê-

⁵⁰ BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, p. 18.

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

los, porque eles estão “lá”, no seu âmago; ou “devem estar” – é um juízo apodítico de que a poesia é partícipe.⁵²

O **ritmo** é o elemento mais complexo, no todo significativo que é a poesia. Conforme Antonio Candido, “o ritmo é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado”⁵³. Candido segue a teoria da tripla variação da intensidade sonora (o que seria paralelo às notas musicais), conforme a altura da vogal, de uma sílaba poética, que se apóia em uma sílaba forte ou em uma fraca. A sequência da variação da intensidade sonora perfaz a musicalidade, a melodia: as “notas” são altas, médias e baixas, formando uma linha melódica tanto mais ou tanto menos harmônica.

Há também algo de polifônico na poesia – ideia de que sou o responsável –, no que tange às vogais tônicas, que dão a melodia, e as vogais átonas, que constituem o acompanhamento ou a harmonia.

De acordo com Octavio Paz, em *El arco y la lira*, o ritmo é um conjunto de forças de atração e repulsão, tais como as presentes no Universo, porém é o poeta que concebe esse dinamismo linguístico:

El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo –por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos– convoca las palabras.⁵⁴

As palavras unem-se para formar a frase poética, que é a unidade mínima ou a célula do poema. O ritmo é o movimento que engendra o tecido poético. Na prosa, é a significação, ou um sentido do discurso. Na poesia, há um “ímã” que atrai ou repele as palavras. A metáfora do ímã, tanto em português como em espanhol, remete ao francês “aimant”, indicando a origem animista desta palavra. Tales de Mileto dizia que “a pedra (ímã) tem

⁵² Tomamos como uma hipótese, na relação entre **música e poesia**: o “peso” (ou força que acelera ou retarda o andamento musical) é paralelo ao ritmo, na poesia. Peso tem significado psíquico; significa um conjunto de notas da melodia ou de um conjunto harmônico que cria um campo de energia que precipita uma emoção mais densa. O ritmo também é um movimento que é condicionado pela psique. A propósito, não esqueçamos que “grave” (som grave) significa, etimologicamente, “peso”. O prosseguimento da comparação entre música e poesia exige uma abordagem semiótica, visto que se tratam de artes diferentes, da palavra (poesia) e do som (música).

O leitor é um maestro, que lê as partituras (versos) de acordo com as regras, acentuando determinadas sílabas e conservando pausas (silêncio). Mas ele pode acelerar o andamento ou retardá-lo, conforme seu sentimento do ritmo e do sentido do poema. Pode também recitá-lo em alturas diferentes (mais grave, mais baixo). Sua voz não precisa ser externa: a voz é interior, tanto quanto as modulações e entonações, para o leitor moderno. No fim das contas, e aparte a metáfora apresentada, a musicalidade da poesia é intrínseca: “La poesía tiene su propia música: la palabra”. (PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 86)

⁵³ CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*, p. 48.

⁵⁴ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 53.

alma, porque move o ferro”⁵⁵. Essa mesma propriedade existiria também nas palavras, que também teriam alma ou *philia*. Também Mikel Dufrenne concebe o ritmo de maneira similar: ele é “vivido como um convite a respirar ou a vibrar”⁵⁶.

Fernando Pessoa compartilha dessa ideia. Nos “Apontamentos para uma estética não aristotélica” (OPr, 240), assinado por Álvaro de Campos, ele opõe à ideia de que o fim da arte é a beleza a ideia de *força*, no “sentido abstrato e científico”. A força vital, que atrai ou repele (no sentido de ritmo, acima descrito), coloca a arte no plano do vitalismo, ideia corrente no final do séc. XIX e início do XX. A sensibilidade seria equivalente ao coração, à “*vida da arte*” (OPr, 241); sendo ela também um organismo, ela organiza e integra sentimentos sem a preocupação primordial da beleza. Em outras palavras, o ritmo seria o coração ou a pulsação da obra de arte.

Ritmo é expectativa, é projeto humano, ansiedade... que são projetados sobre o sentido do poema. É um tempo não cronológico, mas humano.

Em Fernando Pessoa, a temporalidade presente no ritmo torna-se mais complexa na heteronímia e nos poemas que recuperam o passado, a infância, o “outrora agora” feliz. E, de acordo com a nomenclatura bergsoniana, bem como sua compreensão da temporalidade, o tempo humano não é linear/cronológico, mas as temporalidades podem ser mescladas, simultâneas e inversas. Dentre as muitas questões existenciais, da memória ou do tédio, do heterônimo Álvaro de Campos, sobressai-se, indubitavelmente, a temporalidade. No poema “Lisbon revisited (1926)”, a estrofe

*Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar.
E aqui de novo tornei a voltar?
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?*
(PC, 360)

dirime quaisquer dúvidas sobre a presença da temática da temporalidade, impelindo o leitor a uma compreensão superior ou a relativizar o modo habitual de compreender o

⁵⁵ TALES DE MILETO. *Pré-socráticos*, p. 41.

⁵⁶ DUFRENNE, Mikel. *O poético*, p. 105.

“movimento entre o antes e o depois”, conforme a *Física* de Aristóteles.

No capítulo I de *L'évolution créatrice*, Henri Bergson fala da existência como uma passagem “d'état en état”. A existência é percebida como sucessões diversas, sem as quais o sujeito não teria consciência nenhuma. Trata-se do movimento contínuo de sensações, sentimentos, desejos, etc. que se modificam, ou melhor, modificam a percepção do “eu”. Num primeiro momento, Campos estaria de acordo com Bergson: a existência é movimento incessante. No entanto, para Bergson, há algo que dura:

Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. A plus forte raison en est-il ainsi des états plus profondément intérieurs, sensations, affections, désirs, etc., qui ne correspondent pas, comme une simple perception visuelle, à un objet extérieur invariable. Mais il est commode de ne pas faire attention à ce changement ininterrompu, et de ne le remarquer que lorsqu'il devient assez gros pour imprimer au corps une nouvelle attitude, à l'attention une direction nouvelle. A ce moment précis on trouve qu'on a changé d'état. La vérité est qu'on change sans cesse, et que l'état lui-même est déjà du changement. (*ibid.*)

O estado é, portanto, equivalente à mudança, por paradoxal que seja. Mudamos continuamente, ainda que estejamos com os olhos voltados para uma percepção visual (um objeto qualquer). Neste caso, uma “bola de neve” é formada com o tempo acumulado: isso é a duração, que é também movimento, mudança. Somos essa bola de neve, que aumenta enquanto rola, mas não sentimos seu crescimento. Se é assim com algo que cremos ser estável, com muito mais razão dir-se-á que a passagem de um estado a outro é contínua, na vida psíquica. Acreditamos que há determinadas passagens de um estado psíquico a outro (por exemplo, crises ou acontecimentos que lembramos mais facilmente), mas isso é ilusão, pois a sucessão é contínua, quaisquer que sejam as sensações que nos despertem.

Cada um dos sentimentos que a consciência percebe como estados separados, distintos, é simbolizado, para Bergson, “comme des perles variées d'un collier” (*ibid.*), unidas por um fio. A memória é, pois, como um fio que liga os diferentes matizes de percepção. Podemos representar a intuição como se fossem tons em um bloco único – na analogia com um sólido. Para a percepção dos diferentes estados, a memória intervém, ligando os diferentes tons, formando a impressão de um continuum.

Segue-se que o tempo é uma matéria fluida cujos estados interpenetram-se mutuamente. O presente não é só presente; o passado e o futuro, idem. Disso advém a noção de duração:

La durée est le progrès continu du **passé** qui ronge **l'avenir** et qui gonfle en avançant. Du moment que le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi il se conserve. La mémoire [...] n'est pas une faculté de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les inscrire sur un registre. Il n'y a pas de tiroir, il n'y a même pas ici, à proprement parler, une faculté, car une faculté s'exerce par intermittences, quand elle veut ou quand elle peut, tandis que l'amoncellement du passé sur le passé se poursuit sans trêve. (*ibid.*, grifo meu)

Como foi dito antes, há uma espécie de crescimento em forma de bola de neve que é um “inchaço” da noção de presente, envolvendo o passado imediato e o futuro antecipado ou vivido no presente. Com isso, a ideia de tempo matemático e geométrico difundida pelo senso comum e também pela filosofia vale para a ciência, para o conhecimento, e não para a vida humana. Na verdade, Bergson opõe-se às noções kantianas de espaço e tempo como intuições puras e da memória e faculdade intelectual, que produz categorias (*tiroir*, gaveta, no texto de Bergson) que servem para a organização da experiência. Isso tudo são conhecimentos restritos à experiência científica e não à experiência psíquica. Álvaro de Campos, ao se referir à temporalidade e à lembrança da infância, estabelece um questionamento acerca dos limites teóricos da unidade da experiência ou do sentido da vida.

O tempo humano é, portanto, qualitativo, e implica diferenças de estados psíquicos. O tempo presente é, em si, inapreensível, como Agostinho de Hipona o estabeleceu, nas *Confessiones*. O futuro ainda não é, o passado já foi e o presente não pode ser captado, porque é fugaz. O tempo é, então, uma distensão (*distentio*) de estados de alma. Em Bergson, o tempo presente é a percepção do passado e do futuro imediato. O passado imediato equivale à sensação; o futuro é ação, movimento; segue-se que o presente momento é inapreensível, pois já implica um passado (continuidade) e um futuro (antecipação).

Na poesia, esses elementos temporais estão dissolvidos no ritmo, na linguagem e no significado.

O **poético** é uma questão semiótica, pois envolve não somente a poesia como arte verbal, mas também as artes plásticas, musicais e de movimento, bem como a relação da poesia com a vida. Octavio Paz afirma que “paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas”⁵⁷. Eles são poesia sem a forma poética (do verso, soneto,

⁵⁷ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 14.

etc.). O poema, bem entendido, supõe a concretização de um estado poético. O poema é a individuação e atualização de uma forma poética. A poesia é uma abstração que pode ser esclarecida, jamais esgotada, pela filosofia e estudos estéticos. A poesia, portanto, existe previamente ao poema, no homem e na natureza. No entanto, somente o ato poético, fixado pelo poema, transforma o que é latente em algo efetivo.

Mikel Dufrenne define o poético:

O estado poético é o estado estético tal como todo objeto estético o exige. De resto, não se fala de um estado pictórico ou de um estado musical, mas pode-se dizer que uma tela ou um monumento introduzem em nós um estado poético.⁵⁸

Para o fenomenólogo francês, o poético está estreitamente ligado ao estético, como um fundamento lógico diferenciado da lógica da pesquisa científica. O poético é um estado difuso, que não pressupõe uma materialização prévia: ele pode ser musical, pictórico ou linguístico.

2.4 – Interseccionismo

Uma possível origem do Interseccionismo é a evolução do paulismo, a poética mais subjetiva de Pessoa. O interseccionismo visaria o equilíbrio do estilo poético, por demais subjetivo no paulismo. O marco inicial do interseccionismo é considerado o poema “Chuva oblíqua”, publicado em *Orpheu*, nº 2, em 1915. Este poema, dividido em seis situações ou quadros que criam uma área (geométrica) comum entre sensações e sentimentos.

Podemos seguir o fio da análise linguística, para estabelecer a importância do Interseccionismo, na morfossintaxe pessoana. A preposição “entre” aparece em diversos poemas do ortônimo. Por exemplo, o poema “Entre o luar e a folhagem” (IN, 532) apresenta a preposição “entre” em seis versos, expressando o sentimento situado num ponto de mediação, sem ser uma coisa nem outra: é o estado subjetivo, indiscernível, pois não sabemos, no poema, qual o limite entre o “luar” e o “arvoredo”. Encontramos, no tocante ao nosso tema de estudo, uma intersecção de expressão onírica na atmosfera sombria (sem chegar a ser algo palpável), que traça um paralelismo entre a primeira e a segunda estrofe através das expressões “*meu ser secreto*” e “*meu ser oculto*”. Este último se encontra entre o tempo (“*a hora*”: o passado, “*o que foi*”) e o vento (“*a brisa*”: “*o que a alma faz*”). Por fim, tudo se desfaz no silêncio, ressaltando a sobreposição entre um estado de ânimo e uma paisagem.

⁵⁸ DUFRENNE, Mikel. *O poético*, p. 110.

Fernando Pessoa deixou de se interessar pelo aspecto teórico de sua poesia, em certa altura de sua produção e reflexão simultânea. Foi, aliás, exortado por Mário de Sá-Carneiro e outros a antes produzir poesia do que elaborar sistemas metafísicos. E assim o paulismo, o sensacionismo e o interseccionismo não figuraram mais no primeiro plano de sua produção poética: ele não subordinou mais suas poesias aos *-ismos* criados, depois de criar seus heterônimos. Mas o interseccionismo permaneceu como forma de expressão poética no ortônimo e mesmo em Álvaro de Campos.

A questão norteadora de nossa investigação sobre o interseccionismo é a continuidade (ou não) da poética pessoana em seus poemas mais bem acabados. Este modelo investigativo não é novo. João Gaspar Simões já o fizera, em relação ao paulismo.⁵⁹ A continuidade do interseccionismo nos poemas posteriores a 1915 implica, por exemplo, a simultaneidade de elementos imagéticos e oníricos; ou então entre diferentes planos espirituais: sensibilidade e razão. No entanto, a complexidade crescente em elementos sonoros e da linguagem próxima da comum (enriquecendo suas formas) tornaram menos óbvio – e nada programáticos – os traços interseccionistas.

Por que estudar o interseccionismo sob a perspectiva do Sensacionismo? Porque essa variação estética do Sensacionismo⁶⁰ é a concepção-chave para entender a forma e o conteúdo das principais temáticas presentes no *Cancioneiro*. A questão do sujeito, por exemplo, é marcante; no entanto, em nosso entender, ela se abre mais para o processo heteronímico, que não é o nosso enfoque principal.

Em suma, além do programa poético de 1915, o Interseccionismo se prolongou, ou elevando-se a uma terceira dimensão (geométrico-espacial), o Sensacionismo, ou na produção de poemas sentimentais-rationais, e vice-versa. Além disso, o cruzamento de diferentes planos emocionais com imagens e situações objetivas assegurou a grandeza do poeta Fernando Pessoa, bem como sua multiplicação heteronímica e a execução de um projeto épico, nacionalista, político.

Massaud Moisés percebe bem essa característica pessoana de interseccionar o sentimento e o pensamento, porém sem dar crédito à poética de 1915:

Pessoa ostentava as duas forças a um só tempo, como áreas intelectuais superpostas e cambiáveis. Sua poesia oferece, por isso, o espetáculo de um mundo simultaneamente vulgar e insólito à nossa percepção: vulgar, à primeira vista, porque a nossa emoção, desperta pelo que **atravessa os poemas**, adere ao que descortina da realidade [...]; insólito, porque [...]

⁵⁹ Cf. SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C^a heteronímica*, p. 294.

⁶⁰ Ver abaixo o cap. 4.

os leitores dão-se conta de sentir muito e, portanto, de pensar em alta rotação a realidade entrevista.⁶¹

A expressão “atravessa os poemas” remete ao primeiro verso da “Chuva oblíqua”: “*Atravessa esta paisagem o meu sonho de um porto infinito*”, indicando – sem provar, evidentemente – que a reflexão sobre o estatuto poético dos poemas da maturidade pessoana guardam resquícios interseccionistas ou são, pura e simplesmente, interseccionistas, da maneira que Pessoa concebeu sua teoria, em 1915.

A intersecção entre as sensações e o pensamento, um dos traços fundamentais da poética pessoana, nos remete ao domínio da **metáfora**, e o faz tão “impropriamente” ou com associações inusitadas de imagens e pensamentos, que a definição de Ricoeur, da metáfora como um desafio semântico torna-se absolutamente ilustrativa (ver Cap. 5). Também Octavio Paz compreende a metáfora através de uma metáfora com veículo tenso e de caráter dialético: “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras”⁶² Da “impertinência” à “violência” temos uma vasta gradação semântica, mas o espírito da letra de ambos os autores é o mesmo: a poesia desconstrói a linguagem dita normal e lhe devolve a liberdade originária, através de um ato desconcertante e mesmo revolucionário (ainda que seja linguístico), se entendermos desarraigo não só como nudez das palavras e independência de um sentido corriqueiro, cristalizado, mas também como um ato violento que arranca a raiz de preconceitos e contaminação pragmática do discurso cotidiano.

O Interseccionismo é uma poética dominante no *Cancioneiro*. Mas também pode ser encontrado em Álvaro de Campos (mesclado com o Sensacionismo) e em Bernardo Soares. Vejamos um exemplo deste último, no *Livro do Desassossego*:

Paisagem de chuva

Em cada pingó de chuva a minha vida falhada chora na natureza. Há qualquer coisa do meu desassossego no gota a gota, na bátega a bátega com que a tristeza do dia se destorna inutilmente / por / sobre a terra.

Chove tanto, tanto. A minha alma é húmida de ouvi-lo. Tanto... A minha carne é líquida e aquosa em torno à minha sensação dela.

Um frio desassossegado põe mãos gélidas em torno ao meu pobre coração. As horas cinzentas e (...) alongam-se, emplaniciam-se no tempo; os momentos arrastam-se.

Como chove!

(LD, I, 175)

⁶¹ MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, p. 27 (grifo meu).

⁶² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 38.

A “paisagem” pictoricamente apresentada é, sem dúvida, uma intersecção entre um estado de alma e um evento natural. A “bátega” de chuva é uma metáfora da dor pungente (que já seria metafórica) que se confunde com o bater do coração. E a chuva não cai no exterior, mas por dentro do sujeito, até o ponto de tudo se tornar *água*, como símbolo de dissolução na natureza.

Expressamente, Bernardo Soares coloca a prosa acima da poesia. Mas é inegável, ao leitor da pós-modernidade, que conhece Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que a prosa deste heterônimo é poética. Podemos ir além: o *Livro do Desassossego*, em nossa opinião, ainda não foi suficientemente explorado, não só por ter sido publicado muito tarde, se comparado com o restante da obra poética de Pessoa, mas também em virtude de seu conteúdo poético e da falsa prosa de Bernardo Soares, tal como é falsa a “prosa” de Caetano.

Em Álvaro de Campos, “Começo a conhecer-me. Não existo” (AC, 413), o “eu” é “*intervalo entre o que desejo ser*” (que não é real/ não existe) e o que “*os outros fizeram de mim*” (e que não sou eu). Em suma, o eu não existe a não ser como um espaço interseccional entre esses dois círculos, o do desejo, e o do mundo exterior. Ademais, o “intervalo” de ser é um tema de Sá-Carneiro, cujo ápice é: “*Eu não sou eu nem sou o outro / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro*”⁶³. No seu *Zarathustra*, Nietzsche define o homem de maneira similar, e também poeticamente: “O homem é uma corda entre o animal e o super-homem: uma corda sobre um abismo”⁶⁴. Esse sentido de intersecção, característico do homem, também é uma expressão do ritmo poético, tanto de Nietzsche, quanto de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

Carlos Bousoño estuda os procedimentos poéticos tradicionais, e, entre os quais, as “superposições”. A metáfora seria uma superposição, bem como os procedimentos que interseccionam espaços e tempos. Uma das formas de superposição, a “situacional”, aplica-se à poética interseccionista pessoana:

Llamamos superposición situacional a la visión simultánea que el poeta realiza de dos situaciones diversas, una de ellas real, la otra ilusoria. Cabrán, pues, dentro del procedimiento un par de principales direcciones: una en que la situación ilusoria es engañosamente tomada por alguien como real; otra en que ese “alguien” formula la situación irreal unicamente como deseo, y no como realidad efectiva.⁶⁵

⁶³ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Indícios de ouro*, p. 94.

⁶⁴ “Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, - ein Seil über einem Abgrunde“. NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra: ein Buch für Alle und Keine*, Vorrede, IV.

⁶⁵ BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, p. 192.

Nos poemas programáticos do interseccionismo pessoano, a superposição entre as situações “real” e a “ilusória” ganham contornos nítidos. Em poemas posteriores, a elipse demarcatória entre o real e a ilusão é esmaecida. Um exemplo do interseccionismo programático é o poema “Chuva oblíqua” (CA, 113-17), dividido em seis partes, para caracterizar, na prática, os princípios do interseccionismo. A sexta parte evoca a infância, através da imagem de um teatro, de uma apresentação musical e das cores de uma bola, que são tomados como reais. O leitor sabe que são irreais, mas o eu-lírico os vivencia como reais. A série de sensações é completíssima: visuais, auditivas, sinestésicas, temporais, etc. A sinestesia de ²⁷“o teatro é um muro branco de música” é uma espécie de tela (de pintura e também de cinema) onde as sensações se misturam e confundem, acompanhando o movimento musical e a batuta do maestro. Por fim, a imagética rompe-se: o ³⁵“jockey amarelo tornando-se preto”: o maestro é o jockey da bola e o restante da imagem desaparece.

Um exemplo de intersecção temporal, em Pessoa, sem a preocupação programática, é “Pobre velha música!” (CA, 140). Na terceira estrofe, é expressado o desejo de atualizar o passado, sem idealizá-lo: “Com que ânsia tão raiva / Quero aquele outrora! / E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora.” A infância, o passado em si⁶⁶, não tem importância, pois o passado sobrepõe o presente, de modo que o tempo não é linear, mas simultâneo, revivido, sempre atual.

Na mesma linha do poema anterior “Por que esqueci quem fui quando criança?” (IN, 561) intersecciona os elementos pueris e os do adulto, presentificados pela imaginação, no paralelismo entre o que “fui” e “flui”. A magia do sentimento vivido na infância não deve ser resgatada, para não se esgotar (pela consciência ou inteligência). O que é pura fantasia não deve ser decifrado, mas permanecer como mistério (em oposição a “problema”, que é analisável e resolúvel, para Gabriel Marcel). A fantasia deve permanecer viva em sua pureza, no sujeito, ao longo da vida. As interrogações de todos os versos conservam em suspenso essa relação do ontem com o hoje, e das outras antíteses que mantêm a tensão entre o pensamento mítico-mágico da criança e o do adulto que racionaliza. Até o fluxo do rio da vida – ⁷“A vida que em mim flui” – é/ não é o mesmo curso d’água (cruzamento ou intersecção entre Parmênides e Heráclito). Há um ser, um sujeito uno? Se nem na questão da *persona* há uma resposta afirmativa, muito menos na relação com a “criança que fui” o haverá.

⁶⁶ “Oh ! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os annos não trazem mais!” (ABREU, Casimiro de. “Meus oito annos”, In: *Obras Completas*, p. 172).

Ademais, com base em Bousoño, compreendemos que o interseccionismo foi (é) uma maneira renovada de conceber a metáfora que, na sua concepção tradicional, intersecciona um plano A e um plano B. Fernando Pessoa estende a compreensão habitual, de intersecção de imagens, a intersecção de espaços, tempos, situações.

3 - NA “FLORESTA DO ALHEAMENTO” PESSOANO

Seguindo a estrutura dedutiva geral desta pesquisa, cabe observar a relação geral dos escritos pessoanos com os aspectos aqui estudados. Em primeiro lugar, coloca-se a heteronímia: sustentamos o caráter heteronímico geral de sua produção poética. Isso significa que é impossível investigar a verdadeira face de Fernando Pessoa, sujeito empírico, a partir de sua obra. Tudo o que podemos fazer é engendrar determinadas hipóteses, remetendo seus heterônimos ao ortônimo, e vice-versa. Quanto ao *Livro do Desassossego*, assinado pelo semi-heterônimo Bernardo Soares, não o abordamos de acordo com essa concepção, pois ele é complexo demais para ter lugar na discussão que propomos (porque pode ser lido como biográfico; autoficção biográfica; prosa poética, diário...). Ora, reconhecemos que o LD, ainda que não seja objeto desta pesquisa, pode ser a chave para a relação entre ortônimo e heterônimos. Retemos, no entanto, considerações do *Livro* que servem para ilustrar ou esclarecer questões poéticas que nos são pertinentes, sem analisar a verdadeira dimensão da prosa de Soares/ Guedes.

Quaisquer trabalhos teóricos sobre Fernando Pessoa exigem ao menos uma consideração geral sobre a heteronímia. Em primeiro lugar, porque a despersonalização ou fragmentação do sujeito foi concebida por Pessoa desde seus primeiros poemas relevantes – entre 1912 e 1914, período que coincidiu com a “gestação” de Reis e Caeiro. A maturidade poética pessoana coincide, portanto, com a constituição da heteronímia como processo artístico fundamental na produção de poemas.

O título deste capítulo se refere a um poema de Pessoa, que pode nos remeter tanto ao interseccionismo propriamente dito quanto à formação do processo heteronímico. *Na floresta do alheamento* é um dos poemas dramáticos classificados ao lado de *O Marinheiro* e *Fausto*, e que foi publicado na revista *A Águia*, em 1913. Estruturalmente, o poema apresenta a forma de prosa, com elementos de poesia dramática de figuração paulista: vago, subjetivista. Também apresenta traços marcadamente interseccionistas, principalmente com intersecção de imagens que sugerem incerteza e tédio. A realidade nevoenta (da floresta) é metaforizada como “fumos que se misturam” (FA, 435). Também o sujeito torna-se impessoal, sem que distingamos eu e tu: “Éramos impessoais” (438), o que nos sugere o tema deste capítulo, sobre a heteronímia em geral. No poema em questão, a incerteza da existência nos remete ao problema da possibilidade de o sujeito poético ser uma mera projeção de imagens e ritmos criados por um sujeito empírico cuja existência pode ser uma

mera névoa, tal como o eu-lírico de *O Marinheiro*.

Coloquemos uma questão. Que elemento precede o outro: a ideia heteronímica ou os poemas atribuídos a heterônimos? Ou a caracterização de personagens de um drama ou os poemas que necessitavam de sujeitos líricos diferenciados? Se levarmos em consideração os escritos pessoais, a ideia de heterônimos veio antes da criação dos poemas. Ele pensou em escrever em uma perspectiva pagã, para enviar poemas a Mário de Sá-Carneiro, sem sucesso; quando estava ao ponto de desistir da ideia, veio o dia “memorável” do nascimento de Alberto Caeiro, dos poemas do “Guardador de rebanhos” e uma série de outros que lhe seguiram. Para José Augusto Seabra, “os heterônimos não nascem verdadeiramente senão com os poemas de que são autores”⁶⁷. De acordo com esse ponto de vista, a causa da criação heteronímica é poética, e reside na linguagem, e não exteriormente, como uma necessidade psicológica. É uma perspectiva estruturalista, que tem o mérito de ater-se exclusivamente à poesia pessoal, sem utilizar recursos extra-literários.

