

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E METODOLOGIA DA CIÊNCIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

TESE DE DOUTORADO

**DESPERSONALIZAÇÃO E PERSONIFICAÇÃO NA OBRA POÉTICA
DE FERNANDO PESSOA**

Rubens José da Rocha

**SÃO CARLOS
2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E METODOLOGIA DA CIÊNCIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**DESPERSONALIZAÇÃO E PERSONIFICAÇÃO NA OBRA POÉTICA
DE FERNANDO PESSOA**

Rubens José da Rocha

Tese de doutorado a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos, para a obtenção do título de Doutor em Filosofia

Orientador: Prof.º Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento

SÃO CARLOS

2019

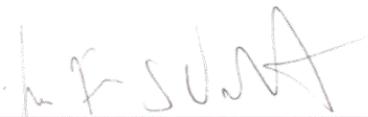


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado do candidato Rubens José da Rocha, realizada em 20/08/2019:



Prof. Dr. Luis Fernandes dos Santos Nascimento
UFSCar



Prof. Dr. Paulo Roberto Licht dos Santos
UFSCar



Prof. Dr. Bento Prado de Almeida Ferraz Neto
UFSCar

Profa. Dra. Gisele Batista Candido
UFRJ

Prof. Dr. Diogo Falcão de Ferrer
UC

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Gisele Batista Candido, Diogo Falcão de Ferrer e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Prof. Dr. Luis Fernandes dos Santos Nascimento

À minha querida Fran
E ao nosso correspondido amor
pelas palavras e pelo mistério

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Luís Fernandes pela confiança e liberdade com que me orientou ao longo dos 6 anos de pesquisa.

Ao Prof. Diogo Ferrer e à Prof.^a Gisele Candido pela análise cuidadosa das entrâncias e reentrâncias do texto na banca de defesa.

Aos colegas da casa 3, Caio Souto e Fernando Gimbo, em memória ao nosso lógos infinito.

Ao Prof. Paulo Licht e ao Prof. Bento Prado Neto pela leitura cuidadosa do projeto inicial, pelo exame generoso do texto de qualificação e pela presença na banca de defesa, além das sugestões de leitura em diálogos e cursos durante a pós-graduação.

À Vanessa Migliato pela solicitude e profissionalismo do atendimento na secretaria de pós-graduação.

Meus agradecimentos à Prof.^a Débora Morato, à Prof.^a Ana Carolina Soliva, Prof. José Eduardo Baioni, Prof. Giuseppe Bianco, Prof. Fernão Salles, Prof. Wolfgang Leo Maar e novamente ao Prof. Paulo Licht pela excelência dos cursos de graduação e pós-graduação que tive a sorte e a honra de acompanhar.

Agradeço ainda à Prof.^a Silene Marques, à Prof.^a Marisa Lopes, Prof.^a Mônica Stival e Prof. Damon Moutinho pelas conversas amistosas e pelo debate inteligente em encontros e conferências em eventos da pós-graduação.

Aos colegas de São Carlos, aos quais enumero puxando o fio de Ariadne: David Camargo, José Luciano Verçosa Marques, Carla Costa, Tássia Eid, Adriano Mergulhão, Bruno Moretti, Felipe Calheres, Luiz H. Monzani, Paulo Ferreira Jr., André Dias de Andrade, Lorena Balbino, Rafael Bordini, Roberta Carmo, Andressa Souto, Rafaela Marques, Gabriel Gurae, Fillipa Silveira, Gustavo Michetti, Ricardo Feitosa, Larissa Lisboa, Jonas Figueroa, Edson Lenine, Daniel Reis, Rineu Quinalia, Nestor Müller, Claudeni de Oliveira, Ariane Vasques, Carlos Eduardo Moura, Tayrone Barbosa, Wagner Barbosa de Barros e a tantos outros com quem convivi no período de 2013 a 2016.

E à minha mãe, com carinho e gratidão.

Esta pesquisa contou com apoio financeiro da CAPES (2013-2017).

Resumo. Considerando a despersonalização dramática como procedimento de composição que se sobrepõe aos conceitos de eu lírico e de autoria, examinarei alguns níveis formais do paradoxo e da contradição na obra ortônima e heterônima de Fernando Pessoa. Primeiramente, como a despersonalização do eu lírico, teorizada pelo poeta, aparece no poema dramático *O Marinheiro*, delimitando etapas formais de escrita e composição a ser alcançadas e superadas pelos heterônimos. Trilhando o caminho de despersonalização aberto pelo *O Marinheiro*, tentarei mostrar, a seguir, como Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ortônimo levam às últimas consequências a teoria pessoana da despersonalização, desfigurando e reconfigurando estilhaços de noções reflexivas em torno ao embate entre a identidade do eu lírico e a não-identidade da forma dramática. A formalização do desnível entre um e outro será tratado sobretudo a partir da oposição entre a certeza sensível de Caeiro e a sensação autorreflexiva de Campos, oposição que constitui um dos elementos propulsores da despersonalização nos heterônimos. A certeza sensível de Alberto Caeiro ocupa-se em desfazer a certeza ontológica de si como fundamento do *cogito* nos heterônimos. A ideia é que, ao formalizar com a palavra poética a experiência imediata das formas sensíveis, o mestre heterônimo sustenta para si e para os discípulos a verdade da certeza sensível como antídoto contra a tirania da representação. Trilhando o caminho aberto pela astúcia de Alberto Caeiro, mostrarei como Álvaro de Campos condensa estilhaços de noções reflexivas do sujeito como elemento propulsor da autorreflexão interna às sensações.

Palavras-chave. Despersonalização, personificação, autorreflexão, heteronímia, atitude psicológica, cogito, certeza sensível, identidade, não-identidade, plano de composição, forma, sensação.

Abstract. Regarding dramatic depersonalization as a composition procedure which overlaps the traditional concepts of lyrical self and authorship, I chose examine some formal levels of the paradox and contradiction in oronymic and heteronymic thought in Fernando Pessoa's work. First, as the depersonalization of the lyrical self, theorized by the poet, appears in the dramatic poem *The Sailor* delimiting formal stages of writing and composition to be achieved and overcome by the heteronyms. Following the path of depersonalization opened by *The Sailor*, I will try to show, hereafter, how Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos and Fernando Pessoa oronym bring Pessoa's depersonalization theory to the last consequences, disfiguring and reconfiguring fragments of reflective notions around the clash between identity of the lyrical self and the non-identity of the dramatic form. The formalization of the gap between them will be dealt with overall by the opposition between Caeiro's sense-certainty and Campos self-reflective sensation, opposition that issues one of the propelling elements of heteronyms depersonalization. Alberto Caeiro's sense-certainty engages itself in undoing the ontological self-certainty as the foundation of heteronymic *cogito*. The idea is that by formalizing the poetical word with the objective experience the master heteronym claims for himself and his disciples the truth of sense-certainty against the tyranny of representation. Afterwards, I will show how Álvaro de Campos, Ricardo Reis and Fernando Pessoa oronym, while treading the path of depersonalization opened by the cunning of Alberto Caeiro, condense fragments of reflective notions as propelling element of heteronymic depersonalization.

Keywords. Depersonalization, personification, self-reflection, heteronym, psychological attitude, cogito, sense-certainty, identity, non-identity, plan composition, form, sensation.

Sumário

Introdução.....	p.10
Cap. I – A Teoria da Despersonalização.....	p.17
1. Crítica, autorreflexão e ironia romântica.....	p.17
2. Fingimento à terceira potência.....	p.19
3. Sobre o <i>cogito</i> heteronímico.....	p.22
4. Três grupos de textos em que pesam os conceitos de crítica, ironia e fingimento.....	p.24
5. Personagens conceituais e personificação dos conceitos filosóficos.....	p.26
6. Fausto e Ulisses: dois paradigmas de personagens conceituais.....	p.29
7. Despersonalização do eu lírico e personificação dos heterônimos.....	p.32
Cap. II – O Drama Estático <i>O Marinheiro</i>.....	p.38
1. Superposição temporal no drama estático.....	p.40
2. A despersonalização e a personificação das veladoras.....	p.44
3. Do sonho das veladoras ao sonho do marinheiro.....	p.49
4. Terceiro e quarto graus de despersonalização do eu lírico.....	p.51
5. A não-identidade de Fernando <i>Personne</i>	p.54
Cap. III – Alberto Caeiro, Mestre da Página em Branco.....	p.58
1. Personificação e despersonalização de Alberto Caeiro.....	p.58
2. Despersonalização, personificação e intersubjetividade nos heterônimos.....	p.61
3. Objetivismo, despersonalização e personificação em Alberto Caeiro.....	p.63
4. Nominalismo, despersonalização e personificação em Alberto Caeiro.....	p.65
5. Empirismo, idealismo e nominalismo em Alberto Caeiro.....	p.70
6. Classicismo, romantismo e objetivismo.....	p.72
7. Objetivismo absoluto e certeza sensível em Alberto Caeiro.....	p.76
Cap. IV – Ricardo Reis: Discípulo Neoclássico.....	p.81
1. Paganismo e personificação.....	p.81
2. Personificação e equilíbrio neoclássico.....	p.86
3. Personificação do estoicismo e do epicurismo.....	p.91
4. Símbolo, estilo e personificação.....	p.94
Cap. V – Fernando Pessoa Ortônimo: Discípulo Interseccionista.....	p.98
1. Simbolismo, interseccionismo e despersonalização.....	p.98

2. Primeiro estágio do interseccionismo nos poemas de <i>Chuva Oblíqua</i>	p.101
3. Personificação da segunda paisagem nos poemas de <i>Chuva Oblíqua</i>	p.105
4. Fernando Pessoa ortônimo e <i>Mensagem</i>	p.112
5. <i>Mensagem</i> e o fechamento objetivo da forma poética.....	p.122
6. O simbolismo estrutural dos poemas de <i>Mensagem</i>	p.125
Cap.VI – Álvaro de Campos: Discípulo Engenheiro Naval.....	p.129
1. Despersonalização, personificação e sensacionismo em Álvaro de Campos.....	p.129
2. Despersonalização, personificação nas <i>Odes</i> de Álvaro de Campos.....	p.133
3. Transcendentalismo panteísta e universal simbólico.....	p.141
4. Ulisses e o tema da viagem.....	p.144
5. Walt Whitman e o messianismo saudosista.....	p.147
6. Futurismo e riso transcendental.....	p.150
Conclusão.....	p.152
Referência Bibliográfica.....	p.155

Introdução

Fernando Pessoa definiu sua poesia como um drama em gente, propondo ser ele um poeta essencialmente dramático que teria feito daquilo que em muitos é esquizofrenia um princípio ativo e racional de despersonalização e simulação que se potenciam no fingimento do fingimento do fingimento. Baseado nessa definição e principalmente na realidade da obra ortônima e heterônima, pareceu-me interessante considerar a despersonalização dos heterônimos como resultado de um drama no qual os personagens interagem não por meio do diálogo e da ação, mas por meio da leitura e da escrita, como se fossem simultaneamente autores e espectadores desse drama.