Conforme a descrição pessoal do poeta,

Havendo-me acostumado a não ter crenças nem opiniões, no receio de que meu sentimento estético pudesse ser enfraquecido, em breve passei a não ter personalidade nenhuma, exceto uma personalidade expressiva, passei a ser uma mera máquina capaz de exprimir estados de espírito tão intensos que se transformaram em personalidades e tornaram minha própria alma a simples casca de sua aparência casual. (OPr, p. 446)

O par crenças/ opiniões é uma velha concepção filosófica, que opõe verdade à aparência. Platão o situa um grau acima da pura imagem, sem essencialidade (cópia da cópia ou mimese da mimese da realidade essencial). Em Fernando Pessoa, ao contrário de Platão, para quem o Ser e a Verdade só podem ser atingidos pela dialética e pela *noese* (intuição intelectual), a esfera do Ser é atingida pela poesia. Mas não direta nem definitivamente. O momento de escrita de um poema é epifânico, e o sujeito é uno, chega à Ideia em Si. Depois disso, torna ao mundo das aparências, onde as crenças e opiniões são, e não podem deixar de ser, instáveis e móveis. Com isso, Pessoa quer dizer que o sujeito moderno que se atém a uma crença, a uma religião ou opinião filosófica, sem fazer nenhuma *epoché* ordinária, é inautêntico.

⁶⁷ SEABRA, José Augusto, *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p. 14.

Parece-nos que a questão capital da heteronímia reside bem mais na natureza da própria poesia do que na criação de personagens dramáticas. É verdade que estas não são propriamente personagens de drama, mas são o drama em si de um sujeito que se despersonaliza e engendra papéis e visões de mundo diversas. De nossa parte, observamos que dentro de cada um dos heterônimos há uma pluralidade de pontos de vista, estéticas e estados de ânimo.⁶⁸ Não disse o próprio poeta que o tempo de produção de um poema é o quanto basta para a permanência de um sujeito/personalidade? Assim é, e no próprio *Cancioneiro* há uma série de sujeitos líricos que são, por assim dizer, plurais. Mas, como não se tratava de uma diferença ontológica entre uns e outros, bastou subscrever-lhes “Fernando Pessoa”. Com isso, não excluimos o problema da heteronímia nem as múltiplas reflexões proveitosas a que o problema dá ensejo, mas isolamos o aspecto que nos interessa – o interseccionismo e a temática que dele extraímos.

Duas ideias de Pessoa, em sua reflexão sobre os heterônimos, devem ser levadas em consideração: 1) “*médium* (...) de mim mesmo” e 2) o caráter alquímico de “transmutação da própria personalidade”. Ambas dizem respeito às suas experiências ocultistas. Ele se descrevia como *médium*, no sentido da religião espírita; mas, nisso como em outras coisas, ele jamais se ateu a uma doutrina nem a seguiu coerentemente. Ao invés disso, aplicava-as na consecução de sua poética. A “mediunidade” pretendida diz respeito às vozes e perspectivas existenciais que ganharam expressão a partir da consciência da multiplicidade subjetiva. Quanto ao caráter alquímico, este será analisado no Cap. 4, no tópico sobre poesia e alquimia.

3.1 – O sujeito plural

A pluralidade subjetiva tornou-se um fato, no início do séc. XX, quando a crise do sujeito do conhecimento da Modernidade chegou a seu ponto crítico: a consciência ou formação racional não seria capaz de impedir as guerras; aquilo que se julgava indivisível, o “eu”/ *cogito* foi tomado como uma pequena fração de um todo incognoscível ou inconsciente. Não que essas idéias não existissem anteriormente: Pascal, em oposição a Descartes, dizia que “le moi est haïssable”; Schiller já havia cunhado a idéia de inconsciente; Schopenhauer, obscurecido por Hegel, já afirmava que só uma pequena parcela fenomênica da vontade pode ser conhecida. O que há, então, de novo no processo heteronímico pes-

⁶⁸ Conforme Jorge de SENA (*Fernando Pessoa & C^a heteronímica*, p. 325), em relação à criação de heterônimos, “tal artifício era precisamente a garantia estética de superar-se a contradição confessional entre *ser-se e escrever-se*”.

soano?

Em meio à convulsão de idéias e relatividade também científica, Pessoa reconheceu que mudava facilmente de estado de ânimo e opiniões. Atribuía a esse fato razões diversas – razões plurais que confirmam sua pluralidade subjetiva – e o explorou principalmente através da criação de heterônimos. Disso advém um problema clássico de interpretação do poeta português: afinal, sua heteronímia, ou criação de personagens dramáticas que escrevem poemas diferentes e em oposição a um ortônimo, implica uma diferença radical em relação ao sujeito empírico Fernando Pessoa ou é apenas uma manifestação literária que presume uma unidade espiritual subjetiva? Não podemos percorrer o fio da discussão, por não ser este o objetivo de nosso estudo; por isso, tomamos como hipótese a remissão de todos os heterônimos a um plano superior, subjetivo e/porque intersubjetivo, que conserva dialeticamente a saída de si mesmo, sua alteridade, na unidade de um sujeito que buscava “sentir tudo de todas as maneiras”, como seu heterônimo Álvaro de Campos o repete inúmeras vezes.

É preciso esclarecer, todavia, que o fundamento da inconstância pessoana é espiritual ou mesmo místico, e não pragmático. Não é difícil chegar a essa conclusão. Se tudo exercia influência sobre ele, podemos imaginar que seu espírito era volúvel demais, ou então, no extremo oposto, era receptivo a novos elementos que o conduzissem a um estágio superior de compreensão. No tocante à poesia, nem um extremo nem outro, pois há certa homogeneidade na diversidade por ele concebida, e nada nos autoriza a dizer que Reis supera Caeiro ou que Bernardo Soares julga melhor do que Antonio Mora.

Em Fernando Pessoa, o eu-poético se diz de muitas maneiras, mas todas partilham da noção comuníssima de *sujeito poético*. O poema “Deixo ao cego e ao surdo” (IN, 532) apresenta, de maneira muito suave e rítmica a pluralidade subjetiva como condição *sine qua non* da própria poesia. É preciso viajar dentro de si mesmo (“não evoluo: viajo”, como já citamos e comentamos) e cruzar fronteiras de maneiras de viver e pensar para ingressar no território poético, que é esse todo geográfico/psíquico que comunica a diversidade das coisas, que “*são estilhaços / Do saber do universo*”. O elemento etéreo, o ar, impulsiona o poeta a elevar-se e a dissolver seu eu, mantendo sempre uma unidade de consciência, integrando antiteticamente os versos “*Nada que vejo é meu*” e “*Mas vejo tão atento*”. Do ponto de vista poético, circunscrever a personalidade do poeta é uma deficiência similar à cegueira ou surdez. “Cego” e “surdo” também podem ser os poetas que acreditam que a sinceridade subjetiva, sem considerar a alteridade, produz poesia genuína. Mas, para não deixar dúvidas nem quanto ao papel de vate do poeta romântico, inspirado por Deus, as duas úl-

timas estrofes deste poema invocam a criação divina: “*Deus tem diverso modo / Diversos modos sou*”.

Outros fragmentos com tema similar:

*Não ser eu só tanta gente
De muitos, meto-me dó. (IN, 531)*

*Deus não tem unidade,
Como a terei eu? (IN, 531)*

Mas a questão da unidade e pluralidade subjetiva é mais complexa do que uma simples variação subjetiva, ou mudança de estado de ânimo. “Tudo me influencia”, admite Pessoa; ora, isso implica um espírito pragmático, que guina conforme a conveniência do momento? É preciso não apenas aceitar as contradições pessoais, mas magnificá-las, para entender a questão. Isso significa que a grandeza do poeta consiste na sua capacidade de fenomenólogo, sempre disposto a fazer uma *epoché* sobre seus preconceitos e começar a pensar de uma nova maneira em quaisquer circunstâncias. Essa disposição é sobremaneira humana e infantil: o olhar da criança vê o mundo como algo novo – Caeiro: *a eterna novidade do mundo*; Heráclito: *O sol é novo todos os dias* –; e essa constância na inconstância, se podemos dizer assim, é paralela à insinceridade verídica e outras expressões dialéticas do espírito pessoal, cunhadas pelos críticos.

A ausência de Absoluto, no mundo moderno, seria um ponto de partida sobre a reflexão sobre a heteronímia. Walter Benjamin afirma que “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica”⁶⁹. Heroísmo que nem Balzac nem Baudelaire apresentavam, pois não se resignavam à realidade, e portanto não se conformavam à atitude romântica. Não possuíam, do mesmo modo, nenhum referencial na tradição nem na religião. A perda do Absoluto teria relação com a multiplicidade do sujeito empírico e do sujeito poético, por conseguinte. Por causa disso, acresce ainda Benjamin, a respeito de Baudelaire:

Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói.⁷⁰

Podemos dizer o mesmo de Fernando Pessoa, se ressalvamos que ele não representava esses papéis socialmente, mas como personagens dramáticas, portanto na ficção. Um

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 73.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 94.

texto de suas *Páginas íntimas e de auto-interpretação* é capital, no tocante a essa questão. Citemo-lo na íntegra:

Ficarei o Inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão-Ser do Universo longínquo!
Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, mero vácuo-pessoa, exilado do próprio mistério, da própria Vida. Habitarei eternamente o deserto morto de mim, erro abstracto da criação que me deixou atrás. Arderá em mim eternamente, inútilmente, a ânsia (estéril) do regresso a ser. Não poderei sentir porque não terei matéria com que sinta, não poderei respirar [?] alegria, ou ódio, ou horror, porque não tenho nem a faculdade com que o sinta, consciência abstracta no inferno do não conter nada, não-Conteúdo Absoluto, [Sufocação] absoluta e eterna! Oco de Deus, sem universo, (...). (PIAI, 60)

Este manuscrito foi escrito em torno de 1915, conforme os editores. Note-se o uso de iniciais maiúsculas, substancializando “Inferno”, “Eu”, “Limitação”, etc. Todas essas marcas apontam a titânica contradição de não ser ninguém, ou ser mero “vácuo-pessoa”, ao passo que o sujeito quer se afirmar como tal, a cada passo que sente que tudo pode ser uma projeção de elementos longínquos, como o Universo ou a Vida em si. Nesse texto, ele ressalta o “Nada consciente”, oxímoro que evoca o primeiro momento da dialética do sujeito. Em um poema, ele afirma um “*nada que dói*”.

Enfim, em meio aos dois limites, Ser e Não-ser, qual Hamlet, Pessoa construirá o arcabouço de sua poesia, marcado pela dialética fundamental da existência humana. Mais do que isso, pelo traço da Modernidade, que recusa qualquer absoluto ou explicação metafísica, que seja baseada na crença ou na tradição.

3.2 – A heteronímia

A heteronímia não é, pelo que se depreende do que foi dito acima, uma criação *ex nihilo*, realizada por Fernando Pessoa. Seus antecedentes estariam na Modernidade e na perda do Absoluto como referencial. Ora, na poética pessoana, isso nada nos assegura definitivamente sobre a razão da existência dos heterônimos e nem do lugar de cada um desses sujeitos criados em relação ao ortônimo. Cada nova perspectiva teórica exige uma renovação da explicação da heteronímia pessoana. Entre as inúmeras possibilidades explicativas de tal processo, a polifonia de Mikhail Bakhtin parece ser uma hipótese plausível. Bakhtin é um teórico da literatura voltado para a ficção narrativa. A princípio, sua teoria da polifonia não se aplica à poesia. No entanto, a criação heteronímica de Pessoa envolve a criação de personagens semelhantes aos ficcionais, que têm uma biografia, formação cultural e visão de mundo independentes do poeta ortônimo. Assim, entendidos

como personagens de ficção, eles podem ser interpretados à luz da teoria de Bakhtin. Mas não prosseguiremos nessa linha investigativa, que nos exigiria outro tipo de análises e explicações teóricas. Seguimos o fio da criação heteronímica apenas nos aspectos que concernem a esta pesquisa: a remissão ao ortônimo e as possíveis relações da poética do sonho e da metapoesia ao processo de criação de personagens lírico-dramáticas.

Ora, antes de prosseguirmos, cabe anotar a estreita relação entre poesia e drama, em Fernando Pessoa, de modo que o poeta português realiza a conjugação entre os gêneros épico e lírico, na denominação de Hegel:

El poeta dramático no debe quedarse en un simple ensueño ni vincularse a algún sentimiento exclusivo, a cualquier estrecha manera de sentir y de concebir las cosas. Debe ser abierto y amplio de espíritu, pues las fuerzas morales, que se manifiestan solamente como diferentes en la epopeya conservando una significación indeterminada, se precisan y se oponen en el drama, ya que constituyen el fondo del carácter de los personajes y en ellos se individualizan.⁷¹

Como veremos mais abaixo, na teoria do fingimento poético, Fernando Pessoa busca o traço dramático na criação heteronímica. Parece-nos claramente que Pessoa pensa na teoria hegeliana da poesia, quando reflete sobre a necessidade de “sentir tudo de todas as maneiras” ou de pluralizar/multiplicar o sujeito poético. Com efeito, assim como em Hegel a poesia dramática implica a assunção de pontos de vista plurais que se justificam por si mesmos, gerando o caráter dramático, Pessoa pensa no “drama em gente” como uma maneira de viver, sentir e criar a poesia dramática através de personagens ficcionais que se expressam de maneira lírica.

Se admitimos que Alberto Caeiro foi o primeiro heterônimo a surgir (no sentido forte, porque Alexander Search poderia ser um pseudônimo e Ricardo Reis era só uma vaga imagem que tomava forma, antes de Caeiro) e que ele é de fato “mestre” dos demais, então reconhecemos a importância capital do processo heteronímico, bem como a tensão dialética máxima, no espírito pessoano, em 1914, que o impeliu a quebrar o espelho de seu eu: tornou-se vários, com a instauração de um diálogo permanente (ainda que mais fraco, após 1915) entre toda a “comunidade” pessoana. E a origem de Caeiro, no afamado “dia memorável”, se for desmitificada, pode significar tão-somente a expressão absoluta de uma alteridade – sem sair de si mesmo. Foi a realização da almejada poesia objetiva. Caeiro significou a concretização de um estranhamento (*alius*) máximo concebido por Pessoa: ele mesmo, metafísico, tornou-se antimetafísico; de urbano a campestre; da seriedade / gravi-

⁷¹ HEGEL, G. W. F. *Poética*, p. 144-5.

dade existencial ao menosprezo a tudo o que vai além do puro olhar. Fernando Pessoa descobre, *malgré soi*, a fenomenologia na poesia. Ainda que possamos tecnicamente minimizar a existência da multiplicidade de eus em Pessoa, esse processo tornou-se capital na vida do poeta, e um combustível eficiente para libertá-lo da tendência niilista. A maestria principal de Caetano é justamente o desencadear de uma potência de engendrar novos heterônimos, ou de produzir um reverso pessoano, de modo que o poeta viva de fato, na linguagem, outras vidas, e as explore coerentemente como se suas fossem. Fernando é “um novelo embrulhado para o lado de dentro” (OPr, 109), como o caracteriza Reis, é a expressão justa desse potencial.

Ainda sobre a “seriedade”, como renovada motivação poética, percebemos a nítida presença de elementos morais (a arte é moral, enquanto *possibilidade*, e não como necessidade) norteando a visão de mundo poética de Pessoa. Conforme Luigi Pareyson,

De fato, há uma moralidade intrínseca e constitutiva do fato artístico, que é a responsabilidade com a qual o artista escolhe a arte, para si, como uma tarefa, o empenho e a dedicação com que a realiza e os deveres inerentes a esta mesma atividade.⁷²

Pessoa, quanto a esse aspecto moral, toma para si a incumbência da poesia como um “fardo” do qual ele não pode se libertar, senão na medida em que produz sua poesia e estabelece um elo cada vez mais forte entre nacionalidade, indivíduo, passado e futuro. A poesia, no fim das contas, é que toma as rédeas da existência do sujeito físico Fernando Pessoa.

O impulso maior de Pessoa para a criação de heterônimos consiste no fato de que cada voz poética criada, não sendo ele, é ele-mesmo no recôndito de seu ser; sendo diversos, são muitos os eus planetários que geram uma força gravitacional capaz de produzir brilho próprio, como uma estrela. Parece-nos que, quanto mais Pessoa se distancia de si, na voz heteronímica, tanto maior é a força do retorno a si mesmo. O movimento da heteronímia é essencialmente dialético: do em-si ao para-si, e deste ao “em si e para si”.

Uma hipótese geral sobre a criação heteronímica: os heterônimos são vozes ou eus líricos criados, sem dúvida, por um autor de poesia, Fernando Pessoa. Essas vozes já são ficções, que podem ter ou não relação direta com o seu criador.

Partindo da ideia de Massaud Moisés segundo a qual Fernando Pessoa forjou “heterônimos-símbolos” ou arquétipos⁷³, podemos conjecturar (sem perseguir, neste trabalho, as consequências dessa hipótese) que os principais heterônimos, que escreveram poesia, são

⁷² PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 50.

⁷³ MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, p. 61.

análogos aos diferentes sistemas filosóficos (inconciliáveis, por princípio), mas, para serem bem compreendidos, necessitam de um contraponto em outro sistema. Em poesia, é preciso ir além da pura afirmação teórica ou escolha de uma perspectiva – que, aliás, pode ser arbitrária e artificial. Para sanar essa dificuldade prática, mais do que teórica, Pessoa multiplicou-se.

Ítalo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno*, concebe uma personagem que põe em xeque a relação entre escritor, autor e narrador. Silas Flannery reflete:

Ao escritor que deseja anular-se para dar a palavra ao que está fora dele, existem dois caminhos: ou escrever um livro que possa ser o único livro, capaz de esgotar o todo em suas páginas; ou escrever todos os livros e perseguir o todo por meio de imagens parciais.⁷⁴

Fernando Pessoa, através do processo heteronímico, buscou o segundo dos caminhos descrito pela personagem de Calvino. O primeiro caminho é excluído, penso, *per absurdum*. Sabendo, contudo, da incompletude radical que isso significava, ele se pôs heroicamente em ação, visando ser um supra-Camões, ou renovar o sentido de sua pátria, ou simplesmente colocando todo o ser de “homo viator” radical na criação poética através dos heterônimos.

Conforme Eduardo Lourenço, “em cada heterônimo brilha sempre a verdade inteira do seu criador e em Campos com um fulgor mais negro e íntimo que nenhum outro.”⁷⁵ Note-se que ecoam versos de Ricardo Reis nessa definição: “*em cada lago a lua toda / Brilha, porque alta vive*” (RR, 289). Subscrevemos a primeira oração de Lourenço, e deixamos em suspenso a segunda.

Da maneira mais global possível, no tocante à heteronímia, prefiro o paradigma da Astronomia ao da Matemática: um centro gravitacional em torno do qual giram “planetas” ao invés de um fracionamento e soma para formar um todo. Ou o Todo é maior que a soma das partes?!

A identidade subjetiva de Fernando Pessoa, como instância superior (infra) heterônimos pode ser ilustrada no poema de Alberto Caeiro: “*Nem sempre sou igual no que digo e escrevo. / Mudo, mas não mudo muito.*” (AC, 219) Mesmo o heterônimo ligado ao imediato, ao alcance da vista, percebe certo fluxo de sensações diferenciadas, porém marcadas pelo adjunto adverbial “não ... muito”.

⁷⁴ CALVINO, Ítalo. *Se um viajante em uma noite de inverno*, p. 185.

⁷⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, p. 167.

Michael Hamburger estuda as **máscaras** e “personalidades múltiplas” dos poetas ocidentais, desde Baudelaire, sob a ideia de que qualquer despersonalização da poesia pode ser remetida a um sujeito, que produz ou engendra a poesia. Também Pareyson sustenta uma ideia similar, enfatizando a “mediação ativa e criadora da pessoa”:

Mesmo quando a arte consistisse num esforço de despersonalização, isto ainda seria pessoal: totalmente pessoal aquele olhar que quereria ser impessoal e universal; afirmação pessoal, isto é, afirmação de si na obra, aquele intento de criar alguma coisa que dure mais que a própria pessoa.⁷⁶

Esse é um ponto de vista lógico-gnosiológico, que mostra o absurdo da ideia contrária. Só um sujeito é capaz de produzir uma estrutura que vise à negação do sujeito. No caso da obra de arte, permanece sempre o registro individual nessa tarefa hercúlea de formação de um conteúdo e de uma forma.

De mais a mais, até mesmo os heterônimos pessoanos seriam uma maneira de potencializar a expressão do sujeito poético:

El dramático recurso de Pessoa a la heteronimia le dio una extraordinaria perspectiva. Entre otras cosas, le permitió decir toda la verdad sobre él mismo, sobre las múltiples personalidades que la biografía elude.⁷⁷

Ainda que seja uma possibilidade teórica, a concepção de Hamburger parece-nos limitada, no sentido de não permitir uma abertura de horizonte interpretativo em “grande angular”. O propósito pessoano parece ser marcadamente o de fazer a poesia criar novos poetas, novos mundos, viajar em movimento retilíneo uniforme, como uma sonda espacial. Esse é o sentido da despersonalização. Mas, seguindo o fio da metáfora, é certo que há um cientista ou uma equipe de cientistas controlando as imagens enviadas pela sonda: há unidade de pensamento. Na poesia, também há unidade. Mas, se a heteronímia pessoana é levada a seu extremo interpretativo, grande parte do conteúdo **referencial** dos poemas de Caeiro e dos outros heterônimos é autônomo e inaugura possibilidades expressivas e compreensivas impossíveis de serem remetidas a um único sujeito.

Georges Güntert utiliza um recurso da língua alemã para caracterizar a essência do eu poético pessoano: *das fremde-ich* = o eu-estranho. No entanto, “fremde” não tem um significado adjetival, e sim substancial. *Fremde* é a raiz de outras noções como as de alteridade e alienação (*Entfremdung*), enquanto a língua portuguesa necessita recorrer a raízes latinas para formá-las (*alter*; *alius*). Fernando Pessoa é um eu-poético que sai de si mesmo,

⁷⁶ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 103.

⁷⁷ HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*, p. 153.

para tornar-se múltiplo ou intersubjetivo. É um processo de “otredad”, conforme a expressão de Octavio Paz, ou procura da identidade perdida: “El hombre no es nunca idéntico a sí mismo”⁷⁸.

Por isso, a máscara que caracteriza o sujeito não é conhecida nem por ele mesmo⁷⁹. É uma veste que acaba fazendo o homem, como no conto de Machado de Assis em que a personagem narcísica acaba confundindo seu eu com a farda militar. Em Álvaro de Campos, o poema “Depus a máscara e vi-me ao espelho” (PC, 392) apresenta a possibilidade do sujeito olhar para si mesmo, poeticamente, e sobrepor a temporalidade e as mudanças físicas. Mas é preciso “*saber tirar a máscara*” ou desprover-se de papéis sociais e imagens de si mesmo concebidas por e para os outros. Ora, após um momento, Campos torna a pôr a máscara – “*volto à normalidade*”⁸⁰ –, retorna à vida comum, como um ponto terminal de ônibus, mas com a mudança provocada pelo olhar puro de si mesmo. No poema “Tabacaria” (PC, 362), pelo contrário, o sujeito identifica-se com sua máscara: “*Quando quis tirar a máscara / estava pegada à cara*”.

Campos é um heterônimo que revela a sobreposição de máscaras do sujeito. Não é um simples processo de representação, como no teatro, em que o ator sabe que, ao final do espetáculo, retirará sua máscara e voltará a ser ele mesmo.

Para não entrar no universo poético de cada heterônimo, o que supõe estudos mais amplos, apresentamos uma consideração geral sobre cada um dos principais, extraída de leituras e análises críticas que omitimos nesta pesquisa:

ALBERTO CAEIRO

Para Caetano, as coisas não têm sentido: simplesmente *são*. É a lição inicial do mestre, que se ocupa de uma ontologia prática. Os seus discípulos levarão em conta a visão direta das coisas como o verdadeiro ponto de partida da poesia. A “coisa mesma”, visada por Caetano, assumirá diferentes formas em Reis, Campos e no Ortônimo.

⁷⁸ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 121.

⁷⁹ O processo de mascaramento poético é assim entendido por Mario Quintana: “*O poema, / essa estranha máscara, mais verdadeira do que a própria face...*” (*Da Preguiça como Método de Trabalho*, In: Poesia Completa, p. 750)

⁸⁰ Cleonice Berardinelli revisou o Espólio e constatou que no original está escrito “normalidade”, e não “personalidade”, como consta na edição dos poemas de Campos da Ática e também (ela não o menciona) na Nova Aguilar/ Nova Fronteira. Na edição de Cleonice, p. 210.

Caeiro é uma projeção pessoal, no mais alto grau. A inconsciência que Caeiro busca é a consciência da inconsciência – que é impossível – expressa em “Ela canta, pobre ceifeira”, do ortônimo; a anti-metafísica de Caeiro é a metafísica pessoal, em oposição dialética.

Para Jacinto do Prado Coelho, Caeiro “se incumbiu de expor uma doutrina apresentando-se como encarnação dela”⁸¹. É exatamente isso o que Caeiro nega: possuir uma doutrina e ser representante de alguma coisa. No entanto, remetendo Caeiro a Fernando Pessoa e vice-versa, é precisamente isso o que ocorre. A perspectiva poética de Pessoa/Caeiro é a inexistência de doutrinas justificáveis, quaisquer que sejam; a ausência de preconceitos; o nominalismo da palavra humana, de modo que nenhuma abstração cristalize as coisas. Não disse o ortônimo que sempre mudava de opinião? Não é ele constante na inconstância? Caeiro é a “encarnação” dessa atitude.

Ademais, Caeiro coloca-se sob o ponto de vista mítico de Hesíodo ou de qualquer cultura oral, que reatualiza seus mitos, recontando-os sem fixá-los. Na Grécia Antiga, ou em outras culturas orais, os mitos existiam/ existem com uma forma indefinida, uma ideia ou um arquétipo que é atualizado a cada vez que é contado. Quando o mito é fixado pela escrita, ele se distancia da realidade concreta. Por outro lado, Caeiro fala em publicação de seus versos, como um florir ou manifestar-se da beleza, tal qual a das flores: “*Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos, / Eles lá terão a sua beleza, se forem belos. / Mas eles não podem ser belos e ficar por imprimir*” (AC, 236-7).

É importante ressaltar que, ao comentar Caeiro – ao contrário de quaisquer outros textos poéticos – colocamo-nos do lado de fora de seu horizonte poético. A melhor crítica de AC é o silêncio contemplativo ou a observação da singularidade das coisas. Apenas mencionei isso e já estou fora da poesia caeiriana. Até mesmo a relação com o Zen (em Leyla Perrone-Moisés), ainda que perfeita, é anti-caeiriana. Reis é anti-caeiriano, ao denominá-lo “pagão” – ou melhor: “paganismo”. Campos, no seu tributo ao “mestre”, também é anti-caeiriano, e o exprime em antíteses: “*A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação. / Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo. / Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir*” (PC, 370).

Ler Caeiro pode ser agradável, como fruição poética, tanto quanto ler Walt Whitman ou Cesário Verde. Mas a leitura mais plena de Caeiro é aquela que o remete a Fernando Pessoa e retorna a ele. Ex: “*É noite. A noite é muito escura. Numa casa a uma grande*

⁸¹ COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, p. 142.

distância / Brilha a luz numa janela. [...] O homem e a família dele são reais do lado de lá da janela. / Eu estou do lado de cá, a uma grande distância. / A luz apagou-se. / Que me importa que o homem continue a existir?" (AC, 237) O homem, do ponto de vista puramente caeiriano, é o homem singular; em Fernando Pessoa, é o homem universal; imbuídos dessa concepção, voltamos a Caieiro, e entendemos a ambiguidade de “homem”: ou o indivíduo que se lhe escapa da visão; ou o gênero humano, que não tem nenhuma importância, diante do universo ou do tempo. A visão caeiriana é enriquecida pela abstração de Pessoa; a deste é singularizada ou naturalizada pela concretude daquele.

Caieiro é mestre, mas mestre de coisa alguma! Se ele nada afirma, não é mestre. A não ser que seja um mestre oriental (Perrone-Moisés) cuja lição é nada dizer. Sendo assim, quem quer que seja que o aprecie, encontrará uma lição particular. Ricardo Reis, por exemplo, tomou-o como mestre do Paganismo. Para Fernando Pessoa, ele pode ser um mestre, por neutralizar o potencial da razão, na escritura de poemas ou mesmo na sua mundividência em geral.

Pessoa encontra em Caieiro a “pobre ceifeira” inconsciente que vive a “metafísica” de “*não pensar em nada*”.

Caieiro só seria um filósofo se tivesse seguido a proposição 7 do *Tractatus Lógico-Philosophicus* de Wittgenstein: “Daquilo que não se pode falar, deve-se calar”.

RICARDO REIS

Para Reis, o equilíbrio é a verdade, ou melhor, o equilíbrio implica a verdade. Isso se aplica à visão de mundo em geral, à ciência, à moral, à religião e à poesia. A harmonia consequente do equilíbrio permite a visualização do sentido das coisas.

Em um texto teórico, diz Reis que a poesia é “música que se faz com ideias” (OPr, 140), em resposta à poética de Álvaro de Campos. Note-se que a ideia contém um pensamento, uma orientação racional, ao contrário das palavras, que podem ser puramente sentimentais. A emoção não é o fim da poesia; é o meio (OPr, 143). Reis não nega que a emoção é inerente à poesia, mas ressalta o valor racional ideativo de qualquer expressão, prosaica ou poética. Por isso, qualquer discurso, mesmo a ciência, contém algo de emoção. No entanto, a poesia se serve de outros meios para “projetar a ideia em palavras” (OPr, 143): o ritmo, a rima, ou a estrofe. Porém, sem a ideia, a emoção escorreria; a ideia assume, então, a função de recipiente de emoções, contendo-as, encerrando-a em limites.

ÁLVARO DE CAMPOS

Campos é feliz, no espelho de outrem; os outros são infelizes, porque também têm consciência. Campos projeta – como engenheiro! – um arcabouço humano de sentimentos e busca da felicidade que são irrealizáveis. Só lhe resta a contemplação masoquista da dor de ser humano.

A poesia, para este heterônimo, é uma forma de prosa em que “o ritmo é artificial” (OPr, 142). Para Campos, a poesia cria a “sugestão rítmica de cada verso por si mesmo” – cada verso tem seu ritmo próprio e a “sugestão acentual”, no que diz respeito à pausa mais forte sobre a última palavra do verso. A artificialidade do processo criativo da poesia consiste na sua musicalidade sem música, no “cantar sem música” (*ibid.*), para que nos versos caibam também as emoções, o grito ou o canto.

O Sensacionismo foi uma “procura do Absoluto”⁸² para Campos. E o meio para esse fim foi “sentir tudo de todas as maneiras”. No final, redundou em um estrondoso fracasso: Campos retorna a si mesmo, ao tédio e desânimo.

BERNARDO SOARES

Bernardo é semi-heterônimo, conforme Pessoa. Mas podemos identificar muitos elementos da prosa do *Livro do Desassossego* com o cotidiano de Fernando Pessoa; com a reflexão sobre a escritura e com o “hábito e o jeito de sonhar” (LD, 68); a preocupação com questões metafísicas; com temas próprios do ortônimo: “Confessa, sim: mas confessa o que não sentes” (260). Em Bernardo Soares ou Vicente Guedes encontramos Fernando Pessoa sem máscaras, pronto a registrar as mínimas impressões subjetivas e as exteriores.

FERNANDO PESSOA ELE-MESMO

O Fernando é também um heterônimo, “um novelo embrulhado para o lado de dentro” (OPr, 109), conforme o descreve Ricardo Reis. No momento em que se reporta continuamente aos heterônimos e cede-lhes a palavra para caracterizar e mesmo criticar o ortônimo, cria uma voz que é de autoria dele mesmo. Assim, o ortônimo passa a existir em função dos heterônimos, e vice-versa. Nos escritos teóricos e cartas, Pessoa sempre se coloca em relação e função aos heterônimos, multiplicando seu eu. É uno e diverso e, portanto, seu eu ortônimo é uma criação dos heterônimos ou criação heteronímica.

Certamente a poesia assinada pelo ortônimo foge aos riscos de submissão a uma religião (pagã) e ao possível confessionalismo (Campos) e prosa poética (Caeiro). No entan-

⁸² LIND, G. R. *Poética de Fernando Pessoa*, p. 200.

to, Pessoa conserva características diversas de seus heterônimos: o espírito clássico, a grave visão da vida, o apagamento da razão, na experiência e expressão poética. Caeiro fala no grave erro de se querer “alterar” alguma coisa. Não esqueçamos que seu discípulo Fernando Pessoa quis e alterou a poesia e a literatura. Ou, de acordo com Jauss, criou uma nova série histórica na literatura, pelo seu efeito.

4 – A META-EXISTÊNCIA (SONHO)

*Sentir que la vigilia es outro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne es nuestra muerte
De cada noche, que se llama sueño.*

(Borges, “Arte poética”)

A questão do sonho como desafio à realidade acompanha a filosofia e literatura ocidental desde muitos séculos. No entanto, entre o teórico e o literário havia um abismo. Descartes, por exemplo, imagina que a realidade poderia ser um sonho, no qual tudo o que pensamos e vivemos não teria existência concreta. Ora, o filósofo só o faz metodicamente, para, a seguir, estabelecer que o *cogito* é uma certeza inabalável e o ponto de partida para qualquer conhecimento seguro. Seu idealismo subjetivo contorna o problema que nos interessa. Kant, por seu turno, estabelece que o encadeamento causal só existe na vigília, e não no sonho.⁸³

Schopenhauer será o primeiro filósofo a aproximar o literário e o filosófico, na questão da realidade do mundo exterior. Sua solução ao problema consiste em considerar a vida como um longo sonho, que não se distinguiria, em essência, dos sonhos sonhados. A vida seria um sonho vivido, por assim dizer. O ponto nodal é que a causalidade (a relação entre causas e coisas, ou sua sequência lógica), nos sonhos e na vida, está presente e, às vezes, ausente do mesmo modo.

Nous sommes, en effet, incapables de suivre anneau par anneau la chaîne d'événements qui rattache un fait passé à l'état présent, et pourtant nous sommes loin de le tenir en pareil cas pour un pur rêve. Aussi, dans l'usage de la vie, n'emploie-t-on guère ce moyen pour discerner le rêve de la réalité. L'unique critérium usité est tout empirique ; c'est le fait du réveil qui rompt d'une manière effective et sensible tout lien de causalité entre les événements du rêve et ceux de la veille.⁸⁴

Tanto na literatura como na psique, os elos de eventos remotos da vida de cada pessoa são imaginados, e não são de modo algum causas reais que determinaram o que o su-

⁸³ Ao lado dos teóricos citados, o grande nome da interpretação dos sonhos (*Traumdeutung*) é o do fundador da ciência da psique, Sigmund Freud. A Psicanálise foi criada justamente para conferir aos sonhos o lugar mais importante da psique humana – o inconsciente, como manancial de vivências, traumas, frustrações, etc. que deixa verter parte de seu conteúdo nos sonhos.

⁸⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 18.

jeito é, no presente. Por exemplo, não sabemos em que medida ou de que maneira a vida na África do Sul ou a solidão fizeram de Fernando Pessoa um poeta português de múltipla personalidade. Se percorrermos regressivamente a cadeia de anéis, na direção do passado, veremos que há muitos pontos vazios, perdidos para a memória, e que são reconstruídos à maneira de um sonho (caráter vago, imaginativo). A memória é, por conta disso, “um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações.”⁸⁵ Na moderna autoficção biográfica, a “reconstrução” de ruínas é atividade nobre da imaginação, não pelo valor de verdade, mas pela reconstrução de uma possibilidade, no sentido aristotélico de mimese.

No núcleo de cada sonho, é como se vivêssemos e sentíssemos cada um dos eventos que causam medo ou prazer. O rompimento dessas sensações, ao despertar, é o que nos assegura que estivemos sonhando. E essa é a diferença substancial que nos permite distinguir sonho e realidade, no argumento schopenhaueriano.

Para todos os efeitos, a poesia se assemelha à condição do sonho, pois cria vivências e uma causalidade que despertam sentimentos similares aos da vida real, mas construídos linguisticamente. Schopenhauer percebeu esse fato e também expressou a relação entre sonho e realidade através da metáfora do verso e reverso de um livro:

La vie et les rêves sont les feuillets d'un livre unique : la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle ; mais quand le temps accoutumé de la lecture (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissions pas ; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons.⁸⁶

O caráter onírico é aleatório; ou seja, não há ordem temporal, para percorrer o livro da vida. Mas se trata do mesmo livro que é “lido” ou vivido na realidade. O mesmo evento pode ser revivido inúmeras vezes; um sentimento pode ser imortalizado; um desejo antecipa o futuro. O sonho é uma condição poética da existência, portanto. Ele não é menos real do que a realidade, nem sequer no tocante ao aspecto causal, pois em sua lógica interna o sonho apresenta um encadeamento de ações. Estas podem causar estranhamento a alguém desperto, mas durante o sonho elas são lógicas e interligadas, gerando novas imagens em sequência. A lógica imaginativa da criança também pode ser estranha para um adulto, mas a criança está desperta, vive a vida real. Portanto, o sonho é apenas uma outra maneira de ver a vida e de fixar-se em determinadas imagens com vivacidade. Como a poesia, em re-

⁸⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 94.

⁸⁶ SCHOPENHAUER, *Id.*, p. 19.

lação à lógica da experiência.

Por isso, Fernando Pessoa intersecciona diferentes vivências do sonho e da vigília em muitos de seus poemas, sem hierarquizá-las. Ou melhor, coloca os sonhos acima da realidade, dentro da configuração do poema. Mario Quintana dizia que “uma vida não basta apenas ser vivida: também precisa ser sonhada”⁸⁷.

A importância do tema do sonho se justifica não só como reação ao pragmatismo e filisteísmo burguês, mas também como um elemento integrador e até como tentativa de construção de um modelo social e político mais humano. Para Leyla Perrone-Moisés, “a poesia preserva o sonho como a possibilidade de um projeto, que possa dar um valor às ações, que as salve da cegueira e da brutalidade.”⁸⁸ A poética do sonho interferiria, pois, na realidade. A esfera da ação e do trabalho, por seu turno, é pragmática, a partir da Modernidade, sem espaço para a artesanidade nem para as artes. Ela não envolve nenhum ideal e portanto nenhum sinal de humanismo. Que resta ao idealista ou ao poeta? Só o território do sonho. Por isso, “o maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho” (OPr, 298).

A poética do sonho – a meta-existência – é um dos pontos fundamentais da arquitetônica intelectual pessoana, que tomava seus contornos definitivos a partir do interseccionismo. A intersecção de planos existenciais e oníricos marcou a passagem da poesia subjetiva à poesia objetiva, e também a criação de um projeto que deveria culminar na ideia de um “supra-Camões”. Com efeito, a atmosfera onírica, que reúne elementos do real, moldados pela imaginação, e os sentimentos vivos que se transmutam, foi o principal traço do jovem poeta português. De início, o paulismo apresenta imagens em jorro, muito próximas do simbolismo francês. Mas a reflexão teórica pessoana logo criou o interseccionismo como poética que visava a superar tais problemas, e também o abandonou em nome do sensationismo.

A poética do sonho é mais consistente no heterônimo Álvaro de Campos do que no *Cancioneiro* do ortônimo. Campos leva ao extremo o significado de realidade mais real, no âmbito onírico. Porém, dentro da limitação desta pesquisa, não podemos adentrar no universo camposiano, senão nos aspectos coligados aos do ortônimo, e *en passant*.

O projeto pessoano excede a simples poética, conforme sua reflexão em prosa, que

⁸⁷ QUINTANA, Mario. *Poesia completa*, p. 365.

⁸⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*, p. 83.

integra a arte à educação:

Educar as novas gerações no sonho, no devaneio, no culto prolixo e doentio da vida-interior, vem a dar em educá-las para a civilização e para a vida. Sobre ser fácil e agradável, o tratamento é de resultado seguro. (OPr, 335)

Essa perspectiva é pedagógica, no sentido mais geral do termo. A educação jamais poderá ocorrer de forma automática, condicionada: é preciso educar para os sentidos, para a arte, para o sonho. Diga-se de passagem: toda pedagogia diretiva, moralista ou cientifista, fracassa, porque o ser humano ultrapassa, em grande medida, a simples adequação à vida social e intelectual.

O que diferencia o sonho evasivo e o sonho como instância superior do espírito humano? O primeiro quer escapar a uma realidade cruel ou sem lugar para a vivência dos sentimentos plenos; o segundo cria um espaço imaginário (não conceitual) onde são projetados todos os sentimentos e compreensões mais complexos, que o mundo real não permite fixar.

Nietzsche identifica a poesia e o sonho ao aspecto apolíneo. A condição gnosiológica do sonho é apresentada de maneira *sui generis* por este filósofo, indo além da concepção de Schopenhauer:

Se fizermos momentaneamente abstração de nossa própria “realidade”, se considerarmos nossa existência empírica e aquela do mundo em geral como uma representação suscitada a todo instante pelo Um primordial, então o sonho deverá nos aparecer como *a aparência da aparência* e, nessa qualidade, como uma satisfação superior ainda da apetência primordial à aparência.⁸⁹

Uma explicação se faz necessária. O *Ur-Eine* ou Um primordial é o caos primitivo, anterior à existência do cosmo enquanto unidade organizada. A representação é a maneira intuitiva do homem conhecer a realidade exterior, fora do sujeito. Para Schopenhauer, a intuição do mundo real é a primeira manifestação do entendimento. A intuição é a apreensão intelectual do mundo ou um golpe de vista que confere unidade ao objeto apreendido. No texto de Nietzsche, o sonho seria um reencontro com o caos. E, se o mundo é aparência, por ser uma representação do sujeito, o sonho seria a aparência da aparência. Nietzsche reencontra a fórmula platônica dos objetos de arte: mimese da mimese.

Ademais, Homero teria concebido suas criaturas fantásticas (deuses, monstros...) em sonho, de tal forma que este é a condição fundamental para a realização do espírito

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, 4, p. 44.

apolíneo na poesia. Ora, nos poemas de Pessoa em que prevalece o sonho, há uma realidade encoberta que também é aparência.

No *Livro do Desassossego*, sob o semi-heterônimo Bernardo Soares, Pessoa apresenta a relação entre o vivido e o sonhado, reportado a fragmentos de sua biografia.

Em mim, o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar. As circunstâncias de minha vida, desde criança, sozinho e calmo, outras forças talvez, amoldando-me de longe, por hereditariedades obscuras a seu sinistro corte, fizeram do meu espírito uma constante corrente de devaneios. Tudo o que sou está nisto, e mesmo aquilo que em mim mais parece longe de destacar o sonhador, pertence sem escrúpulo à alma de quem só sonha, elevada ela ao seu maior grau. [...] Vendo-me de fora, como quase sempre me vejo, eu sou um inapto à acção, perturbado ante ter que dar passos e fazer gestos, inábil para falar com as outros, sem lucidez interior para me entreter com o que me cause esforço ao espírito, nem seqüência física para me aplicar a qualquer mero mecanismo de entretenimento trabalhando. [...] O hábito único de sonhar deu-me uma extraordinária nitidez de visão interior. Não só vejo com espantoso e às vezes perturbante relevo as figuras e os décors dos meus sonhos, mas com igual relevo vejo as minhas ideias abstractas, os meus sentimentos humanos. (*Livro do Desassossego*, I, p. 68s)

Se a vida concreta adormece, o sonho acorda na alma do poeta. Não é por acaso que Pessoa elege o sonho como condição básica do paulismo. Também no sensacionismo e até mesmo na poesia de Reis identificamos o sonho ou o estado de sono como condição do fazer poético. O semi-heterônimo vai além, ao ponto de se colocar em dúvida quanto de Pessoa há nisso: as ideias abstratas e os elementos teóricos seriam, hipoteticamente, mais visíveis pela imaginação ou pelo sonho. O Pessoa teórico parece-nos muito mais atento aos movimentos estéticos da literatura, à História da Filosofia e à concretude do real do que à imaginação onírica. Entretanto, os demais elementos são, de fato, pessoanos. A visão imaginativa – “*penso com a imaginação*” – é muito mais aguçada em seus poemas do que a observação exterior, malgrado Caeiro. De fato, Caeiro parece ser, antes de tudo, uma forte reação dialética do espírito onírico de Pessoa, que passou a ver tudo do ponto de vista da objetividade absoluta. Mas não esqueçamos que também esse fazer poético (a natureza, as coisas, o exterior) foi construído no espírito pessoano do mesmo modo que os poemas paúlicos ou sensacionistas: sob a luz e a visão interiores.

No drama estático *O Marinheiro*, Fernando Pessoa estabelece o universo onírico como o protótipo de quaisquer vivências reais. Tudo é vivido subjetivamente pelas “veladoras”, pois este gênero composto constitui a visão de mundo poética, da descoberta ontológica fundamental, bem como da constituição do tecido do imaginário, que tem a

aparência do real, mas lhe é anterior ou superior.

Vejamos, a seguir, como a poética do sonho se apresenta no *Cancioneiro*.

4.1 – Sonho e morte

Como antecedente moderno de poesia portuguesa, Antero de Quental é um ponto de referência em muitos aspectos, para Pessoa, que o denominou “mestre” em sua “poesia metafísica”. E a relação entre sonho e morte é uma das temáticas de que Antero é mestre. Vejamos um exemplo, do segundo poema do “Elogio da morte”⁹⁰:

*Na floresta dos sonhos, dia a dia,
Se interna meu dorido pensamento;
Nas regiões do vago esquecimento
Me conduz, passo a passo, a fantasia.*

*Atravesso, no escuro, a névoa fria
Dum mundo estranho, que povoa o vento,
E meu queixoso e incerto sentimento
Só das visões da morte se confia.*

*Que místicos desejos me enlouquecem?
Do Nirvana os abismos aparecem
A meus olhos na muda imensidade!*

*Nesta viagem pelo espaço
Só busco o teu encontro e o teu abraço,
Morte! Irmã do Amor e da Vontade!*

A intersecção entre uma paisagem e um sentimento/ sonho desloca o pensamento (a realidade) para a região sombria do sonho. As sensações de escuridão e frio descrevem a morte enquanto privação da luz e do calor vitais. A densa “*floresta dos sonhos*” remete, inequivocamente, à selva onde o sujeito lírico se perde, na *Divina Comédia*, recrudescida pelo fonema /i/, acentuando o frio, a solidão, o escuro, descambando no sentimento de morte. Nos tercetos, há uma relação direta entre os “*místicos desejos*”, que vislumbram um infinito indescritível e a “*vontade*”; e “*o teu encontro e o teu abraço*” com o “*Amor*”. A Vontade é o próprio corpo, para Schopenhauer; é ela que nos lança ao mundo, e também nos impele ou revela o desejo da morte, tendo em vista o sofrimento característico da vida. Assim, a morte aparece erotizada, e é buscada pelo eu-lírico deste poema, com seu Amor e

⁹⁰ QUENTAL, Antero de. *Sonetos completos*, p. 104.

Vontade.

Já em Pessoa, no *Primeiro Fausto*, Primeiro Tema, poema XXXIV, temos o sonho como uma realidade efetiva, e a morte como um “despertar”:

*Basta ser breve e transitória a vida
Para ser sonho. A mim, como a quem sonha,
E escuramente pesa a certa mágoa
De ter que despertar – a mim, a morte,
Mais como o horror de me tirar o sonho
E dar-me a realidade, me apavora,
Que como morte. Quantas vezes [quantas],
Em sonhos vazios conscientemente
Imerso, me não pesa o ter que ver
A realidade e o dia!*

(FA, 462)

Também Pessoa, tanto quanto Antero, confirma a ideia schopenhaueriana da vida similar a um sonho, e caracterizada pelo sofrimento. A morte, em si mesma, não é apavorante ao Fausto pessoano, senão no que ela aniquila no homem: o sonho, isto é, a vida sonhada ou concebida e vivida como sonho. A realidade como tal – “o dia” – é mais obscura que a vida.

O sonho visual, por outro lado, sendo diurno, aparece como um quadro ou paisagem: é uma forma estática de representação “negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior” (OPr, 297).

Tomemos um poema como passagem para o próximo tópico. No soneto “Em busca da beleza”, VI (CA, 105), nos quartetos, a alma do sujeito quer o sono para fugir à dor (metafísica ou real) e por isso anseia pelo “sono eterno”. Como antítese, nos tercetos, sente que isso é ilusório, porque já consiste em um **desejo real** – o de morrer. Neste poema, bem como no anterior (V), em que o sujeito lírico se aproxima de Ricardo Reis, com aspectos de moral estóica, sentimento de renúncia e apelo aos deuses (*Morfeu*), a existência é sentida como um fardo. Entre as ilusões, o próprio desejo de morrer. Tal como no fragmento do *Fausto*, citado mais acima, a morte não é um bem; é um desejo entre outros, e também anularia o sentimento da vida inteira como um sonho, o que já configuraria uma condição estética. Como consequência, sobrevém o tédio, por “*não se aspirar a ter aspiração*”. Então, o ciclo recomeça: deseja-se o sono, etc. Para todos os efeitos, essa roda parece-se com o *samsara* dos budistas, e nenhuma alternativa se apresenta.

4.2 – Sonho e plenitude existencial

A) O sonho como fuga da dor

“Põe-me as mãos nos ombros” (CA, 142) sente a brevidade e ritmo alucinante da vida em seus três quartetos em redondilho menor. Associa o sonho à temática da estranheza existencial. O sujeito de *alma* “*insonte*”, de recém-nascido, de abandonado ao mundo (jogado no mundo), vê tudo sem malícia e sem unidade (“*escombros*”). Ele se apresenta, conforme o segundo quarteto, desnudado em sua estranheza existencial. O que ele vê como “*estranho*” não é o modo de ser dos outros nem tampouco os acontecimentos particulares, mas a unidade da vida que ele forma (e não são muitos os que a percebem – ênfase em “*Sou o ser que vê*”), na qual as coisas não parecem ter sentido.

O sujeito chega, como síntese máxima, consoante à perplexidade diante da vida ao paradoxo: “*Tudo é ilusão! Sonhar é sabê-lo*”. “Ilusão” rima com “mão”, que é a própria realidade, ou então um amor ou responsabilidade que o sujeito dispensa, por ser ilusória. A epistemologia dos sonhos, assim, não estabelece um saber positivo ou resolução para o “*não sei por quê*”, mas um saber que vê com clareza a ilusão do que parece real (o real aparente): é o conhecimento do sonho pela via negativa – negação de outra forma de saber.

“Nada sou, nada posso, nada sigo” (CA, 145), ligando o sonho ao tédio, inquietação existencial e ceticismo, é predominantemente negativo, desde o primeiro verso. No primeiro quarteto, há seis formas negativas: SER (apenas o “*trago comigo, por ilusão*”) PODER, SEGUIR (sentido); COMPREENDER, DEVIR (“o *que serei*”: a própria mutabilidade, incerteza e inconsistência do devir é privada de seu ser. O sujeito não pode nem dizer, como Heráclito, que é um “ser em devir”)⁹¹. A disjunção do tempo futuro do verbo “ser” conferiu mais expressividade aos versos 3 e 4: “*nem sei / Se HEI DE SER*” “o *que SEREI*”. O “hei de ser” soa como um processo, reunindo o presente e o futuro, é devir puro; o “serei” torna mais estático e irremediável o futuro.

Sopra, então um “*vento*” (que também não tem limites, ser, forma...) de esperança: ⁸“*Ter razão, ter vitória, ter amor*”, verso com paralelismo ao verso 1, com analogia entre os três elementos de cada um deles.. Sua base ou condução da seiva vinham pela ⁹“*haste morta da ilusão*”: nem sequer floresceram. A articulação entre os elementos ar e água

⁹¹ A compreensão existencial pode implicar também a compreensão da finitude humana: “O que Heraclito [*sic*] sugeria ser parte integral da insubstancialidade humana, vai, de certo modo, encontrar eco em Pessoa que, possuidor da intuição heraclitiana, vê a morte na água.” (PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*, p. 76)

coloca, de um lado, a vaidade e a ascensão da afirmação do espírito, da força, do sentimento, no citado verso 8, e é resfriada pela água ou fluido da quebra abrupta de estrofe, em que os referidos elementos positivos fenecem irremediavelmente.

Que restou de certo e seguro? O sonho? ¹⁰“*Sonhar é nada*”: o ser, o compreender, amar não estão nos sonhos; e “*não saber é vão*”, isto é, ignorar que o sonho não é nada é uma falha existencial. Enfim, a chave do poema pode ser encontrada no verso 11: tudo é sombrio, inseguro, sem sentido, sem devir para um “*incerto coração*”. A soma disso é negativa: nem o sonho nem a imersão no real são significativos em si; tudo é negativo. Mas, ao contrário de um universo teológico monoteísta, em que Deus seria o refúgio e a salvação, parece-nos que a positividade do sonho deve ser forçosamente admitida, ao menos como expressão subjetiva de uma angústia existencial, ou como sentimento estético reflexivo (refletido pela poesia). De outra sorte o imperativo do verso final – “*Dorme na sombra, incerto coração*” – retiraria completamente o sentido da vida e da poesia. A “sombra” pode significar, pois, o universo onírico, diurno ou noturno, não importa; o que importa é que não há substancialidade nem no pensamento, nem na ação, e o sujeito lírico se aterroriza e se conforta com isso ao mesmo tempo, afirmando na estrutura profunda o poético-onírico, ainda que o negue na estrutura de superfície.

Consequentemente, o sonho se apresenta como uma condição essencial para a fuga da dor da existência, do tédio e da inutilidade de tudo o que é considerado positivo na vida (conhecimento, poder, esperança...). Para o eu-lírico que nega veementemente a realidade, a tessitura poética assume um valor positivo (com marcas negativas, pois é também humana) incomparável a quaisquer outras atividades e sentimentos.