A filosofia é uma das grandes fontes de inspiração do pensamento errático de Pessoa, como se observa em profusão nos textos em prosa, onde fervilham comentários a filósofos como Kant, Hegel, Descartes, Espinosa, Nietzsche, Platão, Aristóteles, etc. Ante tão clara demonstração de intimidade com o pensamento filosófico, não parece absurdo supor que o esforço de despersonalização nos heterônimos é do mesmo gênero de ideias que impulsionaram o esfacelamento dos postulados idealistas da representação no cenário filosófico contemporâneo. Com efeito, uma das maiores perplexidades que giram em torno à obra do poeta é como o jogo de espelhos—interno aos momentos de gestação, criação e amadurecimento dos heterônimos—consolida os ideais filosóficos da modernidade. Ao mesmo tempo em que antecipa os programas filosóficos que marcariam o pensamento do século XX. Apesar da profusão temática, acredito não ser de grande interesse, ao menos para o que proponho, a subsunção dos escritos de Pessoa aos apelos interpretativos de uma ou outra corrente filosófica, pois incorreria facilmente no erro de apresentar a obra como uma ilustração para o modelo teórico adotado, o que inviabilizaria uma visada objetiva sobre o que aparece como seu horizonte filosófico imanente. O foco mais nítido de comparação entre filosofia e poesia parece incidir sobre a diferença entre o que, na filosofia, refere-se à definição conceitual do sentido e o que, na poesia, exprime-se como recusa a formas empobrecidas de determinação do sentido pela linguagem. À margem as inúmeras analogias possíveis, é antes a diferença entre *conceito filosófico* e *expressão poética* o que permite elaborar uma leitura filosófica compreensiva sobre a escrita dos heterônimos.

Para evidenciar o suposto dessa análise, pareceu-me sensato tratar a temática filosófica como elemento constitutivo da teoria da despersonalização proposta por Pessoa. Não como estudo de tópicos, conteúdos ou ideias, mas como estudo de processos de encenação que dramatizam a diferença entre conceito filosófico e forma poética. Antes de tratar de tópicos ou temas da poesia, numa operação interpretativa, procurei deslocar o foco da análise para os processos de dramatização de personagens que fazem de Pessoa uma *persona*, máscara, ou, como propôs Leyla Perrone Moisés, uma *personne*, um ninguém. Tentei mostrar, porquanto, a necessidade de uma apreciação em termos mais gerais, que permitisse discriminar, pelo exame crítico da elaboração poética, no que consiste esse elemento filosófico constitutivo da teoria pessoana da despersonalização.

A poesia, contudo, é ficção e, nela, a filosofia é a metáfora do conceito filosófico. Nela a forma é fundamental e, por isso mesmo, pensando que a poesia é linguagem produzida por atos de fingimento, fiquei em dúvida, se não incorreria em desvio teórico se lançasse mão de conceitos de análise psicológica como, por exemplo, a teoria do ego sadomasoquista de Freud e os complexos psíquicos de Jung para aprofundar-me na leitura da obra. Isso por três razões: a primeira é que o conceito de autoria não é uma categoria meramente biográfica ou psicológica, mas também uma forma de sensibilidade simbólica caracterizada por um estilo de escrita — no caso de Pessoa, por vários estilos. Digo isso lembrando que, quando propomos a suposta psicologia do autor para entender a obra, em geral esquecemos de que se está lendo um texto convencional e arbitrário e que é a leitura que produz em nós a representação de que há uma causa psicológica para ela. A segunda é que não dá para deitar o poeta (ou o poema) no divã, esperando que ele faça associações livres evidenciando os nós de suas neuroses e cenas primitivas com papai-mamãe. A psicanálise freudiana ou lacaniana — e não a psicologia, que me parece uma disciplina normativa sem interesse para o estudo de poesia —, poderia ser útil não para psicologizar o autor empírico, que em geral é um homem desinteressante e aquém da obra — Freud tentou com Leonardo e depois se arrependeu — mas para determinar por que e como o texto produz determinados efeitos de sentido no leitor. A terceira razão é que não dá para misturar o materialista Freud com o místico Jung porque seria profundeza demais, tão profundo que correria o risco de ficar totalmente indeterminada a análise do procedimento pessoano.

Sabe-se, através dos dados biográficos inventados para os heterônimos, que um elo intersubjetivo relaciona o plano de composição da identidade de Alberto Caeiro ao

plano de composição de seus discípulos imediatos, isto é, Fernando Pessoa, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Não obstante a clara demonstração da capacidade para a construção ficcional, alguns críticos de pendor biográfico julgaram necessário fazer as seguintes perguntas: teria essa tendência orgânica para a despersonalização subsistido em estado de desenvolvimento latente ao longo da infância do poeta? Supondo afirmativa a resposta, como seria possível que essa tendência aflorasse de maneira tão poderosa à consciência adulta do autor? Pois, como já se observou mais de uma vez entre seus biógrafos, a complexidade da obra de Fernando Pessoa seria reflexo de um longo processo de gestação, um fenômeno privilegiado de amadurecimento psíquico engendrado pelo *princípio de individuação*, concebido tal como na mesma época o redefinia Jung à luz da psicanálise. Sem dúvida, é notável a capacidade do poeta para confabular, desde a mais tenra infância, personalidades imaginárias que remontam a fragmentos de seu universo psíquico. Inúmeros relatos, escritos por seu próprio punho, demonstram o súbito impulso criativo que o movia — de tão grande intensidade que, já adulto, não lhe fora necessário mais que um jato de tinta para escrever poemas de natureza tão diversa, como a coletânea de “trinta e tantos poemas”¹ de *O Guardador de Rebanhos*, “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, *Chuva Oblíqua* de Fernando Pessoa ortônimo e algumas das *Odes* de Ricardo Reis.

Assim, pensando nessas ideias, fiquei em dúvida sobre a pertinência de uma análise psicológica para explicar como essa tendência para a despersonalização nos heterônimos ocorria em estado de desenvolvimento latente ao longo da infância do poeta. Aqui estou com Caeiro: a questão é improvável, pois a infância do poeta está para sempre perdida e inalcançável, impossível para a psicologia de qualquer um de nós. Ele pode ter sido um bom menino, português ou católico, na África do Sul. Pode ter tido uma fixação homossexual em sua mãe que o fez psicótico. Pode ter permanecido o polimorfo perverso da infância. Pode ter tido uma mulher na cabeça que o fez histérico. Pode ter amado uma máscara. Pode ter tido um trauma qualquer quando adulto. Ou nada disso. Pode ter pensado simplesmente, muito raciocinadamente: “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente,/ Que chega a fingir que é dor,/ A dor que deveras sente”.²

Por isso mesmo, não poderia supor, como o fez o poeta na carta enviada à Adolfo Casais Monteiro, que na base da despersonalização dramática dos heterônimos encontra-

¹ PESSOA, F. *Obra em Prosa, Carta a Casais Monteiro*, Ed. Nova Aguilar, p.96.

² PESSOA, F. *Obra Poética, “Autopsicografia”*, p.165.

se um esforço de despersonalização do próprio Fernando Pessoa enquanto autor empírico. Pode ser, mas como demonstrá-lo? A vida que conhecemos dele é medíocre, o serviço chinfrim, a monotonia, o álcool, o cigarro. E não seria possível nem mesmo dizer haver algo por trás da despersonalização dramática dos heterônimos, pois a linguagem não tem fundo, nem frente, nem lados. Dito de outro modo, o que se observa em Pessoa não é a despersonalização dramática de sua personalidade empírica, mas a despersonalização da autoria Pessoa, enquanto um exercício de despersonalização de identidades puramente ficcionais. Pois a única realidade que temos de Pessoa é a poesia que escreveu, como ato de fingimento produtor de despersonalização poética. Quero dizer, com isso, que a suposição de uma análise psicológica substancializaria processos e procedimentos que são antes de tudo literários, ficcionais.

A ideia de tratar o estilo de escrita nos heterônimos como figuração de personagens conceituais pareceu-me muito melhor porque foge à armadilha psicológica, preservando a densidade material e literária da análise. Isso porque os heterônimos são antes de tudo personagens conceituais que, para além da simples criação de formas e intensidades poéticas, são capazes de criar, por *fingimento e ironia* (eu sublinharia “por fingimento e ironia”) formas e intensidades anímicas como efeito de autorreflexão da forma poética. Personagem conceitual, diz Deleuze, não pessoa conceitual, ou seja, ficção, não psicologia — ou, parodiando o próprio Deleuze, “heterônimos do poeta e o nome do poeta, o simples pseudônimo de seus personagens”. Nesse sentido, o fingimento à terceira potência de Bachelard é muito mais um “conceito irônico de psicologia” do que um “conceito psicológico de ironia” (pois se assim o fosse, substancializaríamos o autor no palco da escrita heterônima, ignorando seu procedimento puramente técnico e ficcional). Em outras palavras, se houver psicologia, ela é toda construída, não como causa, mas como efeito da autorreflexão da forma poética.

A despersonalização também caracteriza a poesia moderna e a ficção em geral, por isso a análise desse conceito transcende o estudo da poesia de Pessoa, tratando também de questões fundamentais à poesia moderna. A referência a James Joyce no primeiro capítulo e à autoconsciência infinita do “eu penso que ele pensa que eu penso” abre espaço para tratar da ironia romântica em contraste à *mimesis* da tradição poética antiga. Os poetas antigos não pensavam em termos de valor estético, como os românticos, mas em termos de valor poético formalizado retoricamente. O *prépon* aristotélico ou a *adaequatio* latina supunham a avaliação do juízo como capacidade intelectual de

determinar proporções. Por isso, não seria exato historicamente supor que os preceitos fechados de composição da poesia antiga submetiam o juízo a uma contingência exterior ao poema. Os princípios antigos do *prépon* e da *adaequatio* não eram uma “maneira externa” de julgar, a menos que se queira dizer com a expressão “julgar internamente” que os românticos subjetivavam a expressão poética, fazendo da autorreflexão infinita o princípio interno sempre cambiante de avaliação da forma. Por esse motivo, seria pouco exato considerar a autorreflexão infinita da forma como se, de um lado, a poesia romântica fosse dependente das formas que as precedem e a adesão crítica a essa dependência permitisse ao poeta elevar-se acima dos princípios de composição para imprimir na obra uma forma universal anteriormente desconhecida. Baudelaire parece emergir *au fond de l'inconnu*, mas não como crítica aos princípios antigos. Evidentemente, os poetas românticos não desconhecem a tradição, mas nem por isso aderem a ela quando a elogiam: estão antes em franca ruptura.

Acredito ser possível falar de “criação” quando se trata dos românticos, que são gênios fulminantes do incondicionado, mas o termo não parece adequado para tratar dos heterônimos. “Criação” é sempre ex-nihilo e não apenas referente, mas também deferente à Deus: “A criação não é uma emanção mas, mais propriamente, uma *limitação*, uma negação de Deus por si-mesmo.”³ Por isso, a ideia de que a ironia faz a passagem também irônica da reflexão para a obra como meio de reflexão da forma poética pareceu-me precisa e fundamental. Porque é ela, justamente, que faz com que a despersonalização, o fingimento poético e a personificação sejam conceitos fundamentalmente artificiais e que, por isso, possam figurar como negação dos dados imediatos da sensibilidade e como crítica da linguagem reificada. É ela, justamente, que também deveria impedir de ler certos textos em prosa do Pessoa como documento que atesta a dimensão psicológica do autor, ou como relato de uma subjetividade que preexiste e se transmuta no decorrer da escrita, ou como descrição da gênese dos heterônimos. Ao analisar, por exemplo, a carta a Casais Monteiro nesse registro, poderíamos incorrer no erro de supor que Fernando Pessoa ele-mesmo e em carne e osso, autor empírico dos heterônimos, não pudesse ser também ele um fingimento e uma ironia da poesia heterônima.