B) O sonho como criação de um universo propriamente humano

“Dorme sobre o meu seio” (CA, 143) é um poema significativo para duas temáticas pessoais: o sonho e a questão do sujeito. Mas, de maneira geral – e até pela forma verbal imperativa “*dorme*” (versos 1, 5, 10, 13), que funciona também como *leitmotiv* ou elemento coesivo do poema – há um predomínio da poética dos sonhos. O ritmo do poema imita um embalo, um acalento a uma criança, suavizado por consoantes nasais e líquidas. Há, sem dúvida, um conteúdo erótico que é sublimado, pois o “tu” do poema seria alguém que poderia amar/ser amado, por ser conhecedor de “gozo e dor”, mas é convidado a sonhar e esquecer.

Os versos iniciais “*Dorme [...] / sonhando de sonhar*” indicam um sonho dentro de outro sonho; ou então a vivência poética que convida ao sonho, enquanto ilusão mais real

que a ilusão do real. A camada fônica, principalmente os sibilos, sugere o adormecimento, o cair do sono. E “sonhar” reporta-se ao ⁵“*sonho de existir e ilusão de amar*”: existir e amar têm caráter onírico. A existência, então, tem caráter de sonho: é breve; de ideias e imagens confusas; tem aparência de efetividade. “Toda la vida es sueño / Y los sueños sueños son” (Calderón): há uma reminiscência barroca, nos versos pessoanos, sem estabelecer uma realidade outra, superior, celestial. O aspecto comum entre este poema e o estilo barroco é a afirmação da superioridade do sonho sobre a realidade. A segunda estrofe, citada abaixo, apresenta múltiplos aspectos de diálogo com o clássico e com o barroco:

*Tudo é nada, e tudo
Um sonho finge ser.
O ‘spaço negro é mudo.
Dorme, e, ao adormecer,
Saibas do coração sorrir
Sorrisos de esquecer.*

Nota-se, então, que os pólos sonho e realidade (⁵“*existir*”; ⁷“*tudo*”) estão bem marcados, com prevalência dos sonhos, ao ponto de a realidade aspirar ao caráter de “sonho”: ⁷“*Tudo é nada*”. “Tudo” são todas as coisas, principalmente as que envolvem as categorias de “existir” e as de “amar” (conhecer, viver, sentir, querer...). Este paradoxo é, simultaneamente, dialético: “tudo” não tem conteúdo, é abstrato demais, e envolve portanto o “nada”. No estilo barroco, encontramos inúmeros exemplos de paradoxos e oxímoros que exprimem a condição humana, de estar entre o nada-ser e o ser; entre a consciência e o sonho; entre o prazer e o tormento.

O sonho ganha, assim, o primeiro plano. Este traço eminentemente barroco passou a constituir um dos elementos essenciais da arte, nos séculos posteriores. Até mesmo as estéticas de cunho mais social e político, como a de Adorno, reconhecem a prevalência do sonho:

Em virtude [do] conteúdo experiencial e não apenas pela fixação ou modelação na acepção usual, as obras de arte divergem da realidade empírica; empiria mediante a deformação empírica. Tal é a sua afinidade com o sonho, tanto quanto a sua legalidade formal as subtrai aos sonhos.⁹²

“[T]udo! Um sonho finge ser”, para adquirir relações e (con)figurações próprias do sonho. Nisso, há uma oposição ao *malin génie* de Descartes, uma entidade hipotética que

⁹² ADORNO, Theodor. *Teoria estética*, p. 104.

poderia nos enganar, fazendo com que pensássemos que o sonho é real e que o real não tem existência efetiva. Mas parece ser exatamente esse o papel do sujeito poético neste poema: restabelecer a atividade do *malin génie*, conferindo realidade superior aos sonhos. A garantia única de que a realidade é subsistente – e não sonhamos – era o *cogito* (Penso, logo sou), em Descartes. Mas a crise do sujeito, que não é uno, nem para Pessoa, nem para Freud, nem para os fenomenólogos, fragmenta a consciência do sujeito pensante. Perdido em sua multiplicidade, o sujeito se deixa conduzir pelo *malin génie*, ou melhor, *génie* tão-somente, que se manifesta nos sonhos, fantasia, imaginação, como lugar próprio para as vivências autênticas e a atividade poética.

“*O 'spaço negro é mudo*” é um verso paralelo ao fragmento pascaliano “*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*”⁹³. Fazemos uma sobreposição do início desses versos:

O	'spa-	ço	ne-	gro_é	mudo
Le	si-	len-	ce	é-	ternel

“*'spaço negro*” é o cosmo – que está mais para caos – e também o espaço humano, que não oferece resposta às questões fundamentais da existência. Isto também não deixa de ser um paradoxo: espaço = cosmo; negro = caos. O homem, entregue a uma e outra dessas potências do universo, sente-se perdido. Isso é assustador (*m'effraie*), para Pascal, que desconfia do ponto de apoio do sujeito pensante, entendido como alavanca de Arquimedes para mover o universo. Pessoa, também. Mas, neste poema e noutros, estabelece o sonho como suporte para o ser da vida humana, e exorta(-nos): ¹¹“*Saibas do coração sorrir/ Sorrisos de esquecer*”. “E esquecer” implica esquecimento da realidade; a preposição “de” (“do”) é usada como recurso estilístico, com o sentido de “com o”; “coração” é outro tema pascaliano: o *coeur*, antípoda do espírito geométrico.

Agora, em sono profundo, já não há mais ¹⁴“*mágoa nem amor*”; isto é, os dois pólos (que se mesclam) dos sentimentos humanos deixam de ser: “vida”, “gozo” e “dor” são um nada, para a imaginação e o sonho.

Quanto mais avançamos na vida, mais nos convencemos de duas verdades que todavia se contradizem. A primeira é de que, perante a realidade da vida, soam pálidas todas as ficções da literatura e da arte. Dão, é certo, um prazer mais nobre que os da vida; porém são como os sonhos, em que sentimos sentimentos que na vida se não sentem, e se conjugam formas que na vida se não encontram; são contudo sonhos, de que se acorda, que não constituem

⁹³ PASCAL, Blaise. *Pensées sur la Religion et sur quelques autres sujets*, p. 222.

memórias nem saudades, com que vivamos depois uma segunda vida.

A segunda é de que, sendo desejo de toda alma nobre o percorrer a vida por inteiro, ter experiência de todas as coisas, de todos os lugares e de todos os sentimentos vividos, e sendo isto impossível, a vida só subjectivamente pode ser vivida por inteiro, só negada pode ser vivida na sua substância total. (*Livro do desassossego*, p. 298)

Este texto de Soares/Pessoa tem relação direta com a noção de *vontade de potência*, de Nietzsche. Na concepção do filósofo, o que move o ser humano é a vontade (de potência) ou aspiração ao poder máximo. O ser humano não busca a felicidade, mas a execução daquilo que julga como potencializador de sua vontade. Nietzsche diz que Platão concebeu sua *Politeia* com o mesmo propósito com que um tirano domina uma multidão: pela vontade de domínio. Pessoa, por sua vez, diz que a nobreza da alma exige a experiência máxima de sentimentos e lugares, mas não uma experiência empírica, pois é impossível que o sujeito consiga experimentar todas as coisas, sentimentos, culturas e locais geográficos. Somente pela “subjectividade”, pelos sonhos e imaginação é que tal coisa se torna possível. Não é com outro propósito que Gadamer diz que a literatura (ficção, no texto de Pessoa) é mais importante que o convívio direto com outra cultura e língua estrangeira, para apreendê-la.

Em suma, o poema acima e o texto de Soares orientam-se para uma apologia da ficção, da arte em geral e da literatura em particular, na imaginação do leitor. Para atingir a plenitude das potencialidades anímicas, é preciso produzir o “esquecimento” do que não é fundamental; o sonho seria sempre um recomeço da vida, um olhar diariamente renovado, ou, como expressa Caetano: a “*eterna novidade do Mundo*”. (AC, 204)

“Treme em luz a água” (CA, 142-3) é um poema com aspectos comuns ao anterior: uma atmosfera de amor que não chega a ser vívido; o plano superior do sonho sobre a consciência; os traços barrocos, como o oxímoro “*a dor é um bem*”. A água é o motivo que gera o tema do sonho ou dos sentimentos profundos. O sujeito sente uma ³“*alheia mágoa*”, que proviria ⁵“*de alguém/ De um outro mundo*”; isto é, de uma outra perspectiva ou dimensão: do sonho. A mágoa, que sobrevém como algo alheio, estranho, (re)pousa sobre a alma do sujeito poético: ele é essa mágoa. Mas, se esta for equivalente a “dor” (num sentido bem amplo (aceitação do drama existencial); se for conseqüência da autenticidade do “eu”, etc.), então ⁷“*é um bem*”, não moral, mas estético, próprio da condição sensível do ser humano. A água que tremeluziu parece ser a de um lago ou poço fundo, imerso no qual estão os sentimentos que formam uma rima interna, ⁷*dor!* ⁸*amor*, associados ao motivo da

água.

Para Bachelard, consoante a este poema, “o verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos, é a *água* que sonha”⁹⁴. No poema de Pessoa, o olho lacrimeja ou se confrange, devido a uma mágoa qualquer. O aspecto sonhado, ¹²“*O sonho da vida*”, é mortificado. A inversão da frase, distribuída nos quatro versos do último quarteto, coloca a “vida iludida” como objeto direto, a qual se turva do “*sonho da vida*”, como a imagem que se desfez no espelho da água. Em outras palavras, a vida iludida (ilusória) mata a vida autêntica (da dor e amor profundos), própria do sonho.

Enfim, os sonhos são a porta de entrada e o destino da poesia e da criação de sentimentos propriamente humanos, que escapam ao convencional, à moral religiosa e à hipocrisia. Conforme os poemas acima considerados, nenhum valor moral oriundo da vida ordinária pode humanizar o homem, salvo se estiver ligado aos aspectos estéticos semelhantes ao sonho e à imagética da renúncia estóica.

C) O sonho como lugar da verdade e da beleza

O texto teórico mais consistente sobre a relação entre sonho (*rêve*) e devaneio (*rêverie*), ou entre o aspecto onírico da existência e a criação/ fruição da poesia é *A Poética do devaneio*, de Gaston Bachelard. As reflexões do pensador francês coroa nosso estudo sobre o sonho e nos abrem um espaço teórico para o estudo dos fundamentos da poesia, nos metapoemas pessoais (Cap. 5).

A primeira consideração de Bachelard que nos diz respeito é a refutação do psicologismo: “A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes”⁹⁵. Com isso, a psicanálise deve recuar em sua pretensão de **explicar** a poesia. Esta se coloca no domínio do fenômeno, de um acontecimento original no espírito humano, devendo ser investigada, portanto, fenomenologicamente. Isso significa que o estudo empírico do poema (na psique do poeta ou nos fatos da vida concreta) é improfícuo, ao menos no que tange ao essencial do poético.

O devaneio é uma forma de o leitor participar do sentido profundo do poema, como co-criador de suas imagens. É um aprofundamento ou uma descida ao fundo do poema para, simultaneamente, elevar a “tomada de consciência poética”. A comunicação do devaneio é feita por meio da escrita, “com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao

⁹⁴ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*, p. 33.

⁹⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 3.

transcrevê-lo”⁹⁶. Se o sonho é noturno, o devaneio seria uma continuidade do sonho à luz do dia.

No poema “Tabacaria”, de Campos, consideremos os versos

*Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado rua, como coisa real por fora,
E a sensação de que tudo é sonho, como real por dentro.* (PC, 363 – grifo meu)

A relação entre sonho e realidade coloca os limites entre as sensações do mundo exterior e a perspectiva poética, que olha a exterioridade, mas projetando-a para dentro, para o espírito, que tudo vê como se fosse um sonho, ao mesmo tempo em que tece poeticamente um “real por dentro”. A antítese entre o “*real por fora*” e o “*real por dentro*” marca a condição do sujeito, incapaz de sentir-se uno, ou de conservar inequivocamente o ego ou consciência como garantia do conhecimento e da certeza; tampouco de entregar-se à exterioridade, como lhe ensinou o mestre Caieiro. No entanto, a sensação de que o visível é sonho, ou de viver o real como se fosse sonho, é o motor da geração de imagens e pensamentos que transfiguram a vida, e lhe conferem beleza e sentido, graças aos quais o suicídio ou o niilismo não constituem uma questão poética. Os elementos mórbidos e a desintegração do corpo já se fazem presentes na vida humana – conforme o poema “Se te queres matar, por que não te queres matar?” (PC, 357).

Retomemos o ortônimo. O soneto “Visão” (CA, 106), escrito em 1910, apresenta o universo onírico como mais real do que a própria natureza visível:

*Há um país imenso mais real
Do que a vida que o mundo mostra ter
Mais do que a Natureza natural
À verdade tremendo de viver.*

“*Natureza natural*”: o mundo real, contraposto ao “*país imaginado*”, que é mais real. A “*vida que o mundo mostra ter*” é a aparência; o manifesto no mundo é irreal, ou, ao menos, não tão real quanto este “país imaginado”. Seguindo o fio de nossa hipótese no capítulo, o país sonhado é poético, e a “visão” (título do poema) é a visão do poeta. A abundância de elementos filosóficos (*natura naturata*; real x ideal) denotam a jovialidade do poeta, que já revela elementos paúlicos e interseccionistas, antes mesmo de ter consciência de suas futuras teorias. Este poema seria classificado pela Crítica como

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

imaturo ou como fortemente marcado pelo decadentismo, mas o ponto que nos interessa é a tessitura de imagens oníricas desde os primeiros poemas pessoais, ainda que elas adotem a forma do Mundo das Ideias platônico, evidente também nos seus sonetos ingleses.

“Chuva oblíqua”, I (CA, 113) é considerado o paradigma da teoria interseccionista – ou melhor, o conjunto de seis poemas, cada um deles caracterizando um dos aspectos do interseccionismo. Na verdade, apenas uma das formas possíveis do interseccionismo, pois, conforme nosso estudo, o interseccionismo foi absorvido pelo sensacionismo e pela heteronímia, conservando muitos de seus elementos, até os últimos poemas pessoais⁹⁷. Este poema foi publicado na revista *Orpheu*, no segundo e último número, em junho de 1914. Os versos longos apresentam a imagem onírica como um estado subjetivo que não coincide necessariamente com a visão da realidade: “*Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio*”. Este verso está em relação direta com o apontamento solto de Pessoa, publicado na introdução ao *Cancioneiro*, em suas diversas edições:

Todo estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. (101)

O *sol* do verso citado pode ser denotativo, ao passo que “*porto sombrio*”, em relação antitética, é uma metáfora que sugere melancolia.

O sonho desce a regiões mais profundas: ¹⁵“*Não sei quem me sonho*”: como se o sujeito lírico já não tivesse mais controle sobre a imagética do sonho. E sobreveio, no mar (sonhado), agora ¹⁶“*transparente*”, ¹⁸“*esta paisagem toda*”: um sonho ou imaginação dentro da outra, que agora o conduz ao fundo do mar ou à própria paisagem vista.

¹⁹“*E a sombra duma nau mais antiga que o porto | que passa*” – a partir da barra vertical, há um encadeamento com o verso seguinte, que gera a tensão ²⁰“*entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem*”. O verbo “ver”, substantivado, indica a visão real. A “*nau*” é plurissignificativa: é um arquétipo; um mito; símbolo do movimento, existência ou corrente do pensamento. Ela faz a travessia (por dentro do ser / para o outro

⁹⁷ Conforme o verbete “Interseccionismo”, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, assinado por Paula Cristina Costa, o interseccionismo apresenta vários níveis. O primeiro seria característico da poesia de Santa Rita Pintor, o poema que citamos “Chuva Oblíqua”, bem como “Manucure”, de Sá-Carneiro. O segundo nível seria o do “interseccionismo heteronímico ou quási-heteronímico” (p. 365), característico pelas interpenetrações de planos entre o eu e outros de si mesmo. O terceiro nível estaria presente em diversos escritos de Pessoa, caracterizando-se por intersecções de planos do objeto com a nossa sensação; o físico com o psíquico; o espaço com o tempo e a ideia; a interdisciplinaridade entre artes, etc.

lado da alma); confere um movimento do espírito que produz autoconhecimento intuitivo.

A busca do interseccionismo puro produz oxímoros e imagens inconcebíveis, se não fossem à maneira de sonhos. Os “*navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma HORIZONTALIDADE VERTICAL*”: a intersecção é estirada ao máximo, admitindo contradições no mais alto grau. Assim também são os sonhos. No entanto, é válida a advertência de Georg Rudolf Lind: “O poema é muito mais, de princípio a fim, uma montagem em dois planos e os efeitos de contraste são produzidos pela sobreposição de dois todos, o sonhado e o vivido”⁹⁸. Sendo artificial, obviamente o valor poético decai, pois a poesia, como qualquer arte, deve se constituir em algo natural, ainda que seja um artifício humano. Tanto quanto a poética do fingimento, que só é arte porque, paradoxalmente, o fingimento é uma expressão mais natural do que a sinceridade, do ponto de vista artístico.

“Dorme enquanto eu velo” (CA, 141) ressalta a plenitude espiritual do sonho, sua elevação sobre a vida real. Sonho ¹⁴“*é encantamento*”, algo vivido em estado de vigília. O verso ¹⁵“*eu sonho sem sentir*” pode ser entendido de várias formas: a) o sujeito não percebe que está sonhando; isto é, não percebe a diferença entre sonho e realidade; b) o sonho é tão real quanto a realidade – ou superior a ela; c) ele sonha mesmo acordado.

Nessa mesma linha, encontra-se o poema “Tenho dito tantas vezes” (CA, 153), em que a temática do sonho e da imaginação é apresentada como forma de viver os sentimentos. ²“*Quanto sofro sem sofrer*”, em forma paradoxal, representa a transposição de vivências e sentimentos da vida real para o imaginário. A matéria sonhada não é vivida, mas é como se o fosse. No segundo quarteto, a dor, “*que não tem mágoa*”, e a tristeza são sentidas como se ocorressem em “outro nível”, como se não fossem reais, ou ocorressem com outra pessoa. Assim, a ¹⁰“*antiga dor*” parece “*nova*”, paradoxalmente, ao ser recordada, causando estranheza, tal como se fosse (é possibilidade: “*talvez*”, v. 9) outra vida minha. A “dor” é sempre presente, é o sentimento de mundo, a intersubjetividade, etc. renovada pela recordação (transmutada). O encadeamento ¹¹“*estejal Lembrando no meu torpor*” – no estado de sonho, ou poético, mostra um movimento da alma ou de pensamento marcados pelo verbo no gerúndio, que traz à tona o ruído dessas águas mais profundas, de outro nível, para a superfície. As águas, em si, continuam escondidas, mas sua sonoridade se eleva (quarto quarteto) como som confuso, rearranjado pelos versos, entendidos (sentidos ou ouvidos) musicalmente. Ora, os dois últimos versos deixam claro

⁹⁸ LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 60.

que permanece um desejo (pela exclamação, interjeição e verbo no subjuntivo) para que tal fluxo sentimental-sonoro ocorra deste modo. A própria poesia é, então, uma aspiração à harmonia universal, se logrado seu efeito desejado. Enfim, este poema mostra a intrínseca relação entre a poética do fingimento e a poética do sonho. Ambos são *meta-* ou um ir além de qualquer coisa habitual, seja a realidade vivida, seja a confissão de sentimentos.

“Manhã dos outros! Ó sol que dás confiança” (CA, 142) apresenta-nos os sonhadores como ¹²“ninguém”; eles são invisíveis ¹¹“ao nosso olhar consciente”. Conforme a primeira estrofe, o *sol* só nasce para os que dormitam na (com) a esperança, voltada para o tempo e o espaço. “Sol” é uma metáfora, significando confiança na existência, alegria, espírito positivo. Em oposição ao “sol” (a práxis e consciência diuturna), o ⁶“sonho” pode ser entendido como sombra, como a vida que se expõe à exterioridade pura e simplesmente: o eu-lírico não tem uma confiança cega e ilusória no mundo e na cultura. O sonho como que aquece o coração, faz as vezes de sol. Paradoxalmente, assim o interpretamos, o sonho constitui também uma luz, apesar do predomínio das sombras, e assim produz uma pintura de tons escuros. A positividade toda se concentra no segundo quarteto:

*A quem sonha de dia e sonha de noite, sabendo
Todo sonho vão,
Mas sonha sempre, só para sentir-se vivendo
E a ter coração,*

O léxico negativo e restritivo (*vão*; *só*) é anulado pela carga semântica de “sonho / sonha”, repetido quatro vezes, e “coração”. O saldo resulta em positividade estética.⁹⁹ O sentido destes versos é completado no terceiro quarteto: o sol não raia para esses tais.

Uma interpretação biológica (!): a “*Manhã dos outros*” absorve a energia, calor, confiança diretamente do sol, como fazem os animais de sangue frio; o sujeito poético, por seu turno, aquece-se através de seu coração – nos sentidos de sentimento e também de imaginação – produzindo calor a partir de seu âmago de sonhador.

“Houve um ritmo no meu sono” (CA, 182) coroa a ilustração da hipótese que

⁹⁹ Cleonice Berardinelli também observa essa característica em outros versos de Pessoa: “São abundantíssimas na obra pessoana as palavras negativas – *não*, *nenhum*, *nada*, *nunca*, etc. – tomadas com sinal positivo: o lugar, o tempo, a coisa negada têm uma realidade que se contrapõe à realidade da vida; essa contraposição ressalta do contraste entre a própria negação e os elementos da frase que têm caráter afirmativo”. (*Fernando Pessoa: outra vez te revejo...*, p. 45)

sustentamos neste tópico, quanto à validade estética do sonho, como elemento supremo da poesia, em Fernando Pessoa. É um poema pouco citado, porém muito significativo para nosso problema. Ei-lo na íntegra:

*Houve um ritmo no meu sono.
Quando acordei o perdi.
Por que saí do abandono
De mim mesmo, em que vivi?*

*Não sei que era o que não era.
Sei que suave me embalou,
Como se o embalar quisera
Tornar-me outra vez quem sou.*

*Houve uma música finda
Quando acordei de a sonhar,
Mas não morreu: dura ainda
No que me faz não pensar.*

O ritmo é vivido, sentido em plenitude no estado do sonho. No cap. 2, citamos a teoria de Octavio Paz sobre o ritmo (que é um complexo de som e sentido). Ritmo é, além disso, música; também é acalento; é sentido e plenitude existencial. Vive-se o ritmo, sobretudo, antes de expressá-lo na poesia. Ora, neste poema, o ritmo do sonho, ao ser transmutado em poesia, causa um abalo emocional no eu-lírico. Ou então, se admitirmos a plena ficcionalidade poética, a produção do poema figurou um determinado ritmo que é atribuído ao estado onírico. Do “sonho” enquanto tal nada sabemos; conhecemos seus efeitos linguísticos, na expressão dos versos, e sentimos o verdadeiro ritmo nos fonemas e na morfossintaxe.

“Despertar”, no poema, significa o fim da música; no entanto, esta permanece naquilo que faz o sujeito “*não pensar*”. Este é um tema¹⁰⁰ que acompanha Fernando Pessoa desde o paulismo: diante do marasmo existencial e da insignificância da vida moderna, o sujeito só encontra refúgio nos sonhos, na infância reencontrada e no “*não-pensar*”. Isso significa que a meta-existência e a metapoesia são conjugados.

Enumeramos abaixo outros poemas e versos paralelos a este, mas com a ênfase no “*não-pensar*”:

“Ela canta, pobre ceifeira” (analisado no cap. 5);

¹⁰⁰ “Em poesia transforma o poeta a dor de pensar: sente-a na alma.” (BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*, p. 254)

*Mas não durmo nem eu nem o mar,
Ambos nós, no dia brando,
E ele sossega a avançar
E eu não penso e estou pensando.* (IN, 558)

*Agir é não ter casa,
Pensar é nada ter* (IN, 565)

Tenho tal sono que pensar é um mal. (IN, 724)

*Saber? Que sei eu?
Pensar é descrer.* (CA, 119)

Qual o ponto de contato entre a poética do sonho e a metapoética? Por que passar de um ponto a outro neste estudo pessoano? Podemos afirmar, com reservas, que a poética do sonho está imbricada na poética da poesia (metapoesia) e vice-versa. Mas também podemos fazê-lo, identificando pontos em comum: são ambos os temas “vaporosos” ou aéreos, no sentido clássico: não há referência direta nem a questões concretas, nem sociais, nem puramente psicológicas. O que há de psicológico é *a*) o sonho como conteúdo reelaborado da experiência habitual; *b*) a poesia como elemento psíquico – da psicologia da composição –, ou então como formas de transcendência de ambos em relação à psicologia superficial. Este parece ser o sentido mais adequado, não para distanciar a poesia da realidade concreta, mas para ressaltá-la como uma expressão fundamental e essencial do ser humano, irreduzível a quaisquer outros elementos teóricos, mas que tem luz própria e ilumina outra face da realidade, através de um espelho – o eu/eus poético.

Pessoa reflete sobre sua produção poética, e vê seu arcabouço de modo similar a Calderón de la Barca:

E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente. (OPr, 397)

A matéria de que são feitos os sonhos é suficientemente densa para a formação de um Império espiritual. Isso é tema predominante em *Mensagem*, mas é também explorado na lírica do *Cancioneiro*. Pessoa insistirá muitas vezes a respeito disso, enfatizando que Portugal não precisa das Colônias; que sua pátria se reerguerá e será a locomotiva espiritual da Europa, etc.

Se “nada existe” (OPr, 441) que não seja as sensações – diz Pessoa a respeito de sua estética sensacionista –, os sonhos e a realidade (que “não existe”!) não são categorias

irreconciliáveis, por assim dizer. Ambos são sensações, porque, conforme a tautologia pessoana, **tudo** é sensações. A distinção entre os planos de sensações é *geométrica*:

	DIMENSÃO DAS SENSACÕES	REPRESENTAÇÃO
ideias	unidimensional	linha
sonhos	bidimensional	plano
sensação de coisas sólidas	tridimensional	volume

As “sensações de coisas sólidas” têm, simultaneamente, características *a)* dos planos, que podem ser vistos de todos os lados, conferindo a sensação de espacialidade e também *b)* dos sonhos, visto que “*são imagens interiores*” (OPr, 441). Desse modo, há uma diferença essencial entre os sonhos e as sensações dos sólidos? A resposta de Pessoa é *estética*, mais do que epistemológica: “*O sensacionismo pretende, cômico desta realidade real, realizar em arte uma decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos.*” (OPr, 441) E, consoante a essa perspectiva matemática (enquanto metáfora da complexidade espiritual), quanto maior a decomposição, maior a autoconsciência. Aliás, esse é justamente o propósito da poesia: a arte deve “tornar-se cada mais consciente”. (*ibid.*) Parece haver um eco hegeliano neste ponto, com a diferença óbvia de que, para o filósofo alemão, a filosofia é que será o cume do Espírito Absoluto, e a Arte será o primeiro momento.

Não percamos de vista nosso objeto principal, no tocante à poética pessoana, o interseccionismo. Nos textos elucidativos da prosa pessoana que citamos, a relação às duas estéticas é assim descrita pelo poeta: o interseccionismo é uma das formas de realização do sensacionismo. Ou melhor, aquele é compreendido (subsumido) por este, de modo que não é excluído ou refutado. Com base nesse aspecto, e sem pré-julgá-lo, é que avaliamos os elementos interseccionistas presentes nos poemas e textos teóricos escolhidos. Os outros elementos sensacionistas são irrelevantes, nesta pesquisa.

Em síntese, na temática do sonho considerada como um todo, evidencia-se o projeto pessoano de educação estética, na mesma linha de Friedrich Schiller, nas suas *Cartas sobre a educação estética do homem*. Para o pensador alemão, “*l’animal travaille, quand une privation est le mobile de son activité, et il joue, quand la plénitude de la force*

est ce mobile, quand une vie exubérante s'excite elle-même à l'activité"¹⁰¹. Na atividade poética, relacionada com a onírica, há um livre jogo da imaginação, sem as obrigações e constrações da vida prática, de modo que o homem não só resgata seus elementos verdadeiramente humanos, mas os potencializa, pelo trabalho racional do poeta. E a atividade de educação do homem é, em Pessoa, eminentemente estética, com sustentáculo na primazia do sonho sobre a realidade. A relação entre o intuitivo e o onírico com o racional nos remete ao tema da metapoesia, no cap. seguinte.

¹⁰¹ SCHILLER, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, XXVII, p. 300.

5 – A METAPOÉTICA

Sinto com a imaginação.

(CA, 165)

Esta dissertação, além de abordar os aspectos teóricos da poesia em geral e elementos próprios da poética pessoana (heteronímia), selecionou dois temas para analisar o alcance do interseccionismo sob a perspectiva dialética e referencial (hermenêutica): os sonhos e a metapoesia. Mas, no fim das contas podemos endossar a afirmação de Wallace Stevens: “El tema de [la poesía] es siempre la poesía, o debería serlo”¹⁰². Com efeito, nos melhores poemas pessoanos, a infância, o tédio, a existência, o sonho, a liberdade, etc. são elementos que movem uma temática que os circunscreve, a própria poesia. Ainda assim, em alguns desses poemas, nem esses elementos se fazem presentes, salvo por imagens ocasionais.

Para podermos chegar ao âmago de alguns problemas da poética moderna, importa seguir o fio do raciocínio pessoano no tocante à distinção entre a filosofia como “*pensamento individual*” e a filosofia como “*sentimento poético*” (OPr, 394).

A primeira é “essencialmente individual”, própria do filósofo, um pensar que tece sistemas. Essa forma de filosofia é intelectual e não é representativa de uma coletividade. Pode-se extremar o pensamento de Pessoa e dizer que também os pensadores representam a “alma” de um povo. No entanto, essa definição só tem importância, aqui, em oposição à outra “alma”, a do poeta.

O poeta, guiado pelo sentimento, é orientado em direção à coletividade, ao sentimento coletivo de um povo:

O que é emocional é essencialmente *coletivo* e, portanto, quando se dá num indivíduo, representativo da coletividade a que ele pertence. É, portanto, a filosofia do poeta, e não a do filósofo, que representa a alma da raça a que ele pertence. (OPr, 394)

Na filosofia do poeta, a ideia e a forma “estão ligadas numa dupla unidade *imaginativa*, isto é, unidade que vem da fusão da emoção e da ideia que em sua essência é o ato de

¹⁰² Letters of Wallace Stevens, *apud* HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*, p. 45.

imaginar.”¹⁰³ (OPr, 394)

Pessoa amplia o leque de possibilidades poéticas: a imagem não se reduz à plasticidade ou a imagens puramente visuais ou mesmo auditivas: as imagens também podem ser intimistas, para um poeta de vida interior intensa. Isso inclui, sem dúvida, o próprio Fernando Pessoa, pois sua variação imagética, bem como a consideração da importância relativa (em Caeiro, Reis, Campos...) da exterioridade, projeta o foco poético das imagens dos extremos da objetividade aos extremos da subjetividade. A poética de Fernando Pessoa (isto é, do Pessoa que reflete sobre a poesia em geral) não é limitada ao “sonhar com palavras”, como em Bachelard, e tampouco ao “sonhar com frases”, dos surrealistas. As imagens dos metapoemas podem se referir, em alguns poemas, exclusivamente a conteúdos abstratos (razão, sentimento, imaginação...) e não deixar de ser exclusivamente poemas, em que pese o vocabulário filosófico.

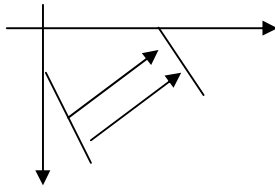
A função metalingüística da linguagem ou metapoesia, na nomenclatura de Jakobson, é um tema constante no *Cancioneiro* e outras obras de Pessoa em prosa e poesia. A principal noção é de que a poesia não é seriedade ou genuinidade sentimental, mas **fingimento**, entendendo-se este como criação ou geração de um estado emocional que deve ser experimentado principalmente pelo leitor, enquanto lê um poema ou ficção. Ou, se o preferirmos, esse estado existe também no criador/ poeta, mas não se manifesta diretamente no poema, de tal maneira que os versos não dão testemunho da “capacidade de sentir” do criador ou do gênio, como afirmavam os poetas românticos. Ou, conforme Bernardo Soares: “Criar um outro Eu que seja o encarregado de sofrer em nós, de sofrer o que sofremos” (LD, 109). Esse “outro Eu” é ele-mesmo e também outrem.

De acordo com a definição de Jakobson, “*a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*”¹⁰⁴. Vejamos as implicações dessa definição, de acordo com os esquemas abaixo.

Fig. 1 – os eixos

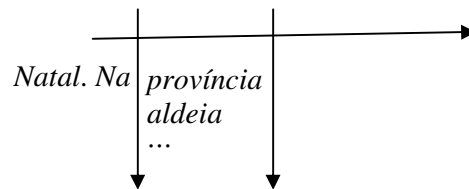
¹⁰³ Obs.: Essa concepção de filosofia era inadequada no início do séc. XX, do ponto de vista acadêmico. Mas, posteriormente, a forma (e a imaginação) também assumiriam um papel importante na filosofia em geral: ver Heidegger, *Caminhos do bosque*, etc.

¹⁰⁴ JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*, p. 130.



Conforme a figura acima, a poesia projeta os elementos do eixo da seleção (vertical) sobre o eixo da combinação (horizontal). Utilizamos as linhas oblíquas para representar um espelho.

Fig. 2 – exemplo, com um poema de Pessoa



Os elementos do eixo da seleção são projetados sobre o eixo da combinação, de modo que podemos “sentir” ou perceber a projeção de um eixo sobre o outro, como a imagem de um espelho. Ricoeur apresenta uma descrição desse processo:

L’anomalie de la poésie, c’est précisément que l’équivalence ne sert pas seulement à la sélection mais à la connexion ; autrement dit, le principe d’équivalence sert à constituer la séquence ; en poésie, nous pouvons parler d’un « usage séquentiel d’unités équivalentes » (rôle des cadences rythmiques, des ressemblances et des oppositions entre syllabes, des équivalences métriques et du retour périodique des rimes dans la poésie rimée, des alternances de longues et de brèves dans la poésie accentué).¹⁰⁵

A equivalência na seleção seria lexical (por exemplo: “*Natal. Na província neva*”: *província/cidadezinha/aldeia/...*), mas também na “conexão”, de modo que o poema seja constituído de recorrências de cabo a rabo: a rima faz retornar o som e o sentido, por semelhança; também a repetição de palavras, como o famoso leitmotiv do “*volante*” da “*Ode marítima*”. Além disso, o sentido global do poema é reportado à conexão sonora ao ritmo, etc.

É preciso convir, ademais, que a poética do fingimento é também centrada no sujeito/ remetente, tendo valor emotivo, ainda que a emoção seja “simulada”¹⁰⁶. Com isso, a poesia lírica apresenta função emotiva (confirmando a teoria de Jakobson), ainda que

¹⁰⁵ RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*, p. 283.

¹⁰⁶ JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*, p. 124.

procure distanciar-se do emotivismo romântico.

Os poemas pessoais sobre a metapoesia já foram comentados à exaustão, ao longo das últimas décadas. Não deixaremos, contudo, de analisar os mais fundamentais, porque eles são centrais na abordagem e tema escolhidos, e também porque lhes acrescentamos novas relações, seja com outros tópicos contíguos, seja com formulações estéticas relevantes e considerações histórico-literárias.

“Ela canta, pobre ceifeira” (CA, 144) contém elementos vanguardistas, em toda a sua extensão, para afirmar a poética interseccionista. Este poema foi publicado primeiramente na revista *Renascença*, em junho de 1914, e depois, pela *Athena*, em 1924, com modificações e supressão de dois quartetos.

A primeira parte (versos 1 a 16) é fortemente marcada pelos elementos sonoros (*canta(r); voz, som, ouvi-la...*). No primeiro quarteto, a “*pobre ceifeira*” crê-se feliz, canta, mas dissimula uma ⁴“*viuvez*” (= tristeza). No segundo quarteto, as ondulações da voz a fazem como que levitar, sugerindo a liberdade, o ⁵“*canto de ave*”. Toda a leveza do ambiente bucólico se revela aqui: canto da ave; ar limpo; suavidade. No terceiro quarteto, vê-la cantar provoca sentimentos ambíguos e antitéticos: ⁹“*alegra e entristece*”: a alegria, espontaneidade, ausência de perturbações da razão alegram o sujeito lírico, que deseja essa vida para si, mas se entristece porque a alegria é *per se* uma razão atribuída à existência, às coisas e ao mundo – e isso a vida não comporta.

Abaixo, citamos duas versões do quarto quarteto: A é a cópia enviada a Armando Cortes-Rodrigues, e B é a versão da *Athena* e também da OP:

A

*Canta!... Arde-me o coração...
O que em mim ouve está chorando...
Derrama no meu peito vão
A tua incerta voz ondeando!*

B

*Ah, canta, canta, sem razão!
O que em mim sente 'stá pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando!*

Na primeira versão, observa-se o conteúdo sentimental bem mais marcado, com a referência explícita aos sentidos e as reticências ou suspensão dos sentimentos. Também a matéria poética se tornou mais abstrata em B. Há mais efusão de sentimentos em “*arde-me*” do que em “*canta, canta*”; também em “*ouve está chorando*” em relação a “*sente 'stá pensando*”.

A força poética vanguardista emerge com o máximo de vigor, num dos versos mais sintéticos da poesia modernista: ¹³“*Ah, canta, canta sem razão!*” “Cantar” e “razão” excluíram-se mutuamente, na estrofe anterior, mas se vêem subitamente unidos por uma preposição que indica ausência. O verso no imperativo é uma exortação, um clamor para manter o canto, a natureza, o sentimento, a espontaneidade, ao passo que nas ondulações e modulações do canto a razão é negada; isto é, a razão enquanto busca do sentido da vida; justificação do que o homem faz; busca do absoluto distanciamento das coisas. Tais ficções racionais não são as coisas como tais, enquanto o cantar são as coisas mesmas que fazem as vezes também de “razão”: ¹⁴“*O que em mim sente 'stá pensando*”.¹⁰⁷

No quinto quarteto, ocorre a fusão do sujeito poético e da imagem da ceifeira: ele deseja algo paradoxal, mas não menos humano. ¹⁸“*Ter a tua alegre inconsciência,/ E a consciência disso!*” Do ponto de vista lógico-racional, isso é uma contradição, um absurdo: consciência e inconsciência excluem-se mutuamente, até mesmo para os dialéticos. Aliás, no momento em que ele tem consciência (da alegria), ele não é mais inconsciente de que a vida não tem razões de ser e cantar (verso 12). Mas o paradoxo é poético: sentir-se alegre é cantar, e nada mais. É impossível apreender a essência da alegria ou encontrar razões para a qual. A voz poética não é nem “tu” (imagem da ceifeira, alegria e inconsciência) nem um “eu” ou sujeito uno: quer ser ambos, e não é nenhum dos dois. Disso é que advém o motivo, a partir da imagem da *pobre ceifeira*.

Os vocativos ¹⁹“*Ó ceu! Ó campo! Ó canção*” estão em gradação, do mais etéreo ao mais limitado, com referência ao campo onde a ceifeira canta. Estes elementos, nos quais concentram-se toda a figuração do poema, opõem-se frontalmente à ²⁰“*ciência*” – entendida aqui como a *epistémé* grega ou a *scientia* medieval: o absoluto buscado pelo conhecimento intelectual; as disputas metafísicas infinitas. A *scientia* é *vanitas*, no sentido aplicado ao poema.

No sexto quarteto, os vocativos evocados mesclam-se ao eu-poético: as características próprias da ciência (e da vida em geral) são transmutadas nos elementos simples, antagonizando-os. O peso da ciência (verso 21) é anulado pela leveza (verso 22) do ar, e a brevidade da vida converte-se em atemporalidade do sujeito que é levado pela canção e “*passa*”, dilui-se no todo dos elementos referidos.

Neste poema, o consciente é inconsciente; o inconsciente é consciente: são oxímoros em torno do inexprimível e do incompreensível racionalmente; é também um

¹⁰⁷ Ver também CA, 150: “*Só meu pensamento sente...*”

quiasmo que enfatiza a inversão da expressão, aumentando a expressividade do conteúdo emocional e racional. A mudança na ordem – pois não há nenhuma ordem prévia – ressalta a lógica do imaginário, do mito: não há estrutura hierárquica; as palavras são jogadas a significados diferentes, na medida em que remetidas a novas imagens. Nenhum propósito clássico de pedagogismo em moral se interpõe; não é um cerebralismo poético: é poesia pura. E o mais interessante é que o tom do poema – ao menos eu o sinto assim – é romântico, com laivos de melancolia, musicalidade dionisíaca, integração homem-natureza e um escapismo latente. “Interessante” ou digno de nota, porque o propósito pessoal, nessa época de sua formação como poeta, é justamente criar uma poética que se eleve sobre a subjetividade romântica. E seu sucesso é confirmado principalmente pelo ritmo, no que concerne ao seu aspecto ideativo, temático, metapoético e objetivo / intersubjetivo.

O poema “Passos da cruz”, XI (CA, 127), escrito em novembro de 1914, evidencia a estética interseccionista (e também paúlca, conforme Maria Aliete Galhoz), mesclando as realidades psíquicas com a matéria das artes plásticas. Eis o primeiro quarteto:

*Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora alguém em mim.
Pus a alma no nexo de perdê-la
E o meu princípio floresceu em Fim.*

O eu como uma “tela” em que “oculta mão” delineia traços psíquicos que não estariam ao alcance da consciência do sujeito. Obviamente, isso pode ser lido de maneira ocultista, mas, neste escrito, importa o traço metapoético. A “mão” que pinta não é do gênio, mas é “oculta” ou ocultada pelo eu poético, pelo ato criador. Isso significa que o resultado poemático deve dar a impressão – daí o recurso às artes plásticas – de uma obra estranha ao que se presume que o criador é.

Massaud Moisés, na sua definição geral de poesia, faz referência a este poema: “O 'eu' do poeta é uma grande tela onde se projetam os 'eus' da humanidade à sua volta.”¹⁰⁸ Com efeito, desde a época em que foi escrito este poema, Fernando Pessoa atentava para os aspectos objetivos e intersubjetivos da produção artística, aqui apoiados no interseccionismo, e, posteriormente, no aprimoramento estilístico e na presença de elementos racionais, clássicos, metafísicos que tensionam a poesia com o não-poético, elevando-a a um grau de maior pureza.

¹⁰⁸ MOISÉS, Massaud. *A criação literária*, p. 63.

5.1 – Sentimento vivido e sentimento expressado: o fingimento ou o *sério do que não é*

Antonio Candido, referindo-se ao neoclassicismo e a Boileau, para quem há um equilíbrio entre o belo e o verdadeiro (*rien n'est beau que le vrai*), menciona que haveria um desequilíbrio posterior desta teoria, ao longo do séc. XVIII, fazendo preponderar seja o belo, seja o verdadeiro. Esse “desequilíbrio” equivale, pois, ao dismantelamento da estética clássica. Se o verdadeiro é que prevalece, ocorre a “busca da sinceridade na expressão dos sentimentos” e “extensão da preocupação literária a problemas intelectuais e políticos”.¹⁰⁹

A origem da questão remonta a Platão, que identifica a *mimese* como elemento central da gnosiologia da arte; em Pessoa, a *mimese* é neoplatônica, no tocante à conciliação com a *mimese* aristotélica, que é estruturante do fazer poético, portanto sem conotação negativa, e com valor filosófico reconhecido. De índole renascentista, por colocar a arte acima da ciência e de todos os outros afazeres humanos.

A sinceridade romântica identifica o sujeito poético ao criador de poemas, e isso é diferente da sinceridade estética, que é do âmbito do verossímil. A poesia pessoana busca a verdade, enquanto sentido da existência e sua concepção “grave” da vida, e o expressa através do fingimento ou “sinceridade estética”.

Se seguirmos este esquema, veremos que Pessoa distancia-se da concepção de arte como verdade, e segue a orientação da arte como beleza, de onde desponta o conceito de fingimento. Mais acima, definimo-lo; abaixo, explicitamo-lo.

Em nosso entendimento, o texto teórico capital para estabelecer a concepção pessoana sobre esse tema é de autoria dele mesmo, e de cunho dialético:

nenhum artista pode sentir ou não-sentir amor, alegria ou dor. No momento em que escreve acredita ele ou não acredita, de acordo com o pensamento que melhor o capacita a obter consciência e dar expressão à sua sensação naquele momento. Passada essa sensação, essas coisas tornam-se para ele, como artista, não mais do que corpos de que as almas das sensações tomam conta para se tornarem visíveis àquele olho interior de cuja visão ele registra suas sensações. (OPr, 432)

“Pensamento” e “crença” são colocados lado a lado, e não gratuitamente. Pensar e crer podem ser equivalentes para o artista. Ao contrário do filósofo, ele não precisa ser conseqüente o tempo inteiro. Os elementos irracionais – sensações – são racionalizados pelo verso, tornam-se paulatinamente conscientes pela atividade artística, aqui entendida

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, V. 1, p. 67.

como expressão. O tempo é nulo ou tende a zero. Ou melhor, a fixação de sensações no verso, no compasso da razão, é uma contraposição ao fluxo temporal da narrativa, de modo que, ao abandonar o poema, o artista passa a vivenciar (paradoxalmente, porque foi negada a temporalidade) outra série temporal.

O poeta, em decorrência disso, não merece crédito pelo conteúdo daquilo que escreve; sua ideia não está no primeiro plano do poema, pois ela é somente a expressão de um sentimento singular que conferiu “alma” a um “corpo”, quer se trate da alegria, do amor, de Deus, etc.

Mas a poesia continua sendo a expressão, do ponto de vista de uma subjetividade (“olho interior”), de uma experiência ou de uma sensação que ilumina aquilo que é comumente obscuro ou confuso para o ser humano. Que são os objetos nomeados na poesia? Nada, não são nada em si mesmos; **representam** algo, quando integram uma sensação que se desdobra em uma forma poética. Por isso, a rigor, ideias políticas, morais ou teológicas não devem ser entendidas sob o ponto de vista teórico, no poema.

“Autopsicografia” (CA, 164-5) é um poema dirigido ao processo de criação poética como um todo: o poeta, o leitor, o ato criador. O primeiro quarteto fala do poeta:

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente*

Neste primeiro quarteto, o morfema *fin-* é repetido nos versos 1: substantivo; 2 e 3: verbo. O fingimento em questão (substantivo) é de natureza poética, do ato de criar, de produzir poesia ou estado poético. O ato de fingir diz respeito à dor sentida pelo poeta, isto é, seu sentimento de mundo transmutado em ficção. “*Fingidor*” é, portanto, uma metáfora, com sentido não de “burlador”, como Don Giovanni, mas de produtor de uma outra dimensão do real (*mimesis*), e com suas próprias funções e regras, configurando um mundo renovado como referente.

Roland Barthes, em um texto com relação a esta questão, diz:

Em literatura, como na comunicação privada, se quero ser menos “falso”, é preciso que eu seja mais “original”, ou, se se preferir, mais “indireto”.

A razão não está absolutamente em que sendo original eu me manteria mais próximo de uma espécie de criação inspirada, dada como uma graça para garantir a verdade de minhas

palavras: o que é espontâneo não é forçosamente autêntico¹¹⁰.

A “verdade/falsidade” em jogo não se reporta, naturalmente, à verdade dos fatos, de ordem lógica ou científica, mas à genuinidade de um discurso poético (e também ordinário, em Barthes). Com efeito, Pessoa tem a intenção de comunicar um sentimento e/ou uma *Weltanschauung*, porém sem o compromisso com a sinceridade, tal como no código literário romântico. E o ato de criar o poema implica uma “originalidade”, no sentido de variação de um tema, que, neste caso, seria a metapoesia.

Se for desconsiderado que ¹ *fingidor* reúne *finge* + *dor*, numa aglutinação morfofonológica, este último léxico é repetido nos versos 3 (adjetivo) e 4 (substantivo). O adjetivo exclui qualquer relação necessária entre o sentimento do poeta e o sentimento ou estado poético produzido pelo poema.

Bernardo Soares esclarece a respeito da relação entre o sentido e o fingido: “Nunca se deve devassar os sentimentos que os outros fingem que têm. [...] No fundo, acredite, o que somos de mais doloroso é o que não somos realmente”. (*Livro do Desassossego*, I, p. 250) A dor expressada na poesia seria tanto mais intensa quanto mais “fingida”. Por isso, pouco importa saber se o sofrimento expresso pelo poeta é real ou não. Soares prossegue:

Confessa, sim; mas confessa o que não sentes. Livra a tua alma, sim, do peso dos seus segredos, dizendo-os; mas ainda bem que o segredo que dizes, nunca o tinhas dito. Mente a ti próprio antes de dizeres essa verdade. Expressar é sempre errar. Sê consciente: exprimir seja, para ti, mentir.

Sê quem és e mostra-te o que prefiras. (*Livro do Desassossego*, I, p. 260)

Soares estabelece em forma prosaica a expressão sintética do poema “Autopsicografia”. “Fingir” pertence ao campo semântico do “mentir”. Ambos são ações que implicam uma ficção ou criação que não corresponde ao acontecimento. No entanto, o sentido de mentir, tal como Soares o enuncia, pressupõe a persuasão íntima acerca de um determinado sentimento. O “histero-neurastênico”, como Fernando Pessoa define a si mesmo, tem uma predisposição para fazê-lo com mais naturalidade. De qualquer forma, a expressão é sempre “fingida”, para que seja bem sucedida. Na verdade, o ato de fingir implica a plena consciência do fazer poético ou a mediação racional, de acordo com a estética hegeliana. Em suma, a essência da sensibilidade humana, que é principalmente estética, deve estar ligada à verdade; a aparência, o “mostrar-se”, pode ser falsa.

Todavia, este primeiro quarteto de “Autopsicografia” ecoa a reflexão de Hegel

¹¹⁰ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*, p. 19.

sobre a poesia lírica em geral, principalmente na relação dialética entre o sentimento vivido e o sentimento expressado, tomado a cargo pela poesia:

Si la simple expresión del dolor y de la alegría alivia al corazón, la *poesía lírica* puede hacer el mismo servicio. Sin embargo, no se limita al empleo de este medio vulgar, sino que tiene una misión más elevada: no la de aliviar al espíritu del sentimiento que le oprime, sino la de liberarle de la esfera misma del sentimiento. En efecto, el dominio ciego del sentimiento consiste en que el alma se identifica por completo com él, hasta el punto de no poder desligarse, de no poder contemplarse y expresarse.¹¹¹

A poesia lírica, conforme Hegel, eleva o sentimento natural a sentimento expresso, subsumindo a dor real em uma dor transformada em palavras, mas conservando a carga sentimental (no ato de leitura) no conjunto de suas imagens e na individuação de uma determinada cena. Em uma palavra, ela **liberta**. A dor real, negada pelo poeta, retorna linguisticamente, elevando-se.

Ademais, a questão do fingimento implica a definição do que é sincero ou insincero, no universo do fazer poético, e não no nível psíquico. É nesse sentido que Fernando Pessoa escreve a Cortes-Rodrigues, em 19 de janeiro de 1915, ao comentar sobre a determinação de publicar as obras de seus heterônimos (até então ele os denominava “pseudônimos”):

Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis, ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na *peessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também – *repare nisto, que é importante* – que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, divino em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir. (OPr, 55)

A sinceridade estaria nos *leitmotiven* existenciais do poeta. Ele não retirou as figuras dos heterônimos do vazio. Elas brotaram claramente em seu espírito, quando chegou a hora. Mas estão associadas a um determinado estado de ânimo ou à compreensão

¹¹¹ HEGEL, G. W. F. *Poética*, p. 107.

de um ponto de vista histórico, ou filosófico, ou psíquico, ou meramente existencial¹¹². Nem ele próprio é capaz de distinguir os elementos que convergiram para a criação dos seus heterônimos. O que importa, neste ponto da discussão, é que eles implicam uma literatura “sincera”, porque sentida subjetivamente. Ao mesmo tempo, abrem-se a possibilidades de convergência social, porque é verossímil que alguém queira viver ou viva tal como Caeiro, Reis ou Campos viveram e escreveram. Ou, se não são verossímeis em si, são dotados de uma verossimilhança interna. A poesia de Caeiro, ainda que se oponha à de Pessoa e ao ocultismo, é “benéfica”, conforme a Carta, porque é capaz de suscitar uma reação psíquica sincera, uma grandeza esperada do ponto de vista da grande arte e da nova estética (não-aristotélica) que Pessoa quer fundar. Não cabe concordar, pois, com Caeiro, nem discordar dele, mas de sentir, de viver em plenitude a imediatidade das coisas que ele traduz em poesia. “*Graves como convém a um deus e a um poeta*” (AC, 211), são as brincadeiras no sonho de Caeiro com o menino Jesus. Decerto são também “graves” os gestos da “*pequena que come chocolates*”, de “*Tabacaria*” (Campos). É um “drama em gente” o que cada um dos heterônimos escreve, no sentido de drama estático, que Pessoa concebe. Não tem uma função catártica, como seria na *Poética* de Aristóteles, nem de *épater* – como diz Pessoa em outro momento – mas de enobrecer a alma humana. E isso é sinceridade, porque moveria o mais recôndito do ser humano, aquilo que dormita, caso não seja devida e esteticamente estimulado. A genuína poesia, que é sincera no sentido acima descrito, transmite uma corrente metafísica; arranca o homem da imediatidade e do pragmatismo e confere um sentido misterioso à vida.