Ordenei o texto de modo a colocar Caeiro como ponto de irradiação dos demais heterônimos. Seu objetivismo absoluto exclui a autorreflexão infinita da sensação de

³ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.557.

Álvaro de Campos, o simbolismo subjetivista de Fernando Pessoa ortônimo, assim como o modelo horaciano de Ricardo Reis. Por isso mesmo, por ser aquele que tem o que lhes falta, ou que não deseja o que eles fazem, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa ortônimo e Ricardo Reis reconhecem em Caeiro o seu mestre. O núcleo da caracterização de Caeiro encontra-se na ideia de que sua certeza sensível lança aos demais heterônimos o desafio poético de suspensão dos estados subjetivos de alma que os impedem de apreender os objetos em sua exterioridade. Sob efeito de seus ensinamentos, cada heterônimo passa a encerrar em si um universo subjetivo que organiza, cada qual a seu modo, estilhaços de personalidade deixados pelo desmoronamento do sujeito fundado no *cogito*. Essa ideia permitiu-me evidenciar a oposição entre o reconhecimento da inadequação entre o ser social da linguagem e as representações sensíveis como embrião da atualidade pura da linguagem buscado por Caeiro.

Passando a Álvaro de Campos, tentei demonstrar que sua poesia é movida pela autorreflexão infinita da sensação, mas sem as totalidades infinitas pressupostas pelos românticos como síntese da insatisfação com o Finito, a Natureza, Deus, o Grande Todo Cósmico, o Tempo, etc. Enquanto Caeiro trata a linguagem como se esta fosse uma foto estática da sensação, Álvaro de Campos caracteriza-a como sinal de uma sensação autorreflexiva, capaz de conectar-se gramaticalmente às demais sensações como se a linguagem fosse mais uma sensação dentre outras. Nesse sentido, o sensacionismo de Álvaro de Campos tem muito a ver com a poesia de Marinetti e Walt Whitman. Alternando linguagem e sensação como aspectos de um mesmo movimento autorreflexivo da forma, Álvaro de Campos cria, como na transposição da foto para o cinema, a sensação de estarmos diante de um filme subjetivo. Seguindo essa ideia, tentei estabelecer uma relação de contiguidade entre as figuras de Ulisses, Vieira, Bandarra e as figuras de Whitman e Marinetti, pensando que o tema do império sobre a língua, desenvolvida por Fernando Pessoa ortônimo em *Mensagem*, pudesse ser traduzida em termos de um imperativo categórico no qual o heterônimo toma para si, como um verdadeiro imperador da linguagem, a tarefa de aproximar, até ao ponto de indistinção, a forma pura da interioridade e a exterioridade pura da sensação. Personificando-se como um Walt Whitman futurista, em sua ânsia de consubstancialidade com Deus, Álvaro de Campos também se aproxima, assim como Fernando Pessoa ortônimo, da metafísica escolástica de Vieira. O imperativo categórico literário de Álvaro de Campos destina-se, por outro lado, a favorecer a exposição autorreflexiva de sensações que resistem ao acesso

consciente do eu. A exposição autorreflexiva de sensações inconscientes move a escrita poética na direção de uma forma ideal de composição que permite ao heterônimo exprimir a descarga histórica do desejo como ato de transfiguração da forma poética.

Já Ricardo Reis é um poeta pseudo-romano, movido pela imitação da retórica clássica, cuja forma castigada toma como modelo a poesia latina de Horácio e Calímaco. Os poemas de Horácio e Calímaco não são algo como um “ideal” de composição, mas modelos bastante concretos de poemas bem realizados. Para imitar o modelo clássico, o heterônimo faz variações de seus poemas usando tópicos e léxico horácianos de modo seletivo e muito consciente. Seria, por isso, equivocado dizer que Horácio é uma de suas principais fontes de inspiração porque Ricardo Reis simplesmente não acredita na inspiração. E, como não é romântico, também não pensa em termos de *forma* e *conteúdo*, mas em termos retóricos de *adequatio res et verba*. Se, por um lado, parece virtualmente lógico e necessário falar de sua poética como se se tratasse da busca de um ideal neoclássico, capaz de remediar uma subjetividade moderna dilacerada pelo esquecimento dos deuses, por outro, soaria como algo despropositadamente hegeliano, incapaz de descrever sua indiferença com relação às possibilidades virtuais que seus poemas, por ventura, deixaram de realizar.

Cap. I — A Teoria da Despersonalização

1. Crítica, autorreflexão e ironia romântica

Em muitas passagens da obra em prosa, Fernando Pessoa alude à inspiração romântica na poesia assinada pelos heterônimos, sobretudo à de Álvaro de Campos. Uma das mais importantes inovações do romantismo com relação às poéticas neoclássicas refere-se ao procedimento teórico de apreciação da forma poética. Para os românticos, trata-se não mais de verificar se o artista é capaz de compor em conformidade a gêneros, regras ou preceitos fechados de composição, mas de enxergar, na particularidade dos elementos que estruturam a obra, o nascimento espontâneo, previamente desconhecido, de seu princípio interno de organização. Foi este ponto de vista, comum a todo o romantismo europeu, que os românticos alemães teorizaram, no intuito de elaborar um novo parâmetro de apreciação, que passou a ser conhecido como *crítica de arte*. A crítica passa então a ser concebida como um esforço de reflexão destinado a facilitar o processo de decomposição das formas tradicionais, cuja principal tarefa é criar, através do ato de reflexão, conexões entre formas poéticas singulares e obras artísticas universais “na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a ideia da arte”.⁴ Ela atua para que a obra seja capaz de tornar-se meio objetivo de reflexão de seus procedimentos internos, de modo a permitir-lhe alcançar o mais alto grau de autonomia para a forma poética.

A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. (...) A forma é então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão.⁵

A inovação romântica reside no fato de a crítica não aparecer apenas como apreciação formal, mas, acima de tudo, como ato de invenção vinculada à ideia universal de arte, sendo esta ideia o desdobramento infinito da reflexão, posta em obra como origem

⁴ BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.83.

⁵ BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.78.

e gênese da criação artística. Ao considerar a possibilidade de invenção crítica da obra de arte, os românticos se deparam com uma questão similar ao dilema do personagem-autor de Proust em seu romance *Em Busca do Tempo Perdido*: como um leitor dileitante deixa de ser um mero apreciador para se tornar um autor de romances?⁶ Ou, dito de outra maneira, como compreender o modo como o escritor opera as conexões formais da crítica no ato de escrita?

Segue de aqui que o verdadeiro crítico há que reunir duas qualidades: uma cultura vasta, embora não seja profunda, para que possa compreender o que de diversos ramos da ciência, da arte ou da especulação, se encontre, de um modo ou de outro, reflectido nas obras de arte; e um grande poder de despersonalização, para que prontamente se integre em estados de espírito alheios aos que lhe sejam frequentes ou conhecidos, e assim possa sentir os sentimentos alheios, os sentimentos que não sente. D'esta segunda qualidade nascerá naturalmente a imparcialidade.⁷

É neste ponto que entra o conceito de ironia. Desenvolvida a partir do aprofundamento e refinamento do gosto artístico pela reflexão crítica, a ironia é uma habilidade reflexiva capaz de conferir ao ato de decomposição das formas e dos gêneros tradicionais o poder de invenção de uma forma autônoma e original. Para tanto, ela busca ampliar o alcance da reflexão crítica sobre os elementos de composição—os símbolos, as figuras, os significantes—dispondo-os na forma segundo uma concepção orgânica do todo. No limite, a ironia produz o efeito de autorreflexão da forma como desdobramento autoconsciente do conceito de crítica, criando a sensação de autoengendramento orgânico da obra. A autorreflexão da forma aparece, então, como ato de apreciação e de invenção simultâneos, ou seja, como ponto de partida e chegada da escrita poética. Característica

⁶ “O escritor, só por um hábito extraído da linguagem insincera dos prefácios e das dedicatórias, escreve: ‘meu leitor’. Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo. O reconhecimento em si mesmo, pelo leitor, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos em certa medida, podendo a diferença entre ambos os textos ser imputada não ao autor, mas ao leitor. Além do mais, o livro pode ser muito sábio, obscuro demais para o leitor ingênuo e, assim, não lhe apresentar senão lentes turvas com as quais ele não poderá ler. Porém, outras peculiaridades (como a inversão) podem fazer com que o leitor sinta necessidade de ler de uma certa maneira para ler bem; o autor não precisa ficar ofendido, mas, pelo contrário, deve dar a maior liberdade ao leitor, dizendo: ‘olhe você mesmo, veja se vê melhor com esta lente ou com essa outra’”. PROUST, M. *Em Busca do Tempo Perdido*, p.723-724.

⁷ LOPES, M.T. R. *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*, p.85.

que motiva Friedrich Schlegel a definir a poesia romântica como “poesia universal progressiva”.

Assim como na teoria romântica, a heteronímia promove o desdobramento autorreflexivo da forma pela ação intensiva da ironia, incorporando à escrita poética o poder reflexivo da crítica, tornados indistintos entre si pelo autoengendramento da obra. Encontram-se inúmeros exemplos de apreciação crítica nos textos em prosa, nos quais o poeta discorre criticamente sobre temas como o saudosismo, o paganismo e o sensacionismo. Temas que delimitam o *abstractum* teórico da escrita heteronímica e cuja expressão mais acabada ocorre em termos da passagem irônica da reflexão crítica para a forma poética. Passagem que evidencia a habilidade de Pessoa para criar um sistema dialógico-subjetivo no qual os heterônimos, além de autores e leitores de si, tornam-se também apreciadores críticos da obra dos demais.

2. Fingimento à terceira potência

Com a exacerbação do efeito de ironia, a heteronímia não só reflete a estrutura formal da composição, enquanto movimento ideal-progressivo, como apresenta ainda uma estrutura simbólica da relação do eu com seu outro. A incorporação da estrutura simbólica do eu à forma poética cria uma inflexão psicológica para os conceitos românticos de crítica e autorreflexão. Temos, assim, que a ironia não aparece apenas ao modo dos teóricos românticos, como movimento ideal-progressivo da obra de arte—mas, antes de tudo, como estrutura simbólica que delimita o universo psicológico de um eu-heterônimo.

Um conceito de ironia capaz de levar em conta a autorreflexão psicopoética da heteronímia é o *fingimento à terceira potência*, através do qual Bachelard procura compreender o modo como o sujeito amplia seu horizonte de experiência pela inibição do impulso vital destinado ao movimento. Assim como o ritmo fisiológico da ação, todo fingimento advém de uma *atitude psicológica* que produz, em certos níveis de intensidade, uma forma de devir subjetivo, ocupando grande espaço da experiência individual. Mas o que é uma *atitude psicológica*? Ela é a tomada de consciência que acompanha a sobreposição da pulsão desejante do sujeito ao ritmo linear do relógio. Quando elevada à segunda ou terceira potência, essa tomada de consciência passa a

engendrar um ritmo cada vez mais rarefeito, marcado por grandes intervalos de *duração*, cuja intensidade concede ao sujeito autonomia para escolher entre os limites do repouso ou da ação. Nesse sentido, pode-se definir o fingimento à terceira potência como uma atitude psicológica destinada à invenção de um tecido temporal autônomo com relação ao tempo linear, capaz de incorporar sensações descontínuas e irregulares em um ritmo rigorosamente objetivo. Lemos a famosa reflexão sobre o fingimento heteronímico no poema de Fernando Pessoa ortônimo, publicado originalmente na revista *Presença*, em 1932:

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

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E, assim, nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.⁸

O fingimento a que o poeta se refere pode ser descrito em três níveis de invenção, conforme sua potência para inibir ou promover expansões subjetivas de ideias e sensações. O primeiro deles, o fingimento à primeira potência, ocorre como simples falseamento da verdade, cuja principal intenção é o de enganar ou convencer o interlocutor. A verdade ocultada confere ao enunciado um sentido negativo que subtrai aos ouvintes uma intensidade mental superior. Assim, o fingimento à primeira potência inibe a atitude psicológica, impedindo a expansão subjetiva das sensações, por ter “forçosamente menos densidade do que um sentimento autêntico”.⁹ Há, porém, o fingimento que se volta sobre si mesmo, quando a pessoa passa a fingir o próprio fingimento sem fazê-lo com a intenção de enganar ou convencer, mas com a intenção de mostrar que se finge. Esta forma de fingimento é mais complexa que a anterior porque adiciona ao enunciado certa intensidade psicológica, revelando, de maneira indireta, o

⁸ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Autopsicografia”, p.165.

⁹ BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*, p. 96.

“sentimento autêntico” ocultado pelo fingimento simples. Este fingimento é designado pela segunda potência, de acordo com sua densidade relativa.

Mas o nível mais elevado de fingimento é o de terceira potência, que afirma a oposição dinâmica de uma série de fingimentos como o modelo mais adequado de formalização psicológica das sensações. Oposição que, apesar de muitas vezes manifesta pela forma do paradoxo e da contradição, não compromete a clareza da mensagem que os poemas pretendem comunicar, uma vez que o sentido expresso na superfície do enunciado, que poderia aparecer como mentira ou como simples autorreflexão irônica e crítica dessa mentira, é transfigurado pela atitude psicológica do sujeito que a enuncia, o poeta heterônimo. Nesse caso, muito mais do que acusar a falsidade do fingimento à primeira potência, o paradoxo e a contradição tornam-se os *índices* da verdade fingida.¹⁰

Um bom fingimento, um fingimento ativo, um fingimento que não é ocasional, requer uma incorporação ao ‘tempo do eu’. Para constituí-lo de fato, é necessário resolver esse paradoxo: ligar o fingimento ao “tempo da sinceridade”, ao tempo da pessoa, quase até se chegar ao ponto de iludir-se a si mesmo no ato de iludir. É precisamente assim que algumas neuroses fingidas terminam por instalar-se realmente. Dito de modo mais simples, é ao ligá-las ao “tempo da pessoa” que se poderá fingir estar de posse desses falsos elãs que arrebatam os outros com nosso dinamismo. Para dar à mentira seu pleno efeito, é necessário de algum modo engrenar os tempos pessoais uns aos outros. Sem essa aplicação sobre nosso próprio ritmo, é impossível dar ao fingimento uma convicção dinâmica.¹¹

Numa palavra, o que é um fingimento à terceira potência? É o mais alto nível de ironia, capaz de intensificar o autoengendramento da forma poética com a invenção de um contínuo temporal que define, em última instância, uma *atitude psicológica* para a forma poética. Veremos mais adiante como o fingimento à terceira potência personifica a não-identidade na forma poética como ato de negação do *cogito* cartesiano, impondo ao drama subjetivo de Alberto Caeiro e dos demais heterônimos um estilo singular de pensamento e de escrita.

¹⁰ “Muitas vezes, ataca-se o (fingimento)³ objetando que o (fingimento)² já é um retorno ao natural e que o (fingimento)³ é um simples fingimento. Tais objeções terminam por referir a psicologia à lógica. Relaciona-se o fingimento a verdades definidas e se pensa depressa demais que duas negações valem uma afirmação”. (BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*, p. 99).

¹¹ BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*, p. 96.

3. Sobre o *cogito* heteronímico

“Há no fingimento”, escreve Bachelard, “uma aplicação refletida do princípio de razão necessária e suficiente que faz com que busquemos um equilíbrio entre as inibições e as ações”.¹² Entrelaçando a essa fórmula os conceitos de despersonalização e personificação, que desenvolveremos a seguir, pode-se lançar luz ao método de composição dos heterônimos, assumindo o fingimento heteronímico como uma espécie de desdobramento expressivo do princípio de razão aplicado à forma dramática. Podemos, assim, encontrar na passagem da filosofia moderna da identidade para a filosofia da não-identidade a estrutura conceitual capaz de apreender a experiência em jogo na escrita heteronímica.¹³

Desde o florescimento da cultura grega clássica, o princípio de razão aparece como solo e horizonte do pensamento filosófico. Sua forma de apresentação mais frequente ocorre em termos da adequação do discurso aos princípios de *identidade e não-identidade*.¹⁴ Sabe-se, desde Parmênides e Aristóteles, que o princípio de identidade sustenta a impossibilidade lógica de algo ser e não ser ao mesmo tempo. Segundo esse princípio, seria impossível afirmar como proposição verdadeira que uma determinada coisa seja o que é e não seja o que é simultaneamente. Dois milênios se passaram até Descartes dar os primeiros passos na direção de um pensamento moderno da identidade, ao aplicar o método da dúvida para suspender o juízo sobre a realidade objetiva das coisas sensíveis. É bastante conhecida a argumentação de Descartes sobre a impossibilidade de o pensamento sustentar-se na certeza de si sem antes esgotar o percurso da dúvida, que passa pela negação do mundo sensível, do gênio maligno e do deus enganador.¹⁵ No limite desse percurso, o pensamento é forçado a desdobrar-se em sua completa autonomia com relação ao conteúdo negado, ou seja, como não-identidade entre a forma pura do pensamento e os objetos por ele pensado. Ponto de partida epistemológico, o princípio de identidade permite ao filósofo enunciar a certeza de si como intuição puramente

¹² BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*, p.96.

¹³ Ao assinalar a diferença entre sonho noturno e devaneio, Bachelard sugere a seguinte aproximação entre o *cogito* e a experiência poética do *eu*: “Ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*” (BACHELARD, G. *A Poética do devaneio*, p.144).

¹⁴ Ou seus pares cognatos, i.e., não-contradição e contradição.

¹⁵ “Não há dúvida alguma de que sou, se ele [o gênio enganador] me engana; e, por mais que me engane não poderá nunca fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa”. (DESCARTES, R. *Segunda Meditação*).

intelectual, isto é, como verdade anterior à experiência sensível e à ideia de Deus, postulando assim a coincidência entre o *cogito* e o *ser*.

Com vistas à reformulação crítica da identidade do *cogito* cartesiano, Hegel retoma a perspectiva inversa de Heráclito, que considerava a possibilidade de algo ser e não ser simultaneamente. Assim como no filósofo grego, o princípio de razão também aparece em Hegel como oposição simultânea entre ser e não-ser, mas dessa vez reinterpretado à luz da filosofia moderna do sujeito, ou seja, enquanto não-identidade entre sujeito pensante e sujeito pensado. Segundo a filosofia hegeliana, o pensamento não se constitui apenas cartesianamente, como algo enclausurado em si, a partir da coincidência entre ser e pensar, mas como algo forçado a representar-se duplamente como dentro e fora de si. Com efeito, quando se move para dentro, ao negar a realidade do mundo exterior, o pensamento pode ser representado como coincidência entre ser e pensar. Mas quando se move para fora de si, exteriorizado na forma de um objeto que o reflete através de um conceito—como numa obra de arte ou na aceleração de um automóvel—, o pensamento deverá representar-se como não-ser de si mesmo. Desse modo, para perseverar na consciência de si, o pensamento deve representar-se a si mesmo como algo simultaneamente dentro e fora de si, ou seja, como *ser e não-ser do pensamento*.

Na despersonalização do eu lírico em Fernando Pessoa, o *cogito* também adquire, assim como em Descartes, completa autonomia com relação ao conteúdo por ele pensado. Porém, a não-identidade do “eu penso” com relação às ideias de Deus, às sensações e às formas sensíveis projeta a escrita poética sobre um plano de composição dramática da identidade que absorve o *cogito* heteronímico, por assim dizer, hegelianamente, em sua não-identidade entre sujeito pensante (Fernando Pessoa ele-mesmo) e sujeito pensado (Fernando Pessoa ortônimo e demais heterônimos). Desse modo, o *cogito* heteronímico passa a ser refletido não mais como sujeito pensado, mas como não-identidade do sujeito consigo mesmo, ou seja, como não-identidade entre forma pensante e forma pensada ou, em outras palavras, como autorreflexão da forma, permitindo à escrita dramática dos heterônimos percorrer a distância entre a idealidade do “eu penso” e a realidade do “eu sou” como desdobramento interno à forma poética. Ao produzir um mundo, um *cogito* e um deus, a não-identidade entre forma pensante e forma pensada duplica um amplo espectro de atitudes reflexivas, dando ensejo ao fingimento à terceira potência e à individuação da atitude psicológica dos heterônimos.

Desse modo, a personificação da não-identidade na forma poética ocorre sob a forma do *cogito* à terceira potência, como um “eu penso que penso que penso”, que mergulha a identidade do *cogito* heteronímico na não-identidade da sensação, desenvolvendo a atitude psicológica dos heterônimos, no decorrer da escrita, como desdobramento autorreflexivo da forma poética.¹⁶

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!¹⁷

Nesse estágio de amadurecimento formal, os heterônimos evidenciam completo domínio sobre a atitude psicológica que impulsiona o *cogito* heteronímico em direção às sensações, o que possibilita uma leitura compreensiva que os defina como personagens que, além da simples invenção de formas e intensidades poéticas, são capazes de criar, por fingimento e ironia, formas e intensidades anímicas sob o efeito combinado de despersonalização e personificação da forma poética.

4. Três grupos de textos em que pesam os conceitos de crítica, ironia e fingimento

O fingimento à terceira potência é, portanto, um conceito irônico de personalidade posta em jogo na escrita poética dos heterônimos. Se, por um lado, o procedimento crítico e autorreflexivo aparece como expediente criativo, comprometido com a invenção de uma forma poética original, a exacerbação do movimento autorreflexivo da forma, já completamente despersonalizada, culmina na personificação de uma atitude psicológica autônoma com relação à personalidade do autor, dotada de ritmo e temporalidade próprios. O poeta deixa de compor imediatamente sua poesia para criar poetas que, pela mediação autorreflexiva da forma, escrevem poesia como efeito combinado de fingimento e ironia, personificando a escrita poética sob a forma de um drama em gente.