“*A dor que deveras sente*” é a confirmação da presença de sentimentos no poeta, ainda que eles não se relacionem diretamente com o escrito no poema. Carlos Bousoño define esse estado de coisas da poesia: “La poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente”¹¹³. Isso supõe um distanciamento emocional, para que o racional do poeta concorra, sem se deixar oprimir pelo calor da emoção de um evento

¹¹² Tomemos como exemplo um fragmento de uma das Cartas de Fernando Pessoa a Sá-Carneiro, que restaram: “Pode ser que, se não deitar hoje esta carta no correio amanhã, relendo-a, me demore a copiá-la à máquina, para inserir frases e esgares no ‘Livro do Desassossego’. Mas isso nada roubará à sinceridade com que a escrevo, nem à dolorosa inevitabilidade com que a sinto.” (In: SÁ-CARNEIRO, *Cartas a Fernando Pessoa*, p. 220) Fernando Pessoa confessa ao amigo sua “depressão sem fundo” que, em meio a tanto amargor, produziu imagens poéticas de extrema sensibilidade e visão direta da existência. É certo que grande parte das vivências pessoanas, transmutadas e transcendidas em imagens poéticas, mas conservando o sentimento vivido pelo poeta, estão fixadas principalmente nos heterônimos Bernardo Soares e Álvaro de Campos. Fernando Pessoa ele-mesmo interpreta a situação: a sinceridade de seus escritos endereçados a Sá-Carneiro não é perdida, nem quando eles são transpostos para seus heterônimos.

¹¹³ BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, p. 19.

próximo, temporalmente, à escritura do poema. A contemplação é um distanciamento imagético que, aliás, é condição necessária para a produção das imagens presentes no poema.

Essa contraposição entre “dor fingida” e “dor sentida” também se encontra no poema “Vaga, no azul amplo solta” (CA, 157), de 1931: ¹⁹“Visto da dor que minto/ Dor que a minha alma tem”. A “dor” é o ponto indefinido; é real, mas não pode ser completamente explicitada ou reduzida – como o faz a teoria psicanalítica da neurose. Aqui, a dor é mais que existencial, é um construto poético que coexiste ao lado da dor da angústia, da saudade, da existência.

No segundo quarteto de “Autopsicografia”, a recepção (“E os que lêem o que escreve”) do leitor envolve um prazer estético (“Na dor lida sentem bem”): o leitor, mesmo diante da dor expressa na poesia, opera uma espécie de catarse (Aristóteles) ou potencializa seus sentimentos (Nietzsche) diante da ficção ou fingimento dos sentimentos (1º quarteto). Ora, esse prazer refere-se “Não as duas [dor vivida; dor expressa] que ele [o poeta] teve,/ Mas só a que eles [os leitores] não têm”. Por isso, é irrelevante, para a poética, que o poeta tenha sentido ou não aquilo que aparece na mancha tipográfica. A metáfora “dor lida” tem como sentido “texto poético”, e seu referente seria a “transmutação dos sentimentos”. O referente é, de acordo com a hermenêutica, a relação entre a obra e o mundo da obra, de tal sorte que podemos supor que há um mundo de sentimentos por trás da estética clássica e do fingimento. Não é por outra razão que Pareyson afirma que “qualquer coisa, em arte, está prenhe de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, ideias e convicções humanas”¹¹⁴.

Assim, no poema analisado, “Sentem bem”, em referência ao leitor, é uma expressão ambígua:

- a) os leitores sentem vivamente a dor fingida, não a vivência, do poeta;
- b) “sentir bem”, como expressão perceptiva dos leitores – isto é, estes percebem bem a diferença entre a dor vivida e a dor expressa no poema.

No terceiro quarteto, o ato criador recai sobre a razão, mas os sentimentos continuam sendo a parte central da poesia, conforme minha hipótese:

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda*

¹¹⁴ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 68.

Que se chama o coração.

Nesses quatro versos, a razão é o que controla o “*comboio de corda*”; ou seja, é o coração com seus meandros e matizes sentimentais, que gira sem parar. O “coração” é remetido anaforicamente a todos os quatro versos, ao passo que a razão o é somente em um, mas é ela que controla os versos e os restringe às “*calhas de roda*”. Coração, aliás, é similar fonética e morfológicamente a “corda”: > *cor, cordis* e as derivações latinas na língua portuguesa: *cordado, cordo*, etc.

Outra concepção possível: percebe-se claramente o ludismo característico da terceira estrofe deste poema, que coroa o significado do conjunto da poética, indo do eulírico para o leitor, e deste para o poema como tal: um brinquedo¹¹⁵ ou um conjunto de elementos linguísticos análogos aos artefatos que, na imaginação da criança, movem o mundo. Enfim, “*comboio de corda*” é metafórico, com o sentido de “o coração é um brinquedo”, e com o referente presumível de “traços infantis e dinâmicos regulam os movimentos de alma do poeta”.

O poeta é, portanto, imaginativo como uma criança. Ele reconstitui o mundo a partir de seu “brinquedo”, a palavra trabalhada artisticamente. Ou, se relevarmos o sentimento, “o coração” é o brinquedo do poeta. Com isso, o sentimento não é autônomo para produzir poemas nem poetas; só a razão é capaz de “coletar” a seu bel-prazer os elementos sensíveis, (re)ordená-los e produzir novas significações com fundamentos sinestésico-rationais.

Em última análise, “Autopsicografia” é um paradigma poético da ideia de “sinceridade intelectual”. Trata-se sobretudo de um fingimento, porque a razão mimetiza sentimentos que são, em outra instância extra-poemática, verdadeiros. Para Jacinto do Prado Coelho,

É evidente que a palavra *fingimento* não é em F. Pessoa incompatível com a ideia de autenticidade. Em poesia, com efeito, a realidade imaginada não é menos verdadeira que a outra.¹¹⁶

Dessa forma, é linguisticamente evidente o paradoxo não só do fazer poético, mas da condição humana: fingir é ser autêntico, ou melhor, fingir *para ser* autêntico.

No tocante ao coração, como uma faculdade desejante, com orientação moral e

¹¹⁵ Os sentimentos “tornam-se brinquedos na mão da razão”. LIND, G. R. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. 305.

¹¹⁶ COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, p. 108, nota.

estética, Pascal afirma: “Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point”¹¹⁷. Se esse fragmento é aplicado à poética, desvelamos uma razão ampliada ao âmbito dos sentimentos, do *esprit de finesse*, da moral e das coisas sutis como o sentimento estético. Em outras palavras, uma razão que ultrapassa o raciocínio lógico-matemático, mas que nem por isso é menos válida que o conhecimento científico. Pessoa trafega por essa via pascaliana, com o máximo de carga poética, suscitando um portentoso paradoxo: na medida em que parece reduzir os sentimentos à razão, ele os eleva à condição de móvel humano, um “trem de cordas”.

O instinto é um tema fundamental na obra filosófica de Fernando Pessoa. Ele equivale ao que Pascal denomina *esprit de finesse* em oposição ao *esprit de géométrie*. Pessoa também escreveu um ensaio com tema diretamente pascaliano, intitulado “A utilização da sensibilidade pela inteligência” (OPr, p. 102). O título foi dado por Jorge de Sena, mas refere-se à primeira frase do escrito pessoano. Note-se a voz passiva, como caracterização do tema pascaliano. A sensibilidade é a matéria da inteligência ou ela própria é uma forma de inteligência. A perspectiva pessoana, ao descrever os tipos de realização desse processo, é essencialmente de um cruzamento de planos subjetivos (sensibilidade) e objetivos (inteligência). O que resulta disso é a sensibilidade com caráter racional, isto é, universal. Ele descreve um processo equidistante do romântico e do clássico – estes deformam ou a inteligência, ou a sensibilidade – do qual Alberto Caeiro seria a matriz principal. Com relação à sua poesia, “embora pareça espontânea, cada sensação é explicada, embora, para fingir uma personalidade humana, a explicação seja velada na maioria dos casos” (*ibid.*). A sensação (identificada à sensibilidade, neste caso) conteria uma explicação, uma inteligibilidade intrínseca, superior às explicações parciais, filosóficas e metafísicas. E, conforme se observa comumente, há muita filosofia e explicação plena das coisas por elas mesmas, em sua poesia.

Em texto teórico, Pessoa explicita essa questão estética fundamental:

Toda arte é o resultado de uma colaboração entre sentimento e pensamento; não só no sentido de que a razão opera, na construção da obra de arte, sobre elementos fornecidos pelo sentimento, mas, também, e é isto que agora nos interessa, no sentido de que o próprio sentimento sobre o qual assim opera a razão, e que é a matéria a que a razão dá a forma, é um gênero especial de sentimento – um sentimento dentro do qual o pensamento colabora. (OPr, 294)

É um processo dialético: o sentido enformado pela razão não é mais puro

¹¹⁷ PASCAL, Blaise. *Pensées*, frag. 277.

sentimento; foi negado e elevado à condição de sentimento racionalizado ou de razão sentimentalizada. Isso deve ocorrer na obra de arte genuína.

Há outros poemas pessoais, de mesma índole, reportando-se ora à metapoesia, ora ao conhecimento intuitivo ou ao querer/ desejar humano:

Ó coração epitélico e macio (IN, 522)

*Coração, queres? Tudo enfada
Antes só sintas, coração.* (IN, 522)

*Meu coração, quem o entristece?
Quem o faz meu?* (IN, 522)

O poema “Isto” (CA, 165) dirige ainda mais essa concepção de ato criador distanciado do sentir. É um poema de **síntese dialética** do ato criador:

*Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.*

*Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.*

*Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!*

O poeta não “finge/ mente” (verso 1) pura e simplesmente; na criação, a imagética é sentida: ³“*Eu simplesmente sinto* [sentimento, sensibilidade] / *Com a imaginação*” [razão]. ⁵“*Não uso o coração*” é, portanto, inexato teoricamente: o poema “Isto” não é uma teoria da poesia, mas uma síntese das faculdades superiores do homem, apesar da negação do verso 5, que se comuta em paradoxo. A força da imaginação pode ser explicitada com a teoria kantiana, conforme o fazemos abaixo.

A justificativa que melhor estabelece a relação entre as faculdades racionais humanas e a sensibilidade, para explicar a criação estética está na *Crítica da Faculdade do*

Juízo, de Immanuel Kant. A criação artística é resultante do livre jogo entre o entendimento e a faculdade da imaginação. O § 35 da Terceira Crítica intitula-se “O princípio do gosto é o princípio subjetivo da faculdade do juízo em geral”. O juízo de gosto é similar ao juízo em geral, porque afirma uma universalidade e necessidade, porém de maneira subjetiva. “A condição subjetiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar ou a faculdade do juízo.”¹¹⁸ A respeito da representação de um objeto, a faculdade do juízo requer a concordância da faculdade da imaginação e do entendimento; como não há conceitos aqui, “o juízo de gosto tem que assentar sobre uma simples sensação das faculdades reciprocamente vivificantes da imaginação em sua liberdade e do entendimento com sua conformidade a leis”¹¹⁹, em seu livre jogo, perfazendo uma concordância entre imaginação e entendimento. O juízo de gosto “contém um princípio da subsunção, mas não das intuições sob *conceitos* e sim da *faculdade* das intuições ou apresentações (isto é, faculdade da imaginação) sob a *faculdade* dos conceitos (isto é, entendimento)”, o que é diferente de um juízo de conhecimento: subsunção de intuições a conceitos. Com isso, depreende-se que o sentimento do belo existe a priori (é independente das contingências individuais) e funda a validade necessária e universal dos juízos estéticos. (Tal como na *Crítica da razão pura*, em que os conceitos puros do entendimento, o *a priori* teórico, fundam a validade teórica do conhecimento, e a razão pura prática, o *a priori* dos princípios morais.)

As rédeas do querer e do criar humanos são seguradas pela razão; mas, na criação poética, o coração não é totalmente controlado pela razão. Ele segue seus rumos – as *calhas da roda*, em “Autopsicografia”), porém não se extravia, como nos devaneios românticos.

Este poema, então, nega e confirma o mito platônico da “parelha de cavalos” (*Fedro*). A razão controla cavalos rebeldes que, sem o cocheiro a comandá-los, iriam cada um para um lado, e a carroça não andaria. O significado deste mito é ético, em primeiro lugar, mas parece aplicar-se perfeitamente ao que Pessoa nos apresenta acerca da criação poética.

O vivido e o sonhado; o fracasso e o viver (segundo quarteto) são comparados a um ⁸“*terraço*” sobre outra coisa (o imaginado?), que é “*linda*” (o efeito estético?).

O sujeito escreve sem se embarçar com o que ¹²“*está ao pé*”, pois o que é próximo

¹¹⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, B 145.

¹¹⁹ *Ibid*, B 146.

são fios que enleiam, devido à força do sentimento que captura a vontade, e a poesia torna-se refém dos sentimentos vivos.

Sobre o “vivido e sonhado”, elucidemos comparativamente. No poema “Tenho tanto sentimento” (CA, 172-3), a vida bifurca-se em ⁸“vivida”, que é o sentimento, e ⁹“pensada” (pensamento, razão). Mas a vida é um todo, e abrange a verdade e o erro. Ora, a qual dessas partes cabe a verdade e a qual cabe o erro? Eis uma questão inexplicável (verso 15). No primeiro sexteto, fica claro que o sentimento, por mais que domine o ser humano, não subsiste como uma alma ou capacidade ontológica fundamental – tal como na filosofia de Schopenhauer. O pensamento – a razão, o ato de ⁴“medir-me” – faz o sujeito reconhecer ⁶“*Que não sente afinal*” (grifo meu). De acordo com o terceiro sexteto, a verdade e o erro não cabem a nenhuma dessas formas da vida humana, ou, se cabem, não podemos justificá-lo em absoluto. Temos, portanto, uma questão filosófica, respondida em conformidade com os sistemas de pensamento e pontos de vista diversos. Ora, para o poeta, o importante é que a vida que vivemos ¹⁸“*É a que tem que pensar*”. Esquemáticamente, consideremos:

Boileau	só o verdadeiro é belo
Musset	só o belo é verdadeiro
Valéry	Il n’y a rien de si beau que ce qui n’existe pas
Pessoa	belo é racional e também supra-racional

A beleza é sentida (sentimento do belo, sentimento estético); assim, belo/vida/sentimento têm um núcleo comum, ⁸“*a vida que é vivida*”, ao passo que a questão da verdade e do erro e o pensamento pertencem à ⁹“*vida que é pensada*”. Logo, o sujeito da estética clássica é a verdade como tal; o sujeito da estética romântica é a beleza; o sujeito da estética pessoana – e, por extensão, do Modernismo – é a vida, porém bifurcada em sentimento e razão, neste e noutros poemas, e a questão da verdade e do erro é simplesmente abandonada pela poesia. Por isso, pode-se dizer que há uma elevação **dialética** das noções anteriores de poesia, em Pessoa, conservando a racionalidade clássica e o sentimento romântico: ¹“*Tenho tanto sentimento...*”

De maneira nenhuma Fernando Pessoa se opõe à noção de verdade de Octavio Paz, resultante do conhecimento das doutrinas orientais: “La verdad es una experiencia y cada uno debe intentarla por su cuenta y riesgo. La doctrina nos muestra el camino, pero nadie puede caminarlo por nosotros.”¹²⁰ A verdade é uma experiência pessoal e incomunicável

¹²⁰ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 103.

racionalmente; nenhum conhecimento teórico e nenhum livro podem mostrá-la inequivocamente. No entanto, a poesia tem o poder de colocar o leitor diante de imagens que são manifestações da verdade, mas que correspondem a uma verdade teórica negativa: esquecimento ou xeque à racionalidade e à sapiência. Este é mais um aspecto em que a poética do sonho e a metapoesia se tangem.

Outros poemas e fragmentos poéticos confirmam o estatuto gnosiológico-poético do sentimento:

O meu sentimento é cinza
Da minha imaginação,
E eu deixo cair a cinza
No cinzeiro da Razão. (IN, 717)

Só meu pensamento sente...
A noite esfria-se de astros. (CA, 150)

Severo narro. Quanto sinto, penso. (RR, 288)

Retomemos o poema “Isto”. O verso ¹⁴“*Sério do que não é*”: “sério” é a criação sincera sobre o que não é sincero; “não é” significa *a*) que não é sentido; *b*) que não está próximo; *c*) o fingido.

¹⁵“*Sentir? Sinta quem lê!*” é paradoxal e paralelo ao verso 5. O poeta não sente sentindo ou sente sem sentir, concentrando a carga emocional estética nos versos. Estes seriam então acumuladores ou baterias de grande potencial, cabendo ao leitor sentir esteticamente nessa carga aquilo que o poeta sentiu duplamente (“Autopsicografia”).

Num manuscrito de, possivelmente, 1907, Fernando Pessoa antevê essa relação conflituosa e, simultaneamente, fértil entre o pensamento e o sentimento, como condição para a produção poética: “Tenho pensamentos que, se pudesse revelá-los e fazê-los viver, acrescentariam nova luminosidade às estrelas, nova beleza ao mundo e maior amor ao coração dos homens”. (OPr, 35) De certa forma, o poeta foi também profeta.

Uma reflexão geral pessoana estabelece a relação tensa entre emoção e razão, na poesia: “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente”. (OPr, 163) O sentido de “falso”, neste e noutros textos, é de distanciamento entre vida e pensamento; entre sentir e refletir / escrever. Toda escritura, teórica ou poética, é um distanciamento – e portanto uma falsificação – do ocorrido ou sentido. Mas o elemento adicional da poesia é o paradoxo: “Fingir é conhecer-se” (OPr, *id.*). Isso significa que a

pura vivência, o experimentalismo e a concretude não são condição suficiente para o autoconhecimento subjetivo – o que é uma redundância. O momento vivido escapa-se-nos como a água por entre os dedos; a reconstrução do vivido, como na obra monumental *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é a fixação, a memória das sensações: é, portanto, “conhecer-se”, visto que o conhecimento racional, como o científico, é algo distante do emotivismo, característica básica do ser humano, na visão de mundo pessoana.

Ao crítico Georges Güntert não escapa o caráter dialético da poesia pessoana:

Ao pensamento dialético, mas não dilético-construtivista [*sic*], de Pessoa correspondem aparentemente estruturas fechadas em si mesmo mas, mesmo assim, exigindo contradição; a construção é a maior parte das vezes tripartida. Predominam os poemas em três estrofes¹²¹.

Sua observação é justa e abalizada, também no tocante à obra em prosa (Pessoa sempre esquematiza seu pensamento em tríades). Em rodapé, na mesma página, Güntert enumera: No *Cancioneiro* (sem os *Poemas inéditos*) do ortônimo, 55 dos 158 poemas são estruturados em três estrofes. Pode ser uma coincidência? Ou é intencionalmente dialético, como em Antero de Quental? Coincidência não é, pois a relação entre matéria e forma se manifesta fenomenicamente ao longo das composições, ainda que sem nenhum propósito teórico; a dialética é imposta, forçosamente, pelo espírito pessoano, eminentemente sintético, que estabelece um elemento/sentimento subjetivo projetado sobre uma paisagem ou um símbolo que, a seguir, é racionalizado. O fecho poético não é uma mera síntese, e sim uma projeção poético-linguística transcendente. De qualquer forma, Güntert coloca o advérbio “aparentemente” ao lado de “estruturas fechadas”, excluindo a possibilidade teórica de chegar a uma “verdade” ou a um nível de pensamento “mais elevado”. Sua dialética nada supera, mas continua sendo caracterizada como tal.

Para Adolfo Casais Monteiro, “‘fingir é conhecer-se’, porque só fingindo se pode dizer a verdade, só fingindo a dor o poeta pode exprimir a dor verdadeira”¹²². Pessoa endossa essa ideia: “A sinceridade é o grande crime artístico. O segundo maior é a insinceridade” (OPr, 447). Situação paradoxal, e extremamente elucidativa! Correndo o risco de um truísmo, repitamos: é preciso ser insincero, na poesia, para ser

¹²¹ GÜNTERT, Georges. *Fernando Pessoa: o eu estranho*, p. 53.

¹²² MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 99.

verdadeiramente sincero. A seguir, assevera Pessoa:

O grande artista nunca deveria ter uma opinião realmente fundamental e sincera sobre a vida. Mas isto deveria dar-lhe a capacidade de sentir sinceramente, e mais, de ser absolutamente sincero a respeito de qualquer coisa durante certo período de tempo – aquele período de tempo, digamos, necessário para a concepção e redação de um poema. Talvez seja necessário afirmar que é necessário ser um artista antes que isso possa ser tentado. (OPr, 447)

Logo, a sinceridade deve existir e constituir um estado de espírito do poeta. Porém *a)* esse não é necessariamente coincidente – ou, antes, não deve ser de modo algum – com a sua opinião ou crença; *b)* há um lapso de tempo ideal para a sinceridade: o tempo de execução do poema, que não pode ser confuso¹²³; que deve não dar sinais de sinceridade romântica; no entanto, o artista não carrega nenhuma bandeira nem se enfileira poeticamente.

Ao artista genuíno é vedado fixar-se em uma opinião; ele não pode ser irredutível, mas deve permanecer sempre aberto ao fluxo do mundo, ao “viver tudo de todas as maneiras” sensacionista. A abertura ao mundo, a *Öffentlichkeit* heideggeriana, é patente, na vida do poeta: o *Dasein* é experimentado por ele cotidianamente. Ele vive cada uma de suas contradições existenciais e também as de seu tempo, além das sociais e históricas, e as fixa como um estado de ânimo passageiro. Novamente o caráter dialético do poeta: ele fixa o que é puramente mutável; ele vive a transitoriedade como se pudesse lhe conferir um instantâneo. A poesia é, por isso, uma confissão de fracasso desse princípio. Um fracasso que o confirma.¹²⁴

Com a expressão poética e com a elucidação teórica, acabamos por excluir dois extremos: admitir o confessionalismo poético, de origem social ou patológica, ao estilo dos românticos, tendo por consequência a exclusão de muitos poetas do cânone literário (pessoal), por motivações subjetivas do crítico. No outro extremo, excluímos o objetivismo linguístico, que separa *completamente* aquilo que o poeta é, como pessoa, e aquilo que ele

¹²³ “Fui um pagão, porém, dois parágrafos acima. Não o sou mais enquanto escrevo isto. No fim desta carta espero ser já algo de diferente. Ponho em prática até onde posso a desintegração espiritual que prego. Se sou alguma vez coerente, é apenas como uma incoerência de incoerência.” (OPr, 433)

¹²⁴ Jorge de Sena associa à transitoriedade do poema a noção de “verdade”: “Só o poeta que se domine conscientemente e voluntariamente, durante a gestação do poema cujo significado desconhece ainda (e cuja complexidade significativa lhe escapará em parte), só ele será *capaz* de atingir, tão mais de perto quanto possível, uma *verdade* não perturbada pelas circunstâncias factuais da criação, as quais se cifram em imagens recorrentes, em tópicos analogicamente sugeridos, em ritmos de respiração momentânea, nos inúmeros escolhos que o ambiente, a idiosincrasia, a cultura, a educação, as tendências ideológicas, o momento político, etc., propõem a uma gestação difícil, para que ela naufrague na comodidade, no hábito e até no virtual aplauso do público e da crítica.” (*Fernando Pessoa & C^a heteronímica*, p. 120)

escreve. É muito cômodo, para o crítico, livrar-se da inquietante relação entre vida e poesia, quando os versos de um poeta apontam para uma determinada conscientização que a racionalidade e/ou pragmatismo do crítico é incapaz de aceitar; ao invés de submeter-se ao efeito estético da poesia, prefere-se então impor-lhe uma determinada interpretação.

Por razões análogas, podemos dizer que os versos iniciais do poema “*Quero ser livre insincero / Sem crença, dever ou posto*” (IN, 533) confirmam oximórica e dialeticamente que a “sinceridade” está presente na ausência; ela se converte em insinceridade e vice-versa. “Insincero” é, antes de tudo, descompromisso com credo, ética ou papel social. Podemos até entender isso, como leitores, *ipsis litteris*; no entanto, o ponto de vista metapoético coloca o conteúdo ou a matéria da poesia acima/sobre quaisquer outros elementos humanos, sociais, etc. Isso não significa que eles não estejam presentes e tampouco que o poeta seja insensível (muito pelo contrário, como vimos anteriormente, no caso pessoano) ou alheio aos outros seres humanos. O poeta, isto sim, é um elemento irradiador de sentimentos transformados e seu próprio espírito converte-se em matéria-prima da arte. Isso se observa no início do soneto XI de “Passos da Cruz”: “*Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela / E oculta mão colora alguém em mim.*” (CA, 126).

“Como inútil taça cheia” (CA, 150-1), na mesma linha temática dos poemas citados acima, apresenta a metáfora do coração como ¹“*taça cheia*”, que ³“*transborda de dor alheia*”. A “dor alheia” não é dor sentida, mas dor existencial. O coração “*figura*” (= imagina) ⁵“*sonhos de magua*” [*sic*]. Não há uma contradição em relação ao poema “Isto”: “*Sinto com a imaginação*”? No presente poema, a amargura é fingida, e não sentida, ⁶“*Só para ter que sentir*”. Isso significa que o sujeito busca algo (“*que*” = o que) para sentir, e acaba não tendo a amargura/tristeza que o motivou a fingir-se de triste. Assim, a atividade poética pode ser entendida como uma antecipação da dor que é “capturada” antes que se torne real, e o poeta é capaz de representar uma imensa gama de sensações e sentimentos humanos.

A grande questão: “Por que escrever?” é, então, sintetizada nos versos 7 e 8. Goethe, nas suas *Memórias*, diz:

Foi assim que comecei a seguir essa direção de que nunca mais pude afastar-me: transformar em quadros, em poemas, todos os motivos de minhas alegrias, dores, preocupações, e estabelecer a ordem dentro de mim mesmo, seja para fazer meu espírito voltar ao repouso no tocante a essas coisas. Esse dom me era mais necessário do que a ninguém, uma vez que por natureza eu era incessantemente arremessado de um extremo a outro. Assim, pois, tudo o que tenho publicado são apenas *fragmentos* de uma grande

confissão.¹²⁵

Já havíamos tratado dessa questão, no Cap. 2, sobre o tema do poético. Discorriamos sobre a possibilidade de haver poesia sem poema. Goethe responde à questão, associando os elementos psíquicos à materialização poemática, confirmando as teorias de Octavio Paz e Fernando Pessoa. Mas, no aspecto teórico, o escritor alemão continua preso à estética romântica, que enfatiza a subjetividade – a confissão – da literatura.

Também em Jorge Luis Borges encontramos o aspecto subjetivo fortemente marcado, mas sem o elemento confessional: “Quando estou escrevendo algo, tento não compreendê-lo. Não acho que a inteligência tenha muito a ver com o trabalho de um escritor”.¹²⁶

Pessoa, de sua parte, mantém uma distância crítica em relação à expressão sentimental de suas inquietações. Prefere a ocultação de seus motivos subjetivos. Elege, então, a objetividade de uma estética que não se prenda à confissão. Mas, se observarmos bem, também Goethe fala em “confissão” não de modo romântico ou com arroubos de paixão e puro sentimentalismo. Suas tragédias e escritos, como os romances de educação, (*Bildungsroman*), são fragmentos de uma confissão à maneira dos heterônimos de Pessoa, “drama em gente” ou do fingimento como princípio da criação poética.