¹⁶ “Para durar na terceira potência do *cogito*, é preciso, pois, procurar razões para restituir as formas vislumbradas. Não se poderá chegar até lá sem aprender a formalizar atitudes psicológicas bastante diversas”. (BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*, p.95).

¹⁷ PESSOA, F. *Obra Poética*, Álvaro de Campos, “Tabacaria”, p.363.

Podem-se separar, a partir dessa estrutura conceitual (da crítica, do fingimento, da ironia, do cogito e da autorreflexão) três grupos de textos que delimitam diferentes momentos da escrita poética nos heterônimos. Sob a forma de fragmentos, projetos, missivas, e artigos para publicação, encontram-se no primeiro grupo textos em prosa escritos em estilo impessoal, onde o poeta discorre sobre temas amplos como a literatura, a estética, a filosofia, a religião, a política e o processo criativo em geral. Quando não aparecem assinados, esses textos costumam ser atribuídos ao nome de Fernando Pessoa. Neles, deparamo-nos com uma enorme variedade de ideias que ora se complementam, ora se anulam ou se criticam mutuamente, sem nunca perder do horizonte a convicção dos diversos pontos de vista que o poeta defende ou finge defender. No segundo grupo, encontram-se textos em prosa que consideram a obra e a personalidade dos heterônimos em particular. Fazendo a mediação entre o estilo impessoal do primeiro grupo e o estilo de forte acento heteronímico da obra poética, esses textos aparecem sob a forma de recordações, prefácios, diálogos e teorias, acompanhados da assinatura de Fernando Pessoa ortônimo, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e demais heterônimos.

Não obstante os dois primeiros grupos apresentarem muitas vezes uma característica declaradamente teórica—convém considerá-los à luz do conceito romântico de crítica, isto é, não apenas como atitude apreciativa, mas também como momento indissociável do ato criativo, à medida que a reflexão crítica se revela não apenas uma modalidade propedêutica de invenção literária, mas também um ato criativo a ser plenamente realizado no fingimento e na autorreflexão irônica da escrita poética. Nesse sentido, no primeiro grupo de textos, a reflexão crítica aparece como esforço de superação dos limites impostos pela tradição, enquanto, no segundo, como ato simultâneo de apreciação e invenção da escrita heteronímica.

No terceiro grupo, fingimento e ironia plasam na forma poética o arsenal teórico desenvolvido nos grupos anteriores, estruturando uma personalidade autônoma e autorreflexiva para cada heterônimo, sob a forma do drama subjetivo. Grosso modo, os heterônimos preservam nas odes de métrica regular (sonetos, hexâmetros, redondilhas) o espírito de emulação das formas tradicionais, enquanto na escrita espontânea das odes de métrica irregular e de inspiração épica, como os poemas de *Mensagem* e “Ode Marítima”, concentram o máximo poder crítico de desconstrução das formas tradicionais. Esse terceiro grupo pode ser descrito como o esforço limite de criação de um contínuo

temporal, posto em prática na escrita poética e nos textos em prosa assinados pelos heterônimos.

5. Personagens conceituais e personificação dos conceitos filosóficos

A poesia heterônima pode ser lida como uma inflexão poética do que Deleuze definia como personagens conceituais da filosofia. No texto filosófico, os conceitos não aparecem como criação de um ou outro autor empírico, mas como criação de um desses personagens que animam a história da filosofia. Os personagens conceituais são como “heterônimos do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens”.¹⁸ O juízo sintético em Kant, a vontade de potência em Nietzsche, a sensualidade estética em Kierkegaard, ou o capital em Marx, não são conceitos imediatamente criados por seus autores empíricos, mas por personagens como o Inquisidor, Dioniso, Don Juan, Capitalistas e Proletariado, que disputam com seus autores o protagonismo conceitual no campo de batalha linguística do pensamento.¹⁹

Lembremos que talvez o mais célebre dos heterônimos na história da filosofia seja o Sócrates de Platão. Não importando à filosofia se existiu realmente como pessoa, ao engendrar a dinâmica interna dos *Diálogos*, o personagem Sócrates relega Platão ao estatuto literário de um pseudônimo. Ante a presença mais forte do mestre, o escritor dos *Diálogos* esvanece como um nome vazio, sem referente, projetado à sombra do personagem-filósofo. É nesse sentido que acompanhamos na *Apologia de Sócrates* uma gênese heteronímica para o famoso personagem conceitual. Informado pelo amigo Querefonte que o oráculo de Delfos anunciara não haver homem mais sábio que Sócrates, após longo período de incerteza, o filósofo sai à procura de alguém cuja sabedoria pudesse confirmar sua ignorância, provando assim o equívoco do oráculo. Porém, ao conversar com os mais sábios artesãos, políticos e poetas de Atenas, Sócrates surpreende-se com a arrogância que demonstram ao julgarem saber muito mais do que a arte de seu ofício,

¹⁸ “Os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores, e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento e aos traços intensivos do conceito. Tal ou tal personagem conceitual pensa em nós, e talvez não nos preexistia”. (DELEUZE, G. *O que é a Filosofia?* p.86).

¹⁹ A definição de personagens conceituais da filosofia mostra-se de pleno acordo com a definição de filosofia para o heterônimo Antônio Mora. “Toda a filosofia é um antropomorfismo. O erro fundamental é admitir como real a alma do indivíduo, o erigir a consciência do indivíduo em consciência absoluta e a Realidade em individualidade”. (PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.527).

orgulhando-se vaidosamente dessa falsa sabedoria. Seus interlocutores ostentam apenas a aparência de sábios, embora não o sejam na verdade.

E, retirando-me, concluí comigo mesmo que era mais sábio que aquele homem, neste sentido, que nós ambos podíamos não saber nada de bom, nem de belo, mas aquele acreditava saber e não sabia, eu contrariamente, como não sabia, também não acreditava saber e pareceu-me que pelo menos, numa pequena coisa, fosse mais sábio que ele, isto é, porque não sei, nem mesmo creio sabê-lo.²⁰

Colocando-se diante dos sábios como diante de um espelho, Sócrates reflete sua identidade de maneira invertida, reconhecendo-a na ignorância daqueles, mas apenas na medida em que o reconhecimento dessa ignorância seja a prova da sabedoria a que se referia o oráculo. A súbita consciência de sua sabedoria, sintetizada pelo famoso adágio “só sei que nada sei”, confere um conceito de si a Sócrates, caracterizando-o como personagem conceitual cujo não-saber engendra o desejo de livrar-se das formas de ilusão, abrindo caminho ao saber autêntico e verdadeiro. Essa relação de negação e afirmação de identidades, presente no diálogo de Sócrates com os sábios e nos demais *Diálogos de Platão*, continuou a fazer eco em composições literárias ao longo dos séculos, particularmente no séc. XX, como é possível observar no penúltimo capítulo de *Ulisses* de James Joyce.

Quais, reduzidos à sua forma recíproca mais simples, eram os pensamentos de Bloom sobre os pensamentos de Stephen a respeito de Bloom e sobre os pensamentos de Stephen sobre os pensamentos de Bloom a respeito de Stephen?

Ao que se segue a resposta:

ele pensou que ele pensava que ele era um judeu enquanto ele sabia que ele sabia que ele sabia que não era.²¹

Uma característica central da narrativa de *Ulisses* é que os personagens não aparecem mediados por uma voz em primeira ou terceira pessoa, situando a ação no

²⁰ PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, p. 69. Kierkegaard enxerga nesta passagem, assim como em toda a estrutura da Apologia de Sócrates, uma presença marcante da ironia socrática. Ver KIERKEGAARD, S. *Conceito de Ironia*, pp. 75-85.

²¹ JOYCE, J. *Ulisses*, p.706.

tempo histórico-objetivo, mas como autoapresentação imediata de seus estados mentais, sob a forma do fluxo interno da consciência.²² A certa altura, porém, elementos externos intervêm deliberadamente no diálogo “entre-mentes” dos personagens, como no penúltimo capítulo, em que o leitor interroga o escritor sobre sucedâneos que ocorreram ao longo do dia em que a narrativa se desdobra. A resposta do pseudônimo James Joyce ao leitor anônimo mostra como Leopold Bloom coloca-se na dependência de Stephen Dedalus para alçar sua identidade ao estatuto de um personagem conceitual. Bloom não poderá fazer um conceito de si sem antes reconhecer em Stephen o outro simbólico de sua identidade, refletindo-a de maneira invertida na figura do personagem católico que assume a condição de não-judeu ante sua consciência. Assim, ao refletir a identidade de Bloom, Stephen o faz pensar que ele (Stephen) pensa que Bloom seja judeu e, invertendo o sentido da reflexão, Bloom pensará que Stephen pensa que ele (Bloom) pensa que Stephen não é judeu, estabelecendo uma relação especular entre a identidade e a não-identidade de ambos.

Note-se aqui uma diferença entre os papéis que desempenham Stephen Dedalus e os sábios na individuação de Sócrates e Leopold Bloom. Stephen também constitui uma consciência de si, capaz de individuar-se em oposição à consciência do personagem judeu, enquanto os sábios não poderão individuar-se, por não se mostrar conscientes de sua ignorância diante de Sócrates.²³ Veremos mais adiante como a forma especular do “eu penso que ele pensa que eu penso” e do “ele pensa que eu penso que ele pensa” exprime os momentos limítrofes da despersonalização e da personificação que caracteriza o drama em gente nos heterônimos.

²² “Os traços dos personagens conceituais têm, com a época e o meio históricos em que aparecem, relações que só os tipos psicossociais permitem avaliar. Mas, inversamente, os movimentos físicos e mentais dos tipos psicossociais, seus sintomas patológicos, suas atitudes relacionais, seus modos existenciais, seus estatutos jurídicos, se tornam suscetíveis de uma determinação puramente pensante e pensada que os arranca dos estados de coisas históricos de uma sociedade, como do vivido dos indivíduos, para fazer deles traços de personagens conceituais, ou acontecimentos do pensamento sobre o plano que ele traça ou sob os conceitos que ele cria. Os personagens conceituais e os tipos psicossociais remetem um ao outro e se conjugam, sem jamais se confundir”. (DELEUZE, G. *O que é a Filosofia?* p.93).

²³ Ainda de acordo com Deleuze, as personagens conceituais dividem-se em grupos simpáticos e antipáticos que não podem ser reduzidos a tipos psicossociais, nem considerados como abstrações destes. Eles “não são mais determinações empíricas, psicológicas e sociais, ainda menos abstrações, mas intercessores, cristais ou germes do pensamento”. (DELEUZE, G. *O que é a Filosofia?* p.93). Leopold Bloom e Stephen Dedalus são, nesse sentido, personagens simpáticas, pois Bloom identifica-se com o que Stephen e o escritor pensam sobre ele, enquanto Sócrates e os sábios são personagens antipáticas, visto que Sócrates descobre sua identidade por exclusão das demais.