Octavio Paz também expressa a inquietude do escritor que se indaga acerca de sua função fundamental:

Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?¹²⁷

Cabe ao semi-heterônimo Bernardo Soares a reflexão sobre o ato de escrita: “Escrevo, porque esse é o fim, o requinte supremo, o requinte temperamentalmente lógico da minha cultura de estados de alma”. (LD, 11)

“Estados de alma”, no contexto poético, é uma expressão que se torna auto-evidente, pois exerce um efeito, ainda que nevoento, sobre o leitor. Cultivá-los poeticamente é tornar a vida plural, múltipla. Ora, do ponto de vista crítico, esse é um grande desafio, pois a própria natureza da linguagem poética está em jogo. Northrop Frye

¹²⁵ GOETHE, Johann. *Memórias: poesia e verdade*, p. 222.

¹²⁶ BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*, p. 123.

¹²⁷ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 7.

considera que os “estados de alma” (*mood*) da poesia constituem uma hipótese, em oposição ao verdadeiro/falso da realidade.¹²⁸ Ora, o hipotético tem a forma “se... então”, de tal forma que a lírica seria colocada num plano totalmente exterior à realidade, e constituiria uma vida virtual e imaginativa. Ricoeur contesta essa posição estritamente lógica, e intenta “un mode plus fondamental de référence”, que não preste contas à matemática nem às ciências: “N’est-ce pas la fonction de la poésie de susciter un autre monde, – un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d’exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres ?”¹²⁹ Isso só é possível sob o pressuposto de que há um referente na poesia, isto é, que ela não se constitui em “sentido” puro. De outra sorte, a poesia seria uma mera deposição de ornamentos e tropos à linguagem sentimental. Para Ricoeur, o ponto fundamental é que a metáfora – o enunciado metafórico, pois a metáfora diz respeito à frase, e não apenas à palavra – passa a ser significativa para o poema na medida em que ela não pode ser interpretada literalmente sem destruir o sentido do poema. Assim, o desafio semântico da metáfora desencadeia como resposta a atribuição de uma “inovação de sentido” ou “metáfora viva”. Essa é a dialética percebida por Ricoeur, que ocorre no âmago da metáfora. A consequência disso é que, se o sentido literal é descartado, também sua referência (descritiva ou real) é extinta. A expressão de Ricoeur é analógica:

L’autre référence, celle que nous cherchons, serait à la nouvelle pertinence sémantique ce que la référence abolie est au sens littéral que l’impertinence sémantique détruit. Au sens métaphorique correspondrait une référence métaphorique, comme au sens littéral impossible correspond une référence littérale impossible.¹³⁰

Formalmente, podemos dizer que a referência 2 (B) está para a pertinência semântica (B’), assim como a referência 1 (A) está para o sentido literal (A’). À interpretação da poesia, interessa a referência 2 (B). Ainda sobre este ponto, e com relação a um dos objetos de nossa pesquisa, o interseccionismo, Paula Cristina Costa observa que o conceito de analogia “desenvolvido no âmbito da pintura e da literatura futurista, irá ter um eco feliz na plena realização teórica e poética do interseccionismo pessoano”¹³¹. O ponto principal, na poesia, é a libertação da metáfora de uma determinada linha semântica; ela se

¹²⁸ “A lírica é o gênero no qual o poeta, como o escritor irônico, volta as costas à audiência. É também o gênero que mostra mais claramente o núcleo hipotético da literatura, a narrativa e o sentido em seus aspectos literais, como ordem de palavras e configuração de palavras.” (FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*, p. 266)

¹²⁹ RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*, p. 288.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 289-290.

¹³¹ *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, p. 363.

associa a um outro contexto ou plano que se lhe entrecruza. A analogia entre os elementos psíquicos e os de uma paisagem, por exemplo, torna o sentido metafórico bastante alargado. O sentido se entrecruza com o referente, e vice-versa.

Octavio Paz também se questionou sobre a relação entre poesia e mundo, principalmente por que a poesia expressa a intemporalidade, ou o instante. Nesse caso, a questão é clara: como a poesia se inscreve no mundo? A “art pour l’art”, preconizada em meados do séc. XIX, seria algo impossível ou meramente quimérico. Do ponto de vista linguístico, as palavras não teriam nem sentido nem referência. Ou, de modo mais filosófico:

Un poema puro no podría estar hecho de palabras y sería, literalmente, indecible. Al mismo tiempo, un poema que no luchase contra la naturaleza de las palabras, obligándolas a ir más allá de sí mismas y de sus significados relativos, un poema que no intentase hacerlas decir lo indecible, se quedaría en simple manipulación verbal. Lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra tanto como su lucha por trascenderla.¹³²

Drummond expressa poeticamente esse problema teórico da poesia no poema “O lutador”: “*Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã.*”¹³³ Em Baudelaire, a luta seria nobre: um esgrimir. De qualquer forma, a reunião de palavras não é pacífica nem exprime a candura da vida, ainda que o poema fale da infância. Por trás das imagens e do sentido, há um referente que, mormente, é conflituoso, mas dissimulado por um eu-lírico ou uma máscara que reconstitui um estado de ânimo num plano diferente, totalmente renovado. O referente, em Octavio Paz, de acordo com o texto acima, seria um plano linguístico que, simultaneamente, transcende as palavras, e se situa fora do mundo e com raízes totalmente fincadas nele. Grande parte da luta entre os extremos da poesia engajada (totalmente referenciada) e a poesia pura (reduzida ao sentido) adveio da luta social da sociedade liberal moderna, que recriou a escravidão e potencializou a injustiça – excluindo o poeta da República, sem direito à apelação, ao contrário de Platão – mas precisa, desesperadamente, afirmar a liberdade e a justiça social, para poder continuar sobrevivendo. Ao assumir esse torneio, a linguagem é esvaziada de sua significação, e passa a dizer somente aquilo que as agências de informação e a imprensa local querem que as pessoas pensem ou entendam. A poesia, por ser a voz mais incisiva e fundamental, não tem lugar nessa *politeia*.

Para reduzir o alcance do debate, podemos dizer que a questão principal a respeito

¹³² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 185.

¹³³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*, p. 95.

do engajamento ou não do poeta é que nenhum dos extremos acima mencionados nos assegura nem da genuína nem da falsa poesia. O lugar político ou teórico assumido pelo poeta são relativos a diversos aspectos culturais, filosóficos, temporais, etc. O verdadeiro poeta – no sentido de Eliot – ocupa uma zona de sombra entre esses extremos, de tal forma que nem o leitor (e, por vezes, nem os críticos) distinguem qual é exatamente a opinião do poeta. Isso é particularmente evidente em Fernando Pessoa. Ele constrói sua “zona de sombra” ao abordar questões sutis ou problemas do âmago humano, misturando as cores do engajamento (nacionalismo, em Fernando Pessoa) e do esteticismo, principalmente nos poemas assinados pelo ortônimo. Isso também é uma manifestação da estética interseccionista.

Ainda sobre a relação entre o sentimento vivido e o sentimento expressado, o poema “Sol nulo dos dias vãos” (CA, 141) mostra a dor/fraqueza e frio da alma como fáticos: simplesmente *são*, no homem. Comunicá-los, expressá-los ao modo dos românticos não liberta o homem de tais sentimentos. Por outro lado, a dissimulação ou fingimento (fingir que **não** é dor, neste poema) não é falsidade humana; pelo contrário, ao exortar para que a dor não seja mostrada, o sujeito lírico reconhece sua existência, mas não vê como uma magnanimidade a confissão dela. No poema, ele traz a dor do mundo, da existência, e a inutilidade do trabalho (²“*lida*”) obsessivo para os versos permeados da fortaleza do fingimento poético, entendido como superação ou elevação da dor.

A dialética da poesia obtém sua razão de ser não pelo conflito direto sentir-dor x expressar-dor (movimento catártico), mas pela dissimulação do sentimento vivo e ainda quente como as cinzas de um vulcão. É preciso resfriar os sentimentos para torná-los férteis e efetivos para a poesia. A ¹¹“*força*” resultante é “poética”.

Os aspectos interseccionistas do poema acima são potencializados no poema “Às vezes entre a tormenta” (CA, 152): há um estado intermédio entre os sentimentos e um fenômeno natural. Por isso, a preposição “*entre*”, bem como as comparações dos estados de alma e da “*tormenta*”, são repetidas em três das quatro estrofes. Quanto ao aspecto metapoético, ¹¹“*os versos*” são ou podem ser: *a*) conseqüência da irreflexão e do ¹²“*acaso*”; *b*) motivados por esperanças, alegrias ou sentimentos inconseqüentes; *c*) comparados ao ¹²“*vinho*”; isto é, o verso embriaga, tem sabor, forma elaborada, e alegre o sujeito. Quanto a isto, Drummond assente: “*Meu verso é minha cachaça*”¹³⁴. O *vinho* também é contido *no*

¹³⁴ Ibid., p. 36.

copo do acaso: a forma (ou fôrma) dos versos não provém de raciocínios lógico-causais; não se reduz a um silogismo, por exemplo.

Nos versos 13 e 14, lê-se encadeados¹³⁵ “*verdadeiramente / sentir*”. Não se trata de sentir dor ou prazer em coisas particulares. O advérbio “verdadeiramente” remete à essência do sentir, de tal modo que só a crença justifica que achemos ou sintamos as coisas em si mesmas. No entanto, neste poema, a principal conotação de “sentir” diz respeito ao poeta; ele pode ser entendido como indivíduo privilegiado quanto ao sentimento? Não, pois desse modo, a confissão poética do romantismo teria plena razão de ser.¹⁷ “*Sofremos? Os versos pecam*” – se os versos expressam sentimento demasiado, são versos mal-sucedidos, pois que o sentir é ¹⁴“*complicado*”, mais complexo do que a sua transmutação para a linguagem, feita pelo poeta. ¹⁸“*Mentimos? Os versos falham*” – “mentir” deve ter um sentido próximo à “mentira poética”, em concordância com outros poemas de Pessoa (“Isto”, “Autopsicografia”...). Porém, mesmo nesta forma ou código poético, os sentimentos continuam sendo inapreensíveis. Ou melhor, também a poesia continua pertencendo ao domínio do incompreensível, no tocante à teoria. Nenhuma fórmula ou molde lhe foi estabelecido: as interrogações continuam ecoando, ao final do poema, sem nenhuma resposta, tal como as “*chuvas que orvalham / folhas caídas que secam.*”

Compliquemos um pouco mais o problema, com outro poema interrogativo. “Quem bate à minha porta” (CA, 161) é um poema muito estudado, acerca da questão da sinceridade poética. O todo do sujeito, que vive, que cria, é ⁴“*A alma, que em mim sente*”. O sujeito poético ⁵“*vela*” sua alma – ele se desprende de si mesmo e contempla seu corpo morto, por assim dizer –, com desvelo, desde o início da ⁶“*noite*”. Este poema seria como um epitáfio para a alma que sente, e agora ³“*está morta*”: é uma das *Inscriptions* de Pessoa, porém escrita em português. O sujeito está ⁹“*surdo*” às batidas na porta: ele não a atenderá, pois quem bate não é ninguém, como indica a hipérbole ¹²“*Até que o mundo acabe*”. As batidas (a consciência, o motivo poético; a inquietação existencial; o fluxo do pensamento...), então, prosseguirão indefinidamente. Assim é a poesia na alma do leitor.

Luigi Pareyson parece-nos o filósofo que melhor “explica” a poesia do ortônimo pessoano, com sua estética da *formatività*. Sua intenção é explicar a arte em geral, mas a ideia abaixo aplica-se perfeitamente ao problema estudado:

Admite-se uma *dúplice presença do sentimento na arte*: de um lado os *sentimentos contidos* na obra, que não são sentimentos vividos, mas sentimentos contemplados, não atos

¹³⁵ Não esqueçamos que, para Pessoa, é um erro grave ler os versos encadeados sem a devida pausa, no fim de cada verso, pois é essa a característica rítmica principal que o distingue da prosa.

de vida prática, mas invenção da fantasia, não elementos biográficos, mas devaneios poéticos; de outro, um sentimento concomitante com a atividade artística, e é a alegria de criar, o amor pela beleza, a paixão pela arte.¹³⁶

Como hipótese básica, ou ponto de partida do estudo poético, ele admite que tanto o fingimento está imbricado na sinceridade, quanto o contrário. Naquilo que julgamos como biográfico, encontramos elementos transfigurados e cristalizados poeticamente. Por outro lado, os sentimentos particulares, vividos realmente, não têm nenhuma importância poética, salvo se forem universalizados. A esse processo Pessoa denomina “fingimento”.

Por outro lado, se existir alguém **realmente** batendo à porta, como motivação do poema, então sua temática se afunilará demasiadamente: tédio, miséria da existência, etc. Por isso, negando-se a existência de alguém a bater, parece-me que este poema avança um grau a mais na poética do fingimento: o poema e o sentimento são fingimentos do poeta, em primeiro grau; a figura que bate seria um fingimento dentro do fingimento – segundo grau. Nesse sentido, a epistemologia subjacente é platônica, no tocante à produção de objetos artificiais: mímese da mímese. Ou, então, schopenhaueriana: a “representação” de minha “vontade”. O mundo é minha *Vorstellung*, e a arte seria uma representação da própria vontade. Pode-se seguir, em decorrência disso, um veio de interpretação existencial, a começar pela camada fônica, com as batidas da porta marcadas pelas oclusivas /p/, /b/, e /t/, no verso 2, tal como as batidas do destino são marcadas nos primeiros compassos da Quinta Sinfonia de Beethoven.

“O amor, quando se revela” (IN, 513) de imediato lança o leitor para a atmosfera romântica, como uma isca que o leitor deve morder para, em seguida, refletir sobre a condição da sinceridade enquanto motor poético.

Consideremos o segundo quarteto:

Quem quer dizer o que sente

Não sabe o que há de dizer.

Fala: parece que mente...

Cala: parece esquecer...

Esta estrofe obedece a uma lógica: os dois primeiros versos são a causa; os dois finais a consequência. O primeiro verso citado (verso 5) apresenta a disposição romântica de expressar o sentimento, a verdade do coração, recebendo como contragolpe a antítese do verso seguinte. A alma romântica é movida pelo impulso de “*dizer o que sente*”,

¹³⁶ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p. 85.

enquanto o axioma modernista sentencia: seu “*dizer*” não reflete a alma humana tal qual ela é; ou: o que é dito não comporta um saber autêntico ou poesia genuína, conforme T. S. Eliot.

O paradoxo do romantismo é a sua pretensão de sinceridade e veracidade, que lhe subtraem a verossimilhança. ⁷“*Parece que mente...*”, isto é, mesmo o caráter confessional pode ser lido como “fingimento”. A alma que se revela, pela palavra e pela sensibilidade desmedida, sugere (ao leitor e ao crítico) um estado ficcional, uma (re)criação de vivências que, como tais, não são plenamente traduzíveis em linguagem poética. Por isso, se “*Cala: parece esquecer...*”: o que não foi dito parece ser o fundamental e, uma vez dito, perde o encanto imaginado.

A sinestesia do v. 10 (“*Se pudesse ouvir o olhar*”) sintetiza a condição do sentimento humano: indizível em si; exprimível ficcionalmente; uma possibilidade (“*se*”) realizável ou não, de acordo com o que é realmente sentido e comunicado por meios que ultrapassam a poesia. Ou seja, que *ela* saiba que a amam ou não, é mera possibilidade poética, que nem o olhar nem outro meio asseguram a verdade (teórica) do sentimento.

O quarto quarteto é paralelo ao segundo:

*Mas quem sente muito, cala;
Quem quer dizer quanto sente
Fica sem alma nem fala,
Fica só, inteiramente!*

Há um jogo com as palavras *sentir*, *calar* e *falar*. O ganho presumível de se “*dizer quanto sente*” converte-se em perda absoluta: da alma que se deixa abandonar (perde-se, extravai-se) por causa da ilusão de ter se projetado naquilo que disse, e das palavras ditas em vão. E o sujeito lírico, por coerência, nada mais pode dizer, para não sucumbir ao mesmo erro daqueles que aspiram a dizer quanto sentem (quinto quarteto). Assim, “*estou a falar...*”, no fecho do poema, implica exprimir o quanto sente por outros meios, como o olhar. Em outras palavras, o amor personificado, se eloqüente, nada diz.

5.2 – Origem do fazer poético / Significado da poesia

“Há quase um ano não ‘screvo’ (CA, 160) apresenta o sujeito lírico que, tendo deixado de escrever, tornou-se pensativo; antes, os versos ⁸“*vinham de nada*”, eram espontâneos; o alheamento de si (verso 6) é que gerava o estado poético. Parece haver um diálogo com o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, dezoito anos depois.

No terceiro quarteto, o sujeito apresenta a ruptura do código estético, entre o que

ele era e agora se tornou, como escritor: ⁹“Penso quanto faço/ 'Screvo sabendo o que digo...” Nestes versos, há um entrecruzamento das faculdades humanas: a ação (o fazer poético) é pensada, refletida, tornou-se ²“Pesada”. O saber é racional, e o dizer lhe é conseqüente. O panorama é, por conseguinte, o de um ¹²“crepúsculo antigo”, imagem que suscita vários significados possíveis: é a lembrança do passado (reportado a ¹“Há quase um ano”); também é a sensibilidade, que continua presente no “dizer pensado”. Dúvidas também brotam: as imagens e motivos do fazer poético devem ser atribuídas ao modo de ser antigo, espontâneo, ou ao novo, pensado, refletido? O *crepúsculo* ¹¹“desce do espaço” para quem? A interrogação não é respondida nem deve sê-lo, pois, ainda que a atividade racional tenha dominado o sujeito poético, ele tem ⁵“saudades” do que era, e as imagens tinham um significado cujo sentimento era distinto do que agora é; e esse sentimento continuará a acompanhá-lo sob um novo código semiótico.

Outros poemas com pano de fundo semelhante ao anterior:

“Há quanto tempo não canto” (CA, 523)

“Canta onde nada existe” (CA, 568)

“Ponho na altiva mente...” (RR, 291)

5.3 – Poesia e alquimia

No cap. 3, fizemos referência a duas explicações das origens dos heterônimos, dadas pelo próprio Fernando Pessoa. Uma delas era a mediunidade, que, ainda que fosse seriamente levada em conta pelo poeta, pouco pode ser útil em uma pesquisa estritamente literária. Não se pode dizer o mesmo em relação à alquimia, pois não se trata de uma pretensão científica ou de transmutação de elementos reais, mas de elementos imaginários ou simbólicos. Ademais, dispomos, na atualidade, dos estudos de psicologia e mitologia para tratar da questão.

Na Carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa esclarece sua concepção do oculto e suas crenças religiosas. Entre os caminhos para o oculto, além do mágico e do místico, acrescenta o “alchymico, o mais difficil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da propria personalidade que a *prepara*”¹³⁷. De modo geral, a poesia de Pessoa realiza esses caminhos, notadamente o alquímico, pela transmutação do oculto e simbólico em elementos poéticos. “Chuva

¹³⁷ In: MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*, 236. Grafia original.

Oblíqua”, que mencionamos como exemplo de aplicação da estética interseccionista, é também uma manifestação poética das substâncias cosmogônicas e alquímicas (fogo, água, ar e terra), bem como de oposições entre a luz e a sombra. Com isso, realiza-se, de maneira programática, também a transmutação alquímica em sua poesia.

Para Bachelard, a alquimia implica uma

exaltação dos nomes de substâncias [que] é o preâmbulo das experiências sobre as substâncias “exaltadas”. O ouro alquímico é a reificação de uma estranha necessidade de realeza, de superioridade, de dominação que anima o *animus* do alquimista solitário.¹³⁸

Podemos depreender que a atividade poética é aristocrática¹³⁹, do ponto de vista da alquimia do verbo. Sentimentalmente, o poeta concebe cores, imagens e outros elementos representados, como se “ouro” fosse produzir. O alquimista-poeta sonha com grandeza, é megalomaníaco, mas não no sentido poético. Ele se concede o direito de um desejo supremo. E esse aspecto do poeta é, na teoria de Bachelard, masculino – *animus* é masculina; a *anima* é feminina.¹⁴⁰ Por outro lado, é necessário sensibilidade feminina para participar do “materialismo matizado”¹⁴¹. Isso implica, portanto, uma ideia de completude entre o masculino e o feminino.

Octavio Paz identifica uma similaridade entre a atividade do poeta e a do mago. Este se coloca em posição sacrílega em relação ao sobrenatural, pois quer intervir, com sua força humana, em assuntos que ultrapassam as capacidades humanas. Por sua palavra, ele seduz, engana ou vence essas forças sobre-humanas. O poeta, através da linguagem, também busca uma força interior concordante com as forças do cosmo, e sem utilizar conhecimentos teóricos, nem filosóficos, nem científicos.

El lenguaje del poema está en él y sólo se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de

¹³⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 69.

¹³⁹ “Aristocrático” é aqui empregado no sentido de nobreza de alma ou de genuinidade poética, e não a típica aristocracia do *Ancien Régime* ou da valorização do ser humano pelo “ter” e não pelo “ser” (Marcel) ou do sistema de coronelismo e paternalismo / clientelismo, típico em muitos países e diferentes regimes políticos. Na *Nouvelle Héloïse* (Jean-Jacques Rousseau), a personagem Saint-Preux é defendida por Blomston, a despeito da ausência de títulos nobiliárquicos daquele: “Se o genro que vos proponho não possui, como vós, uma longa lista de antepassados, sempre incertos, ele será a base e a honra de sua casa como vosso primeiro antepassado o foi da vossa. [...] Quantos grandes nomes recairiam no esquecimento se somente se levassem em consideração aqueles que começaram por um homem estimável?” (ROUSSEAU. *Júlia ou a Nova Héloísa*, p. 158)

¹⁴⁰ Fernando Pessoa define a si mesmo de modo semelhante: “Sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina”. (OPr, 40)

¹⁴¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 79.

las imágenes.¹⁴²

Este é um dos mais expressivos textos sobre a origem da poesia: é **como** a magia, porque supõe que o poeta cria as condições psíquicas adequadas para que as imagens se revelem. Seguir o curso normal dos acontecimentos e submeter-se aos móveis normais da existência, ou buscar o domínio sobre os outros, não é poético nem pode resultar em poesia. Ao invés disso, o poeta é um rebelde que, indispondo da colaboração da sociedade, busca em si mesmo, em sua psique, a linguagem formadora de um mundo renovado e pleno de sentido. Distante da sociedade, ele é solidário a ela; solitário, ele vive a intersubjetividade em suas palavras.

Distendamos um pouco mais a questão da alquimia, em relação a fatores sociais e metafísicos. Fernando Pessoa expressa sua visão filosófica da arte: “O primeiro característico da arte do esteta é pois a ausência de elementos **metafísicos e morais** na **substância** de sua ideação”. (OPr, 352, grifo meu) Ora, continua o texto, “ausência de metafísica não será ausência de **ideias metafísicas**” (OPr, 353), por conseguinte, nem a ausência de moral significa ausência de ideias morais. A estética pessoana aproxima-se, curiosamente, do criticismo kantiano em geral. Em primeiro lugar, o pensador alemão nega a validade teórica da metafísica, estabelecendo quais são as condições do conhecimento verdadeiro, seguro e não meramente presumido. A seguir, nega quaisquer possibilidades de se conhecer teoricamente a existência da alma¹⁴³, a liberdade e Deus. Por fim, deixa uma possibilidade de conhecimento dessas ideias da razão, por uma outra via, que não a teórica. As “ideias metafísicas”, do texto de Pessoa, são equivalentes às “ideias da razão”, em Kant. E um e outro admitem a presença das quais, sem no entanto subordinar às quais, respectivamente, a produção estética e o conhecimento teórico.

No espírito do texto pessoano, temos o elemento alquímico mencionado acima: as ideia da Verdade (o conhecimento/ a metafísica) e do Bem (a moral) são substituídas pela “ideia de beleza”, pelo esteta. Isso é platonismo, uma transmutação que tem alcance metafísico e moral, e, por isso, diz Pessoa, ele “não será nem cético nem imoral”.

¹⁴² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 54.

¹⁴³ Note-se, e isso não é de pouca monta, que Kant é o primeiro pensador a negar a existência do eu puro, *a priori* (equivalente à alma ou à pessoa), que se presumia uno, na filosofia cartesiana. Kant nega a unidade subjetiva, tal como os poetas o farão, a partir de Rimbaud, com base na pluralidade de experiências e atividades empíricas do sujeito, que constituem o eu transcendental, ativado pela experiência. Em termos gnosiológicos, a distinção entre os poetas e Kant não é muito grande, no tocante a esse aspecto. Obviamente, as implicações disso só seriam conhecidas a partir do final do séc. XIX.

A alquimia expressa, portanto,

- a despersonalização da poesia
- objetividade poética
- uma tendência orientalizante (Camilo Pessanha) – ou “Opiário”, em Álvaro de Campos

O alquímico, na poesia, supõe a correspondência entre a subjetividade e a objetividade. Por isso, é comum no simbolismo. Michael Hamburger, após defender a ideia de que o homem jamais pode ser excluído da poesia, menciona o romantismo e o simbolismo como estilos que buscam uma “correspondencia mágica entre los mundos interior y exterior”¹⁴⁴. Eles produziram uma arte análoga à alquimia, porém voltada para a própria produtividade poética. Em suma, a alquimia do verso implica uma compreensão gradual do mundo e da linguagem, um adentramento no que há de misterioso no homem e nos símbolos, sem significar necessariamente uma prática religiosa.

5.4 – Conclusão sobre este tópico

A estética do fingimento tem uma significação mais ampla? Ela se orienta para o Sensacionismo? Sim, sentir tudo de todas as maneiras; não é possível viver todas as emoções na realidade, etc. É uma estética modernista e da Modernidade. Opõe-se ao romantismo, no sentido da descrença quanto à capacidade humana de sentir e expressar o que sente, comunicando aos outros uma vivência subjetiva. O fingimento dá conta de uma série de limitações estéticas e do vazio existencial que se abriu desde o decadentismo e simbolismo. Na verdade, a magnificação das sensações remete a poesia/escritura cada vez mais ao âmago da linguagem; abre-se-nos um espaço que, a rigor, é infinito. E esse infinito pode ser vivido pelo poeta não como um todo (como para os românticos), mas enquanto experiência fragmentada. Tal experiência nos remete aos heterônimos; ou às vozes polifônicas das narrativas contemporâneas.

O Manifesto Interseccionista, diz Fernando Pessoa em Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, não é “sério”. Essa é a sua autocrítica. No entanto, Pessoa, antes de sua maturidade poética, buscava associar a criação de uma poética original, portuguesa e renovadora para o mundo, a uma produção de poemas, de modo que uma fosse o espelho da outra.

A partir desse momento decisivo, por volta de 1915, ele abandonou a ideia do

¹⁴⁴ HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*, p. 37.