6. Fausto e Ulisses: dois paradigmas de personagens conceituais

Assim como *Ulisses* de James Joyce, o acervo de personagens arquetípicas que estruturam a experiência subjetiva nos heterônimos remonta às grandes narrativas de Homero, sobretudo à que narra o retorno de Ulisses à Ítaca. Sem dúvida, Ulisses é figura decisiva na estruturação da forma subjetiva dos heterônimos. A imagem desse grande personagem mítico permite pensar a experiência fundante da razão como unidade interna de sentido da obra poética.²⁴ No Canto IX da *Odisseia*, interrogado sobre sua identidade pelos convivas do rei Alcino, Ulisses narra a maneira como enganou astuciosamente o Cíclope Polifemo, enunciando palavra homófona ao seu nome, *Oudieis*, que significa *Ninguém*.²⁵ No Canto XVI, já aportado em Ítaca e com ajuda do criador de porcos Eumeu e do filho Telêmaco, Ulisses planeja vingança aos pretendentes de Penélope, disfarçando-se sob as vestes de um mendigo. A negação de sua identidade serviu-lhe, a um só tempo, para enganar o Cíclope e para vingar-se da ousadia dos pretendentes, salvando-lhe não só a vida como também a honra diante daqueles que preferiam vê-lo morto.

Fernando Pessoa ortônimo personifica, no primeiro poema da série dedicada aos Castelos do Brasão português, em *Mensagem*, a atitude astuciosa do herói grego não só explicitamente, como mito fundador da cidade de Lisboa e, portanto, como figura da identidade nacional portuguesa, mas também implicitamente, como promessa de superação das antinomias entre ação e pensamento, pensamento e sensação, como mito criador de autoconsciência e, portanto, como força de superação da imobilidade e decadência históricas de Portugal.

PRIMEIRO / ULYSSES

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.

22-1-1934

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.

²⁴ Ver o modo como Adorno e Horkheimer enxergam o entrelaçamento entre mito e esclarecimento in ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento, Excurso I*.

²⁵ Em grego, a palavra *Oudieis*, Ninguém, é foneticamente semelhante ao nome *Odisseu*, Ulisses.

Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.²⁶

O herói grego é também uma das figuras que contribui para a composição do drama objetivista de Caeiro. Note-se o paralelo entre os versos dedicados a Ulisses em *Mensagem* e a certeza sensível de Caeiro nesses versos finais de *O Guardador de Rebanhos*, em que pesam a astúcia proverbial do personagem mítico (o nada que é tudo, o ninguém que é alguém) e sua força criadora como o mesmo Sol que abre os céus e ilumina, aportando às cinco horas da manhã ao universo das sensações verdadeiras, nova Ítaca portuguesa, na solução heterônima de Caeiro para as antinomias entre ação e pensamento, pensamento e sensação.

XLVI

[...]

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

Isto sinto e isto escrevo
Perfeitamente sabedor e sem que não veja
Que são cinco horas do amanhecer
E que o Sol, que ainda não mostrou a cabeça
Por cima do muro do horizonte,
Ainda assim já se lhe vêem as pontas dos dedos
Agarrando o cimo do muro
Do horizonte cheio de montes baixos.²⁷

²⁶ PESSOA, F. Obra Poética, *Mensagem*, BRASÃO, II. OS CASTELOS, p.86.

²⁷ PESSOA, F. Obra Poética, p.226. Ricardo Reis deixa pistas da intuição inicial que impulsiona a poesia de Caeiro: “O fato curioso a respeito de Alberto Caeiro é que ele surge aparentemente do nada, mais completamente do nada que qualquer outro poeta. O único poeta português cuja influência supõe ele próprio ter recebido está tão distante dele tanto em qualidade como em força de inspiração, que é ocioso fazer mais do que dizer isto”. (PESSOA, F. Obra em Prosa, p.134).

O poeta também encontra na *astúcia* do herói grego um arquétipo para o heterônimo Álvaro de Campos, metamorfoseada em *técnica* sob o signo da profissão de engenheiro naval. Por outro lado, a negação astuciosa da identidade que impulsiona à superação esotérica e quase divina da limitação histórica nos poemas *Mensagem* e *Ode Marítima* converte-se em negação desesperada de si no *Primeiro Fausto* que, desde Marlowe e Goethe, já aparecia como impossibilidade de superação astuciosa da antinomia entre ação e pensamento. Fernando Pessoa personifica, não só em seu poema dramático *Primeiro Fausto*, mas também na obra dos demais heterônimos, o desespero do personagem medieval, como versão trágico-subjetiva da astúcia racional de Ulisses.

Com efeito, assim como na aventura do herói grego, os heterônimos encenam a *astúcia racional* como uma capacidade para criar e negar identidades, exprimindo uma relação dialógica entre si e o leitor, sempre sob o ponto de vista da não-identidade.²⁸ A despersonalização da identidade ortônima e a personificação das personagens históricas no poema *Mensagem* não suprimem apenas a ação dramática, mas também as situações que caracterizam essa ação. A supressão da ação e das situações históricas permite às atitudes de Alberto Caeiro (certeza sensível), Álvaro de Campos (autorreflexão da sensação) e Ricardo Reis (*amor fati* ou indiferença ao destino) agir em conjunto no plano de composição do poema, transfigurados por uma espécie de *astúcia* ou *intuição* que as unifica sob a figura do Quinto Império Português.

O QUINTO IMPÉRIO

Triste de quem vive em casa,
Contente com o seu lar,
Sem que um sonho, no erguer de asa,
Faça até mais rubra a brasa
Da lareira a abandonar!

Triste de quem é feliz!
Vive porque a vida dura.
Nada na alma lhe diz
Mais que a lição da raiz —

²⁸ “Mas como funciona exatamente esta astúcia? Como Ulisses traça o limite entre a força bruta e a inteligência? Antes de mais nada, jogando com a capacidade de negar a si mesmo. Essa capacidade de troca e ocultação da identidade (enquanto parte das modalidades de individuação, o ‘perder-se para encontrar-se’ que também caracteriza o plano geral da *Odisseia*) contamina a sua própria capacidade de utilizar os signos/ a linguagem. Ulisses *Polymetis* é o idealizador tanto da astúcia do Cavalo de Tróia como da metamorfose de seu nome em ‘Ninguém’. (SELIGMANN-SILVA, M. “Ulisses ou a astúcia na arte de trocar presentes”, in *O local da diferença*, p.240).

Ter por vida a sepultura.

Eras sobre eras se somem
No tempo que em eras vem.
Ser descontente é ser homem.
Que as forças cegas se domem
Pela visão que a alma tem!

E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou.

Grécia, Roma, Cristandade,
Europa — os quatro se vão
Para onde vai toda idade.
Quem vem viver a verdade
Que morreu D. Sebastião?²⁹

7. Despersonalização do eu lírico e personificação dos heterônimos

Quando Fernando Pessoa escreve sobre os heterônimos,³⁰ ele pensa em um ato de invenção literária capaz de unir, sob uma forma superior de composição, os efeitos dramáticos da despersonalização e as formas de expressão correntes na tradição poética ocidental. Desde seus primeiros ensaios sobre a nova poesia portuguesa,³¹ publicados na revista *Águia* em 1912, o autor aposta na possibilidade de síntese entre duas atitudes distintas. De um lado, a força raciocinante do crítico, instruído segundo elevado padrão

²⁹ PESSOA, F. *Obra Poética, Mensagem*, O ENCOBERTO, I. OS SYMBOLOS, p.84.

³⁰ “Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso)”. (PESSOA, F. *Obra em Prosa, Carta à Casais Monteiro*, p.98).

³¹ Ambos publicados na revista *Águia* em 1912: “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, in *Águia*, 2ª série, nº 4. Porto: Abr. 1912. “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, in *Águia*, 2ª série, nº 9, 11 e 12. Porto: Set., Nov. e Dez. 1912 (PESSOA, F. *Obra em Prosa*, pp.361-403).

de gosto. De outro, a ânsia criativa do poeta, ocupado em alçar a língua portuguesa a um novo estágio de sua autoconsciência histórica. Tanto a força raciocinante do crítico como a ânsia criativa do poeta são aspectos decisivos na elaboração de sua teoria da despersonalização, que servirá de modelo para a interpretação, a classificação e a recriação heteronímica dos gêneros poéticos. Essa teoria encontra-se particularmente desenvolvida em dois textos em prosa, em que o poeta distingue os “cinco graus da poesia lírica”.

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática — Esquilo por exemplo — será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens.

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, [segundo grau] unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, [terceiro grau] e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo. Outro passo, [quarto grau] na mesma escala de despersonalização, ou seja, de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, [quinto grau] e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.

Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava

como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico. Não seria legítimo ir buscar a esse personagem uma definição dos sentimentos e dos pensamentos de Shakespeare, a não ser que o personagem fosse falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela. Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria.

Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler.

Um exemplo: escrevi com sobressalto e repugnância o poema oitavo do *Guardador de Rebanhos* com a sua blasfêmia infantil e o seu anti-espiritualismo absoluto. Na minha pessoa própria, e aparentemente real, com que vivo social e objectivamente, nem uso da blasfêmia, nem sou anti-espiritualista. Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim: assim tem, pois ele que escrever, quer eu queira quer não, quer eu pense como ele ou não. Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, histero-epilético, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama. Parece escusado explicar uma coisa de si tão simples e intuitivamente compreensível. Sucede, porém, que a estupidez humana é grande, e a bondade humana não é notável.³²

Em movimento similar ao trecho acima, este outro fragmento também aborda o tema dos cinco graus de despersonalização da poesia lírica:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo. A intensidade da emoção procede, em geral, da unidade do temperamento; e assim este tipo de poeta lírico é em geral monocórdio, e os seus poemas giram em torno de determinado número, em geral pequeno, de emoções. Por isso, neste género de poetas, é vulgar dizer-se, porque

³² PESSOA, F. *Obra em Prosa*, pp. 274-275.

com razão se nota que um é “um poeta do amor”, outro “um poeta da saudade”, um terceiro “um poeta da tristeza”.

O segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau. Este será também tipicamente um poeta lírico, no sentido vulgar do termo, mas já não será um poeta monocórdio. Os seus poemas abrangerão assuntos diversos, unificando-os todavia o temperamento e o estilo. Sendo variado nos tipos de emoção, não o será na maneira de sentir. Assim um Swinburne, tão monocórdio no temperamento e no estilo, pode contudo escrever com igual relevo um poema de amor, uma elegia mórbida, um poema revolucionário.

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. Assim é Tennyson, escrevendo por igual “Ulysses” e “The Lady of Shalott”, assim, e mais, é Browning, escrevendo o que chamou “poemas dramáticos”, que não são dialogados, mas monólogos revelando almas diversas, com que o poeta não tem identidade, não a pretende ter e muitas vezes não a quer ter.

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. Num ou noutro caso continuará sendo, embora dramaticamente, poeta lírico. É esse o caso de Browning, etc. (ut supra). Nem já o estilo define a unidade do homem: só o que no estilo há de intelectual a denota. Assim é em Shakespeare, em quem o relevo inesperado da frase, a subtileza e a complexidade do dizer, são a única coisa que aproxima o falar de Hamlet do de Rei Lear, o de Falstaff do de Lady Macbeth. E assim é Browning através dos “Men and Women” e dos “Dramatic Poems”.

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (...) ³³

³³ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, pp. 274-275.

Ao lado de noções como “temperamento”, “sentimento”, “emoção”, “imaginação” e “inteligência”, a despersonalização aparece como um dos conceitos centrais na caracterização do eu lírico e das personagens dramáticas. O poeta compreende o conceito segundo a ideia de uma progressão expressiva que se desdobra da poesia lírica em direção à poesia dramática e alcança sua forma ideal de expressão na poesia heterônima. A poesia lírica é o gênero que define as duas primeiras etapas. Na terceira, completa-se o primeiro ciclo de despersonalização, com o deslocamento da unidade expressiva do eu lírico para uma posição coadjuvante em face às exigências de unidade da forma dramática tradicional. Nas duas etapas finais, o poeta descreve a poesia heterônima em comparação à forma dramática tradicional, em particular nas peças de Shakespeare em que o monólogo se sobrepõe ao diálogo entre as personagens.

No primeiro grau de despersonalização, a forma poética ainda não goza de completa autonomia com relação à “maneira de sentir” do autor (seu temperamento). A escrita produz a unidade expressiva do eu lírico como forma diretamente ligada à sua atitude psicológica. O poeta sente intensamente um conjunto bem definido de emoções, transpondo-as para o eu lírico segundo uma relação mais ou menos refletida com sua “maneira de sentir”. Ao transpor para a forma poética essa relação, o poeta transforma sua atitude psicológica em estilo, dotando o eu lírico com a forma simples de um “eu sinto”, o que permite caracterizá-lo com epítetos como “poeta do amor”, “poeta da saudade” ou “poeta da tristeza”.

O segundo grau ocorre exclusivamente no interior da forma poética, quando a maneira de sentir do poeta se encontra enredado num movimento de reflexão mais intenso que o conjunto de suas emoções, na busca de uma saída possível para a oposição entre sentir e pensar (emoção e inteligência). A intensidade da reflexão problematiza a unidade entre o conjunto de suas emoções e sua maneira de sentir, diversificando suas emoções e tornando mais complexa sua forma de expressão. O eu lírico passa, então, a exprimir-se como um “eu penso o que sinto”, o que descaracteriza o aspecto “monocórdio” do poeta não despersonalizado de suas emoções. Contudo, a atitude psicológica do autor continua a garantir a unidade do estilo e, portanto, a unidade entre o conjunto de emoções e sua maneira de as sentir.

No terceiro grau, ocorre a despersonalização da maneira de sentir que conferia unidade ao eu lírico. O movimento de autorreflexão força a forma poética a distanciar-se

ainda mais da atitude psicológica do autor, cindindo o eu lírico em duas ou mais maneiras de sentir. Ocorre, então, a personificação dessas maneiras de sentir com máscaras, figuras ou personagens que se exprimem de forma independente com relação à atitude psicológica do autor, seja cumprindo exigências formais do gênero lírico, através de monólogos, ou segundo exigências formais do gênero dramático, através do diálogo e da interação. Essa tendência de variação entre os gêneros lírico e dramático, porém, não rompe com a unidade de estilo.

No quarto grau, inicia-se a despersonalização da forma dramática. A não-identidade entre as maneiras de sentir, pensar e falar promove a suspensão das unidades de tempo e espaço do gênero dramático, tornando-se a atitude psicológica e a complexidade autorreflexiva das personagens o elemento central de composição do drama. A personificação das diferentes maneiras de sentir em diferentes personagens ocorre não apenas sob o estatuto ficcional de uma máscara, uma figura ou de uma personalidade, mas também como figura de estilo cuja função consiste em atribuir características da personalidade humana a animais, ideias e objetos.

No quinto grau de despersonalização, observa-se a personificação da alteridade simbólica do drama na forma autorreflexiva do *cogito* heteronímico. As personagens abandonam aos poucos a série de oposições simbólicas entre o pensar, o sentir, o falar e o agir para personificar a forma poética com a atitude psicológica de entidades autônomas que pensam, sentem, falam e atuam, simultaneamente, como autores, diretores, atores, público, leitores e críticos de seu próprio drama subjetivo.

Ao acompanhar o processo de despersonalização que começa em Alberto Caeiro e se desdobra nos demais heterônimos, observamos com maior clareza como a escrita heteronímica opera a superposição de atitudes psicológicas distintas. Como veremos, a transposição do tempo linear do drama tradicional para o tempo psicológico no poema dramático *O Marinheiro* marca a passagem do terceiro para o quarto grau de despersonalização do eu lírico, a partir da oposição entre pensamento e sensação subjetiva (dúvida, pena, desespero, amor, tristeza, alegria, medo, horror), no plano de composição da identidade das veladoras, e a partir da oposição entre ação e pensamento, no plano de composição da forma dramática. Por outro lado, apesar de prefigurar a transposição do tempo-psicológico para o tempo-origem com a despersonalização das veladoras e a personificação do marinheiro, a passagem do quarto para o quinto grau de

despersonalização ocorre apenas com a escrita de *O Guardador de Rebanhos* e a personificação de Alberto Caeiro, agora a partir das oposições entre escrita e pensamento e entre pensamento e sensação objetiva, oposições características do drama em gente heteronímico. A transposição do tempo-origem de Caeiro para o tempo histórico nos demais heterônimos ocorre também segundo a oposição entre pensamento e sensação objetiva, no quinto grau de despersonalização do eu-lírico, tornando-se a certeza sensível de Caeiro a atitude psicológica desejável, mas em muitos aspectos inalcançável para os demais heterônimos. Assim, o afastamento da alteridade ideal da certeza sensível de Caeiro e do plano de composição de seu objetivismo absoluto provoca uma antinomia trágica³⁴ entre pensamento e sensação, inaugurando em cada heterônimo um novo processo de busca pela unidade dramática perdida. Com base nesse antagonismo entre pensamento e sensação, José Gil enuncia uma pergunta crucial para entendimento da dinâmica de despersonalização e personificação nos heterônimos:

Como é que se reduz a diferença ao negativo, à oposição, à contradição?
Ou: Como é que se reduz a diferença ontológica em Alberto Caeiro com relação à oposição negativa entre pensamento e sensação no “regime trágico”?

Pergunta à qual o filósofo parece sugerir a seguinte solução:

Resumindo: há que considerar três instâncias e duas oposições-negações. A primeira, ‘Fernando Pessoa Alberto Caeiro’ opõe-se a ‘Fernando Pessoa ele só’, no plano macroscópico [*da representação identificante*]; mas, ao fazê-lo, ‘Fernando Pessoa ele só’ interioriza a oposição e rebate-a sobre o plano microscópico das sensações e dos pensamentos [*intensidades pré-individuais*]: cria assim duplas personagens que se opõem dentro de si, e que constituirão os polos fixos (ou melhor: em constante movimento de duplo impasse vicioso) de uma antinomia trágica. Vê-se agora como se passou da diferença à negação.³⁵

O filósofo chega ainda a afirmar que Alberto Caeiro, a Eterna Criança, é para os demais heterônimos o que estes são para suas “alteridades complementares”: Esteves

³⁴ “Trágico que tomamos em sentido largo, como expressão de oposições sem saída entre categorias existenciais”. (GIL, J. *Diferença e Negação na Obra de Fernando Pessoa*, p.13).

³⁵ GIL, J. *Diferença e Negação na Obra de Fernando Pessoa*, pp. 76-77.

(Álvaro de Campos), Vasques (Bernardo Soares), Ceifeira (Fernando Pessoa),³⁶ visto que estas são algumas das figuras que transferem a antinomia trágica entre pensamento e sensação para o plano histórico-temporal dos poemas, permitindo a individuação psicológica dos heterônimos. Fernando Pessoa ortônimo, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares são os heterônimos que mais claramente personificam essa antinomia trágica entre pensamento e sensação, sendo o poema dramático *Fausto* a expressão arquetípica do desnível entre a atitude psicológica dos discípulos e a certeza sensível de Caeiro. O poeta ortônimo de *Chuva Oblíqua* (1914), que escrevia o drama estático *O Marinheiro* (1913) antes da leitura de *O Guardador de Rebanhos* (1914), portanto, como *alguém que não sabia que sabia de sua existência* enquanto discípulo de Caeiro, passa agora a escrever como *quem sabe que sabe que existe como um heterônimo*. Por outro lado, Fernando Pessoa ortônimo, discípulo de Caeiro, também se despersonaliza de sua atitude interseccionista sobre o plano de composição do *cogito* à terceira potência, personificando *Fausto* e os poemas de *Mensagem* (1910-1934) com um “eu penso que penso que penso”. Assim, personalidades históricas são dispostas lado a lado a personagens arquetípicas da tradição literária ocidental, combinando uma constelação de figuras que determinam em conjunto, como alteridades complementares, a dinâmica de despersonalização e personificação nos heterônimos.

³⁶ GIL, J. *Diferença e Negação na Obra de Fernando Pessoa*, p.67.

Cap. II – O Drama Estático *O Marinheiro*

1. Superposição temporal no drama estático

O poema dramático *O Marinheiro* é um dos passos decisivos na caracterização do processo de despersonalização teorizado por Pessoa.³⁷ Escrito em outubro de 1913 e publicado no primeiro volume da revista *Orpheu*, em 1915, o poema conjuga características do terceiro e do quarto graus de despersonalização do eu lírico. Estampada no frontispício da obra, a noção de “drama estático em um quadro”³⁸ pode ser interpretada como execução de um plano de superação da estética aristotélica, plano que se encontra na base do drama subjetivo nos heterônimos.³⁹ Desde o início do diálogo, é possível notar uma série de disposições formais que faz as três personagens recuar diante da exigência tradicional da ação. Um recuo representado não só pela disposição espacial de cada personagem (que se encontram sentadas e, portanto, inertes diante de “uma janela, alta e estreita” no interior de “um castelo antigo”), mas também pela sequência de enunciações precedidas pelo advérbio de negação.

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA — Não, não falemos nisso. De resto, fomos nós alguma coisa?

³⁷ Nas palavras de Carlos Felipe Moisés: “Os poucos estudiosos que se manifestaram a respeito, porém, sugerem, de um modo ou de outro, que é um texto decisivo para a compreensão do conjunto da poesia pessoana, quando menos porque o seu ‘drama estático em um quadro’, como o chamou o poeta, pode ser visto como ‘ensaio’ preliminar em torno de algumas linhas de força da obra heteronímica, ainda praticamente toda por criar”. (MOISÉS, C.F. *Fernando Pessoa: Almojarifado de Mitos*, p.163).

³⁸ Drama estático, modalidade praticada e teorizada por dramaturgos simbolistas como Strindberg e Maeterlinck. Cf. LOPES, M.T.R. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*.

³⁹ Em sua proposta de superação do pensamento aristotélico, Álvaro de Campos opõe ao conceito de beleza o conceito de força, cuja principal característica seria o embate entre os princípios de integração e desintegração orgânica da vida: “A arte, para mim, é, *como toda a atividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida”. (PESSOA, F. *Obra em Prosa, Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*, p.241)

PRIMEIRA — Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer cousa?...

(uma pausa)

A MESMA — Falar do passado — isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...

SEGUNDA — Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA — Não. Talvez o tivéssemos tido...

PRIMEIRA — Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos! ... Se passeássemos?...

TERCEIRA — Onde?

PRIMEIRA — Aqui, de um lado para o outro. As vezes isso vai buscar sonhos.

TERCEIRA — De quê?

PRIMEIRA — Não sei... Porque o havia eu de saber?