“Manifesto interseccionista”, mas

- conservou a prática, não a teoria, naquilo que nela havia de renovador;
- não mais produziu versos em que ficasse evidente a forma teórica que os engendrou;

- a página inicial do *Cancioneiro* é de responsabilidade dos organizadores da obra, e não de Fernando Pessoa, de modo que não é possível saber se ele o publicaria com tanta ênfase em uma de suas antigas poéticas;

- poemas da maturidade de Pessoa, como “Quem bate à minha porta?”, de 1932, citado acima, apresentam estrutura similar quanto aos aspectos interseccionistas, em relação aos escritos por Pessoa na época do “Manifesto”. O ortônimo conservou o arcabouço teórico e sensível de sua época mais “febril” de produção poética, quando criou e personalizou seus heterônimos;

- aceitamos, de Lind, a ideia de que Pessoa não se (pre)ocupou mais, a partir da Carta a Sá-Carneiro, por volta de 1915, com fundamentações teóricas para a sua poesia, e sim com a sua fenomenidade (no sentido husserliano, de mundo da vida);

- o interseccionismo está diluído no tecido poético, na zona de sombra entre a racionalidade e o sentimento, entre as imagens e as sensações, entre fingimento e sinceridade, entre o tema filosófico e a expressão anti-filosófica; entre as estéticas romântica e clássica.

As considerações acima não anulam a hipótese de que a criação heteronímica tenha sido, a partir de 1914, o foco dominante da poética pessoana.

O principal elemento coesivo entre a poética do sonho e a metapoesia, objetos principais deste estudo, é encontrado no poema “Meus versos são meu sonho dado” (IN, 526), cujo octossílabo final ficou incompleto:

Meus versos são meu sonho dado.

Quero viver, não sei viver,

Por isso, anônimo e encantado,

Canto para me pertencer.

O que soubemos, o perdemos.

O que pensamos, já o fomos.

Ah, e só guardamos o que demos

E tudo é sermos quem não somos.

Se alguém souber sentir meu canto

*Meu canto eu saberei sentir.
Viverei com minha alma tanto
Quanto outros vivem (?)*

O elemento onírico está em analogia com o poético: aquilo que retrata a poesia pode ser aplicado ao sonho, e vice-versa. O metapoético é representado sob a forma da tensão existencial de pertencer ao mundo (“*Quero viver*”) e a recusa subjetiva em aceitá-lo como simples existir, estar-aí (“*não sei viver*”). O canto ou a criação poética são a própria “geração espontânea” do sujeito lírico, um nascimento como o de Vênus, de uma concha: “*Canto para me pertencer*.” O segundo quarteto contradiz a busca da identidade, através de uma série de antíteses, que culmina com o traço intersubjetivo da heteronímia: “*E tudo é sermos quem não somos*.” O “ser”, pelo ato criador e pela poética do sonho, é um tornar-se, é um fingimento que revela a autenticidade existencial e poética do sujeito. O terceiro quarteto enfatiza a alteridade que, no poema, implica a figura do leitor (semelhante à estrutura de “Autopsicografia”). O poeta vive em seu mundo de sonho, e nele encontra seu ser, comparado a uma situação cotidiana (presumo, pois o verso final está incompleto), vivida com naturalidade.

Por fim, tracemos um quadro comparativo entre diferentes “Pessoas”, em prosa e em verso, para analisar a unidade estética e ideativa que envolve os diferentes heterônimos, (grifos meus):

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

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

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

Percebe-se a profunda unidade significativa na poesia e prosa pessoais, bem como entre ortônimo e heterônimos.

Em *Mensagem*, poema épico, são resgatados do âmago do ser humano e do sofrimento ao longo da História os frutos coletivos, de espírito de uma nação, que fazem perdurar as criações míticas. Não há espaço para o fracasso. No poema de Ricardo Reis, só a na-

tureza permanece; o homem nada é¹⁴⁵, e deve se conformar com sua condição, ao mesmo tempo em que anula sua vontade. Mas o espírito clássico e o conformismo aparente trazem à tona a grande questão estético-poética do valor da arte. Neste poema, consoante ao classicismo, tudo é provisório; nenhuma ilusão tem lugar. Se a vida humana é somente um sopro, a arte também o será. Aparentemente. Colocado ao lado desses outros textos, destaca-se o último verso, na segunda estrofe: “*Somos contos contando contos, nada.*” O “nada” é esmaecido pela ideia metapoética de “contos”. Os contos / ficção não têm existência real e, por extensão, nem a vida humana é real. Vivemos a vida como personagens, e passamos. Nada mais.¹⁴⁶ Ora, assim como atribuímos importância e máxima significação tanto ao “mito, nada que é tudo” como à ficção em geral, ainda que saibamos que ela é “falsa”, então tanto a vida (que tem um “sentido grave”) quanto a arte tem seu valor conhecido por outra via que não a razão ou a utilidade. Esse é o ponto principal não só da poesia como da literatura em geral: a estreita relação com o máximo de significação atribuível à existência humana.

¹⁴⁵ Fernando Pessoa “plagia” (!) a si mesmo. O verso “*cadáveres adiados que procriam*” aparece em *Mensagem*, p. 76, flexionado no singular.

¹⁴⁶ Note-se sobretudo a temporalidade com horizontes fundidos: “*cadáveres adiados*” é passado (aquilo que foi sentido e realizado pelo indivíduo e pela coletividade); presente, pois “adiado” significa que, sendo e vivendo como tal, ainda não o é (o ser-à-morte); e futuro, com ênfase em “cadáver”: destruição não só material, mas também espiritual.

CONCLUSÕES

Dividimos a conclusão em duas partes: I) conclusão dos aspectos estudados na dissertação; II) contribuição para uma compreensão geral de Fernando Pessoa e perspectivas de estudos futuros. A segunda parte da conclusão pode ser entendida como externa a esta pesquisa, mas ao mesmo tempo pode ser reportada a ela, como um conjunto de reflexões que servem de base para futuras pesquisas sobre a poesia de Pessoa, bem como de um ensaio com maior amplitude que o teórico-literário.

I

O Interseccionismo, principal elemento investigado na poética de Fernando Pessoa, revelou-se como uma estética fundamental não somente para o poeta, mas para a poesia em geral. A intersecção de planos, que num primeiro momento parece meramente geométrica, é um mecanismo plural da versificação: presente nas camadas fônicas, morfossintáticas e semânticas; na estética da recepção, como intersecção entre o sincrônico e o diacrônico. Em Fernando Pessoa, a intersecção entre os heterônimos, num movimento dialético, é fundamental para a compreensão do processo de “eus” que se opõem e se atraem. A tessitura de seus múltiplos poemas se faz através da intersecção entre os elementos imagéticos, subjetivos e exteriores, bem como entre as ideias e os sentimentos e os temas poéticos reportados mutuamente: sonho/metapoesia, nesta pesquisa.

O núcleo do estudo do interseccionismo é, principalmente, estético. Os poemas pessoanos parecem apontar para uma direção teórico-racional, mas a intersecção entre os planos sentimental-imagético e o artístico-estrutural tornam notória a intenção do poeta de fazer sobressair o poético, o indizível, o plural e mesmo o utópico.

A poesia em geral deve ser lida como um ponto de intersecção ou uma refração entre a estrutura poemática (fono-morfo-sintática) e a ideia ou significado. O leitor as absorve e as aglutina, para produzir em seu espírito uma compreensão inimitável e idiossincrática. Por isso, em grande medida, aquilo que denomino “interseccionismo” na poesia equivale à carga semântica de “dialética”.

Os elementos da poesia de Fernando Pessoa se reportam uns aos outros; os heterônimos ao ortônimo, e vice-versa; o infinito ao finito. Isso é dialética, não no sentido de superar ou subsumir esses elementos em um nível superior, que os conserva – pois essa é a

dialética da História, da teoria, das ciências, da filosofia. **Em poesia, a dialética é um movimento contínuo, turbilhonante**, da parte para o todo; dos elementos fônicos para os significativos, destes para aqueles; de problematização existencial e vislumbre de respostas, no *insight* poético, e a remissão deste ao problema humano.

Outras manifestações dialéticas de Pessoa: o neo-paganismo, enquanto um *passadismo*, porque é impossível recuperar completamente a mentalidade de uma época passada, opõe-se dialeticamente ao *futurismo*; a arte excessivamente subjetiva deve ser equilibrada pelo aspecto excessivamente objetivo.

Também o Sensacionismo, movimento criado por Pessoa (e do qual o Interseccionismo é um caso especial) é de natureza dialética. Ou melhor, perfeitamente dialético: ele aceita as outras correntes literárias, como o simbolismo e o romantismo, na mesma proporção em que elas são capazes de aceitar quaisquer renovações, e nega essas e outras correntes, na mesma medida em que essas negam as demais e se presumem as únicas verdadeiras. A síntese, em uma corrente literária, diz Pessoa, não é uma mera conservação dos elementos a que a precedem, mas também o acréscimo de “uma nova visão das coisas”.

Em relação ao problema do sujeito poético, chegamos a uma conclusão parcial: quanto mais o sujeito se despersonaliza, mais a poesia se torna universal. Mas a subjetividade continua fortemente marcada em Fernando Pessoa (em Campos, por exemplo). É uma trans-subjetividade, reforçada pela aparente misantropia. Tanto mais visível e individual ela se constrói, tanto mais o eu-lírico converge para a caracterização de uma personagem ficcional (Genette). Ou, mais enfaticamente, esse Eu é uma personagem dentro da composição de um poema. Enfim, Fernando Pessoa também não chegou a um veredicto sobre isso, pois, em um momento, querendo se opor aos românticos e simbolistas, convergiu para a despersonalização clássica do sujeito; em outro, dramatizou sua poesia, criando seus heterônimos. Com isso, esclareço tão-somente que a relação entre sujeito empírico e sujeito poético não é uma questão definitivamente fechada. Em alguns casos, associar uma biografia a um poema, ao invés de ajudar a compreensão, presta um desfavor. Em outros casos, a vivência subjetiva tem relações evidentes – no sentido fenomenológico – com um sujeito poético. Que Álvaro de Campos é muito próximo, espiritualmente, de Fernando Pessoa, não resta dúvida; no entanto, o heterônimo é muito próximo do espírito de uma época, do tédio, da tecnologia endeusada, da perda da fé. Aquilo que é exageradamente subjetivo em Campos é compensado pelo exagero de objetivismo – tal como apregoa, aliás, Fernando Pessoa, em seus escritos estéticos.

Enfim, manter aberta uma questão literária é algo análogo a uma cirurgia cardíaca: deve-se manter o “objeto” vivo e palpitante, ao passo que ele é analisado, mas não dissecado.

O fingimento da poética pessoana não é um mero representar, um simulacro de sensações. O fingimento fingido é a regra/constante no mundo real. Na poesia, o fingimento é verídico.

II

O limite deste trabalho é o Fernando Pessoa esotérico ou o nacionalista místico, que são, sem dúvida, fundamentais para a compreensão geral de sua poesia. No entanto, ressaltamos que esses dois aspectos mencionados permeiam não só a sua poesia épica, mas também a lírica, que foi nosso objeto de estudo. Fernando Pessoa busca – e aqui, com sinceridade – um sentido superior para a vida, a política, o ser humano.

Há duas tendências básicas de interpretação da obra teórica de Fernando Pessoa: *a)* a que considera seus estudos ou como ensaios incompletos e imperfeitos (Lind) ou incongruentes; *b)* a que é condescendente com seus erros e os historiza (Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & C^a heteronímica*, p. 34). De fato, a prosa pessoana merece um estudo cuidadoso, que não se prenda nem a comparações com estudos sociológicos e estéticos da época, para “inferiorizar” os ensaios pessoanos, nem aos aspectos ideológicos, pois, como é sabido, poucos dos grandes escritores do início do séc. XX não foram atraídos por doutrinas racistas, eurocêtricas, nazistas e outras tais, e nem por isso são desprezíveis.

Quem é Fernando Pessoa? É o conjunto de heterônimos e ortônimo, interseccionados. O que resulta dessa multiplicidade, nem ele sabia, nem nós podemos saber.

Há unidade em Fernando Pessoa? Sim, a diversidade/multiplicidade: um oxímoro que permite a reunião dos opostos, conservando suas diferenças. Há unidade também em cada poema. Mesmo mudando sua cosmovisão a cada instante, ele estabelece a unidade do sujeito ao menos em cada célula de sentimento/razão, que é o poema.

Quanto à variação de opiniões, é preciso levar em conta que ele fala de “influências”, que tudo lhe exercia influência. Mas sua volubilidade era intelectual e hipotética, de modo que ele não chegava a nenhuma certeza. Ademais, a pluralidade subjetiva assegurava perspectivas ou mundividências coerentes. Em relação à práxis, ele mantém o mesmo prin-

cípio, porém não chega a nenhum axioma. Nem mesmo em relação à condição social humana: em textos teóricos, ele oscila entre a defesa da liberdade e a resignação à servidão.

Fernando Pessoa estava interessado na Verdade. Em Caeiro, ele manifesta a oposição dialética da verdade, no tocante à “mundanidade do mundo”: só há entes, coisas singulares. Em Campos, a oposição dialética é existencial: “*Ó verdade, esquece-te de mim*”, no “Demogorgon”, exclama o heterônimo, pois, de fato, nenhuma verdade se apresenta com evidência à consciência. A verdade é, outrossim, subterrânea à poética pessoana, é uma camada somente percebida pelo leitor que interroga acerca do propósito da obra poética pessoana como um todo.

Por uma intuição pessoal, portanto sem valor axiomático, “adivinho” que Pessoa era orientado por um sentimento/razão complexo, que ele não podia traduzir em conceitos ou teorias; essa orientação o impelia, paradoxalmente, a engendrar múltiplas personalidades, mas fazendo-as dialogarem mutuamente e até buscar uma harmonia (ou maestria: Caeiro), que é o poeta (não o ortônimo) Pessoa, ao passo que *não podia deixar de fazê-lo*. Explico: os “eus” pessoanos não admitem o império de nenhum deles, mas a tendência a construir personagens de um drama, e a viver com elas esse drama – pois é ele mesmo – jamais o abandonou enquanto sujeito poético. Sua “abulia” era o máximo de distância que ele encontrava dessa orientação. Por isso, é de importância menor saber qual dos heterônimos era o mais próximo do sujeito: em determinados momentos, era um, ora outro. Ou melhor, enquanto escrevia Campos, este era Pessoa ficcional, porque fingia que era ele, e assim sucessivamente.

Pessoa concebe a realidade toda como artística. Isto é, os *happy few*, sejam poetas ou governantes, devem dar o tom da sinfonia das artes (o expoente máximo de uma época) e da política (um governante deve reunir o poder máximo, para aglutinar todos os grupos sociais). Pessoa não contava ainda com o desenvolvimento posterior da Antropologia e da Sociologia, que esclareceram, contra a ideologia imperialista, que não há nenhum grupo humano superior ou inferior *a priori*, e também que a força de um governante é insignificante para a justiça e eudaimonia de um povo – para nos restringirmos à *virtù* grega, tão cara a Pessoa. Nesses aspectos, admitimos que Pessoa ficou aquém de outros pensadores da época, que questionavam a mentalidade positivista e o eurocentrismo. No entanto, o fundo da poética pessoana é contra o aristocratismo artístico e o poder ditatorial, conforme

examinamos no cotejamento de seus escritos teóricos e sua poesia.

Pessoa não permite que seu leitor saiba exatamente quais são suas ideias políticas, éticas e existenciais. Ele deixou em suspenso a produção de um discurso sem ambigüidades para ressaltar a impessoalidade em sua poesia. Como artista, era de extrema importância que ele pudesse assumir diferentes visões ou perspectivas de vida – como diferentes personagens de um drama; como a polifonia dostoiévskiana. Mas isso se refletiu rigorosamente em sua personalidade como sujeito concreto – e Eliot no-lo confirma: é preciso ter consciência da personalidade para querer se libertar dela, enquanto artista. E assim devemos entender as ideias estéticas pessoanas de modo dialético: há sempre um elemento metafórico, irônico ou ambíguo em suas proposições; querer apreender diretamente o sentido delas é algo impossível. Tudo em Pessoa é escorregadio. Mas, enquanto poesia, suas proposições são vigorosas, dinâmicas, expressivas e revelam, como ele o desejou, a “gravidade” da vida. Para afirmar a impessoalidade, sacrificou até mesmo a defesa do paganismo, em certo momento, quando conheceu os elementos cristãos da teosofia; por outro lado, aceitou o risco de “blasfêmia”, em certos poemas caeirianos. E o sentido da poesia do ortônimo, de que nos ocupamos, é encontrado em cada um e em todos os heterônimos. Tanto mais impessoal, tanto mais humano. Tanto mais plural, tanto mais personalista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Fernando Pessoa:

Obra Poética. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

Poemas de Fernando Pessoa (1915-1920). Edição Crítica, série maior, Volume I, Tomo II. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

Obras em prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982.

Obras Completas de Fernando Pessoa. 9. ed. Lisboa: Ática, 1987.

Poemas de Álvaro de Campos. Fixação do Texto, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Páginas íntimas e de auto-interpretação. Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Lisboa: Ática, 1966.

Mensagem / À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais / Quinto Império / Cancioneiro. Anotações de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Fausto: tragédia subjetiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Livro do Desassossego. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

Livro do Desassossego. Organização de Richard Zenith. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Cartas a Adolfo Casais Monteiro. In: MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

A língua portuguesa. Organização de Luísa Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Sobre Fernando Pessoa:

A) Livros:

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

BERRINI, Beatriz. *Eça e Pessoa*. Lisboa: A Regra do jogo, 1984.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 5. ed. revista e atualizada. São Paulo: Verbo/EdUsp, 1977.

CRESPO, Ángel. *Con Fernando Pessoa*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1995.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Alberto Caeiro: descobridor da natureza?* Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

_____. *O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- GÜNTERT, Georges. *Fernando Pessoa: o eu estranho* (Das fremde Ich: Fernando Pessoa). Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- GOMES, Álvaro C. *Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio*. São Paulo: Edusp, 1987.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.
- LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2. ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian; Centre Culturel Portugais, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2 ed. Lisboa: Moraes, 1981.
- _____. *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.
- MARTINS, Fernando Cabral (Org.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. Coimbra: Caminho, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *O poema e as máscaras: microestrutura e macrotexto na poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Almedina, 1981.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- ORDOÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa: um místico sem fé*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973.
- PEREIRA, Kleide. *A obsessão da música na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 3. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- QUADROS, António. *Fernando Pessoa: vida, personalidade e génio*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- ROSA, Pradelino. *Uma interpretação de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Editora UFRGS, [s. d.].
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O heterotexto em Pessoa*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª heterônima*. (Estudos coligidos 1940-1978). 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1998.
- SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa: cidadão do imaginário*. [Lisboa]: Livros Horizonte, 1981.
- SILVA, Luís de Oliveira e. *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*. Lisboa:

Clássica Editora, 1985.

SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa: história de uma geração*. 4. ed. Lisboa: Bertrand, 1981.

TABUCCHI, Antonio. *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*. Palermo: Sellerio, 1994.

TAVARES, José Fernando. *Fernando Pessoa e as estratégias da razão política*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

B) Artigos e capítulos de livros:

CARMO, José Palla e. Uma trindade: Ezra Pound, T. S. Eliot, Fernando Pessoa. *Colóquio / Letras* n° 95, jan.-fev. 1987.

CARVALHO, Carlos Castro da Silva. Aspectos formais do nacionalismo místico da *Mensagem*. *Colóquio / Letras* n° 62, jul., p. 26-35 1982.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia pessoana e a grande mutação do conhecimento no séc. XX. In: *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

COSTA, Horácio. Sobre a Pós-Modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio / Letras* n° 109, mai.-jun., p. 41-48 1989.

ELIA, Silvio. O horaciano Ricardo Reis. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, V. 48, n. (1/4), jan.-dez. 1987.

FEIJÓ, António M. A constituição dos heterônimos. I. Caeiro e a correcção de Wordsworth. *Colóquio / Letras* n° 140/141, abr.-set. 1991. p. 48-60.

FREITAS, Lima de. Fernando Pessoa y el paradigma hermético. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 94, Marzo 1989. p. 43-64.

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa, um encontro de poesia. In: _____. Introdução geral à *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

GARCEZ, Maria H. O brincar de roda numa ode de Ricardo Reis. *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, V. 48, n. (1/4), jan.-dez. 1987.

_____. Alberto Caeiro: aspectos de intertextualidade. *Boletim informativo*, São Paulo, V. 11, n. 2, 1985. p. 27-45.

GONÇALVES, Robson Pereira. A questão do sujeito em Fernando Pessoa. *Percurso do aprendiz: Literatura & Psicanálise*. Santa Maria: UFSM, 1997.

GOMES, Álvaro C. Poesia e modernidade. *Boletim informativo*, São Paulo, V. 11, n. 2, p. 47-58, 1985.

HAMBURGER, Michael. Personalidades múltiplas. In: _____. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

IRIONDO, Mikel. Álvaro de Campos y la Compañía Pessoa en el horizonte de la modernidad. *Revista de Occidente*, 94, Madrid, mar. 1989. p. 81-94.

JAKOBSON, Roman. Os oxímoros dialéticos em Fernando Pessoa. In: JAKOBSON, Roman *et al.* OS PENSADORES. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

LOPES, Teresa Rita. Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo. *Colóquio / Letras* n° 4, dez. 1971. p. 25-35.

- LOURENÇO, Eduardo. Pessoa o los tres viajes. *Revista de Occidente*, 94, Madrid, Marzo 1989. p. 27-42.
- MARTINHO, Fernando J. B. Alexandre O'Neill e Pessoa. *Colóquio / Letras* n° 97, mai-jun 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. O lugar de Pessoa na poesia moderna. *Colóquio / Letras*, n. 108, mar.-abr. 1989.
- MOISÉS, Carlos Felipe. A fortuna crítica de Fernando Pessoa. *Boletim Informativo*, São Paulo: Ano XI, n. 2, p. 23-26, 1985.
- _____. O poeta dos heterônimos. Prefácio a PESSOA, Fernando. *O poeta fingidor*. São Paulo: Globo, 2009.
- PAVIANI, Jayme. A modernidade em W. Benjamin e F. Pessoa. In: *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 63-77.
- PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEREIRA, Miguel Serras. Sobre o paisagismo de Bernardo Soares ou do “desassossego à utopia”. *Colóquio / Letras* n° 135/136, jan.-jun. 1995. p. 83-94.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A questão do autor no Livro do Desassossego. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, V. 48 n. (1/4), jan. a dez. 1987.
- PIZARRRO, Jerónimo. Pessoa existe? *Veredas* 8, Porto Alegre, 2007, p. 244-259.
- SALA-SANAHUJA, Joaquim. Fernando Pessoa bajo la mirada de todos. *Revista de Occidente*, 94, Madrid, p. 95-103, mar. 1989.
- SANTOS, Volnyr. De Fernando Pessoa a Antonio Machado: o fingimento plural. *Blau*, n. 25, set. 1999. pp. 14-19.
- SENA, Jorge de. O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou. Introdução geral a *Poemas Ingleses* de Fernando Pessoa. In: PESSOA, F. *Obras Completas de Fernando Pessoa*. Editora Ática.
- SOUZA, João Rui de. Fernando Pessoa e o Estado Novo. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, V. 48 n. 1/4, jan.-dez. 1987.
- TORRE, Esteban. Fernando Pessoa, poeta metafísico. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 94, mar. p. 65-80, 1989.
- ZENITH, Richard. Introdução ao *Livro do Desassossego*. In: PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Sobre poesia em geral:

- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Estruturalismo e crítica de poesia*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- _____. Os devaneios voltados para a infância. In: BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

1984.

BARTHES, Roland. Existe uma escrita poética? In: *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIGSBY, C. W. E. *Dada and Surrealism*. London: Methuen, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 3. ed. Madrid: Gredos, 1962.

BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.

BUTOR, Michel. O romance e a poesia. In: _____. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: EdUSP, sd.

CHADWICK, Charles. *Symbolism*. London: Cox & Wyman, 1971.

CROCE, Benedetto. *A poesia*. Porto Alegre: UFRGS, 1967.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos & ensaios*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOETHE, Johann. *Memórias: poesia e verdade*. (Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit). Brasília: Editora da UnB, 1986.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HEGEL, G. W. F. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1947.

HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2001.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [s. d.].

_____. *A Fonologia em relação com a Fonética*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

JUNG, C. G. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: _____. *O espírito na arte e na ciência*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: EdUsp, 1965.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

MORISOT, Jean-Claude. Parole en ruine: la dévotion de Rimbaud. *Poétique*, Paris: Seuil, 108, nov. 1996.

- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: _____. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984.
- RIFFATERRE, M. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SHELLEY, Percy Bisshe. Defesa da Poesia. In: LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Ediciones Rialp, 1966.
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.
- VAILLANT, Alain. *La poésie: initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. Paris : Nathan, 1992.

Filosofia e Estética:

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70 [sd].
- BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris : PUF, 1907.
- BERNER, Christian; THOUARD, Denis. La dialectique ou l'“Art de philosopher”. Préface à la *Dialectique* de Schleiermacher. Paris : Ed. du Cerf, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *Verdad y método II*. 2ª ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- HIRT, André. Le retrait et l'action (Marx et Hölderlin). *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2 , jul.-dez. 2008.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Escala, 2007.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PASCAL, Blaise. *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. Editor: Louis Lafuma. Paris: Éditions du Luxembourg, 1952.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Col. Os Pensadores).
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- ROCHLITZ, Rainer (Org.). *Théories esthétiques après Adorno*. Arles: Actes Sud, 1990.
- SCHILLER, Friedrich. Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. In: _____. *Oeuvres*, V. VIII. Paris: Hachette, 1973.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. 6. ed. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912. t. 1.

Crítica literária e História da Literatura e da Arte:

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 1.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAUSS, Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1986.

STIERLE, Karlheinz. L'interprétation comme troisième stade de la lecture. *Versants*, 2003, n. 44-45, número spécial : « L'interprétation littéraire aujourd'hui », p. 63-77.

Literatura portuguesa:

BACARISSE, Pámela. Mário de Sá-Carneiro: a imagem da arte. *Colóquio / Letras*, n. 75, set., p. 40-53, 1983.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através de seus textos*. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ática, 1969.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos completos*. Porto: Livraria Portuense, 1886.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Dispersão*. Porto: Anagrama, 1980.

_____. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1958 e 1959. 2 v.

NOBRE, Antonio. *Só*. Paris: Leon Vanier, 1892.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Typographia Elzviriana, 1887.

Outras obras:

ABREU, Casimiro de. *Obras completas*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.

AMIEL, Henri-Frédéric. *Journal intime: Janvier-Juin 1854*. Lausanne: Payot, 1973.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Garnier, 1961.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Pocket Classiques, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a Nova Heloísa*. Campinas: Hucitec, 1994.
- VERLAINE, Paul. *Oeuvres Complètes*. 3. ed. Paris: Léon Vanier, 1902.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- _____. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WHITMAN, Walt. *Complete Poetry and Collected Prose*. New York: The Library of America, 1982.