(uma pausa)⁴⁰

Logo no início do drama, três irmãs velam a morte de uma quarta, que se encontra no centro do quarto circular do castelo, estendida sobre um caixão. O diálogo começa quando uma delas nota a ausência de relógio no quarto. Entrecortada por uma série de enunciações negativas, (“Ainda não deu hora nenhuma”, “Não se pode ouvir”, “Não há relógio aqui perto”, “Não desejas”, “não, não falemos nisso”, “não sei por que isso se dá”, “um passado que não tivéssemos tido”, “Não. Talvez o tivéssemos tido...” “Não dizeis senão palavras”) e por uma série de enunciações interrogativas que suspendem sistematicamente o sentido (“De resto, fomos nós alguma cousa?”, “Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer cousa?...”, “Se passeássemos?...”, “Onde?”, “De quê?”, “Não sei... Porque o havia eu de saber?”), a fala inicial das personagens coloca em evidência a ausência de ação dramática, impulsionando o diálogo em sentido inverso ao tempo linear do drama (a peça inicia-se ao anoitecer e termina ao romper do dia), o que leva as personagens a buscar no passado o sentido necessário para suprir a ausência de ação (“Falar do passado — isso deve ser belo, porque é inútil e faz

⁴⁰ PESSOA, F. *Obra Poética, O Marinheiro*, p.441.

tanta pena...”). A série de enunciações negativas e interrogativas cria, portanto, desde o início, um vácuo de sentido que força o diálogo entre as veladoras a se sobrepor à ausência de ação dramática com o fingimento de um passado que elas supostamente teriam vivido. (“Não desejais, minha irmã, que nos entretenhemos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...” / “Não, não falemos nisso. De resto, fomos nós alguma coisa?” / “Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado...”).

Falar do passado implica não só sobrepor o diálogo à ação, mas também sobrepor à pulsão linear do relógio uma pulsão lacunar de origem psíquica.⁴¹ A transposição do tempo linear para o plano psicológico ocorre a partir da oposição simbólica entre o silêncio, personificado na figura da quarta irmã morta, e a fala das veladoras (“As horas têm caído e nós temos guardado silêncio”), oposição marcada pelas reticências que entrecortam, no plano da pulsão linear, a fala das personagens, e pelas pausas que seccionam, no plano da pulsão lacunar, os momentos críticos do diálogo. A oposição entre o silêncio (a chama da vela) e a fala (o vento) impulsiona alternadamente o diálogo para dentro e para fora da clausura psicológica por meio de um complexo movimento de autorreflexão (a luz cambiante da vela), sobressalente ao jogo dos significantes e do fingimento (“Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos! ... Se passeássemos?...”), transpondo o plano linear da ação para o plano horizontal da escrita (“Não: o horizonte é negro”) como primeiro passo na orquestração simbólica do poema.

SEGUNDA — Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

PRIMEIRA — Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA — Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...

(uma pausa)

⁴¹ Maria Teresa Rita Lopes comenta da seguinte maneira essa ausência temporal: “Ce n’est que coupées de tout contact avec le monde quotidien, en flottant dans ce ‘nulle-temps et dans de ‘nulle part’ du rêve, que leurs parole s’épanouissent en toute liberté, jusqu’à leur paraître étrangères à elles-mêmes. (LOPES, M.T.R. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*, p.189).

PRIMEIRA — Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

SEGUNDA — Não, não dizíamos.

TERCEIRA — Por que não haverá relógio neste quarto?

SEGUNDA — Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

PRIMEIRA — Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo Dezembro na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se vêm, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

TERCEIRA — Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(*uma pausa*)⁴²

Se, de início, a série de enunciações negativas e interrogativas representa o recuo das personagens diante da ação e a transposição do tempo linear para o tempo psicológico,⁴³ (“Passo Dezembro na alma”), ela representa, a seguir, a tentativa de ultrapassagem da clausura psicológica pela autorreflexão estática do sonho (“Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — por que não falamos nós dele?”). A oposição entre o recuo psicológico da ação pela rememoração do passado e a tentativa de ultrapassagem da clausura psicológica pelo sonho constitui os polos extremos do *continuum* temporal que atravessa o diálogo, simbolizado inicialmente pelo quarto circular do castelo antigo e, logo a seguir, pelos símbolos apresentados no sonho da segunda veladora, (o “país real” e o “país sonhado”, a “janela” como símbolo do contato do pensamento com a sensação e do sujeito com o objeto, o “mar” como *continuum* temporal a ser percorrido pelo sonho e a “ilha” como porto de acesso à pátria sonhada pelo marinheiro), inaugurando o processo de despersonalização do eu lírico.

SEGUNDA — Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não rochemos

⁴² PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.442.

⁴³ BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*, pp.85-103. Mais tarde, para fixar com maior precisão a singularidade do parto heteronímico, o poeta sentirá ainda necessidade de sobrepor ao tempo psíquico dos heterônimos o tempo astrológico, calcado nos dados objetivos de nascimento de cada heterônimo.

pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — por que não falamos nós dele?

PRIMEIRA — Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependermos-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho. Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...⁴⁴

A tentativa de ultrapassagem da ação pelo sonho torna-se cada vez mais evidente a partir da recusa da segunda veladora de levar a cabo o gesto de se levantar, ou seja, o gesto de projetar-se ao futuro por meio de uma atitude que impediria o sonho de impulsioná-las para fora da temporalidade linear (“Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho”). A oposição simbólica entre o gesto estático da fala e o silêncio simbolizado pela quarta irmã morta resulta na duplicação do fingimento pela encenação simbólica do sonho (“Contemos contos umas às outras”) como promessa de saída do conflito entre as categorias temporais, a imaginação e a realidade.

2. A despersonalização e a personificação das veladoras

As veladoras sonham, portanto, segundo uma série de oposições simbólicas na qual alternam-se os gestos estáticos da fala, da escrita (pena e silêncio) e do sonho, transpondo o tempo linear da ação para o tempo psicológico das personagens. Ao percorrer essa série de oposições simbólicas pelo fingimento (“— É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando...”), a atitude psicológica das veladoras oscila (a chama da vela) entre o plano horizontal da escrita (“Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer...”), o plano perpendicular do pensamento (“Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm...”) e o plano

⁴⁴ PESSOA, F. *Obra Poética, O Marinheiro*, p.442.

oblíquo e autorreflexivo do diálogo (“As vossas frases lembram-me a minha alma...”), tornando possível à atitude psicológica das personagens (“Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma cousa ondeia, eu amo-a...”) acesso ao *continuum* temporal do sonho, simbolizado pela pulsão lacunar das ondas (“Há ondas na minha alma.... quando ando embalo-me”).

TERCEIRA — As vossas frases lembram-me a minha alma. . .

SEGUNDA — É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma cousa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...⁴⁵

O primeiro indício de despersonalização da segunda veladora (“Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...”) ocorre a partir da expressão do desnível formal entre o plano horizontal da escrita (silêncio) e da ação (andar), o plano oblíquo da fala e do diálogo (ondear) e o plano perpendicular do pensamento (segredo de pedra) e do sonho (montes parados e grandes).

PRIMEIRA — Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependermos-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho. Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer cousa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...

SEGUNDA — Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos — é o gesto com que falam das sereias... (Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa). Ainda há

⁴⁵ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.443.

pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

PRIMEIRA — Eu também devia ter estado a pensar no meu...

TERCEIRA — Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe, ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...⁴⁶

A autorreflexão da forma desestrutura os elementos de composição que cumprem função simbólica na atitude psicológica das veladoras, ampliando a tensão dramática e o desnível formal entre o plano horizontal da escrita (mãos, pena) e da ação (vida, gesto, movimento), o plano oblíquo da fala e do diálogo (vela, vento) e o plano perpendicular do sonho e do pensamento (mistério, Deus): “As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!...”⁴⁷ A despersonalização ocorre, por assim dizer, obliquamente, no diálogo entre as veladoras, elevando a autorreflexão da forma do plano horizontal da ação para o plano perpendicular do sonho, por meio de diversas associações simbólicas entre significante (“música”, “voz”, “palavras”) e significado (“vela”, “vento”, “veladora”, “mar”, “marinheiro”, “onda”, “andar”, “ondear”, “alma”, “amar”...), de modo a produzir, pela série de enunciações negativas e interrogativas, um regime de significações instáveis e um vácuo de sentido responsáveis pela propulsão autorreflexiva do sonho.

TERCEIRA — Foi-me tão belo escutar-vos... Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo... Não foi por isso, mas deixai que eu o diga... De resto, a música da vossa voz, que escutei ainda mais que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...

SEGUNDA — Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passar provam-no, porque mudam com tudo... De eterno e belo há apenas o sonho... Por que estamos nós falando ainda?...

⁴⁶ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, pp. 442, 443.

⁴⁷ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.443.

PRIMEIRA — Não sei... (*olhando para o caixão, em voz mais baixa*)
— Por que é que se morre?

SEGUNDA — Talvez por não se sonhar bastante...

PRIMEIRA — É possível... Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?...

SEGUNDA — Não, minha irmã, nada vale a pena...⁴⁸

Combinadas, as séries de negações, interrogações e oposições simbólicas geram, portanto, no limite da tensão dramática, um vácuo de sentido que impulsiona a ação autorreflexiva do sonho em duas direções temporais superpostas: primeiro, em direção ao passado, rumo à personificação das lembranças infantis, como uma das extremidades do *continuum* temporal psicológico (simbolizada pela personificação das “ondas” que batem em “rochedos” à “beira-mar”), e, segundo, em direção ao futuro, rumo ao nada existencial da “ilha longínqua” como a outra extremidade do *continuum* temporal (simbolizada pela presença da quarta irmã morta no quarto circular): “É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...”.⁴⁹ A superposição dessas duas direções temporais suspende progressivamente o apelo psicológico das irmãs à identidade do eu lírico, até a personificação da não-identidade na figura da irmã morta, após a narração da estória do marinheiro pela segunda veladora:

TERCEIRA — Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se... Por que não choramos nós?... Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... Ela de que sonharia?...

PRIMEIRA — Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...

(*uma pausa*)

SEGUNDA — Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...⁵⁰

⁴⁸ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, pp.448.

⁴⁹ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, pp.442, 443.

⁵⁰ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.448-449.

A erradicação da clausura subjetiva e a personificação da não-identidade na figura da donzela morta forçam a atitude psicológica das irmãs a assumir uma forma indefinida, como se elas estivessem a falar de ninguém para ninguém. Nesse momento, elas abandonam a série de oposições simbólicas elaborada pelo jogo entre os significantes e o significado, para assumir o *continuum* temporal onírico, voltando a autorreflexão do diálogo como uma “serpente furtiva” entorno à oposição entre fala e silêncio, escrita e leitura. “Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos...”⁵¹

SEGUNDA — Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

PRIMEIRA — Por mim, amo os montes. . . Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia. . . Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras. . . Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho. . . A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos. . . E os nossos sonhos eram de que as árvores projectassem no chão outra calma que não as suas sombras. . . Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém. . . Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar. . .⁵²

Mas a dissolução da identidade do eu lírico não implica a dissipação do sonho das veladoras no plano horizontal da ação (“do lado de cá de todos os montes”).⁵³ Ao contrário, a dissolução do apelo à identidade (“segredo de pedra”) implica a dissolução da forma dramática tradicional: o sonho das veladoras continua em seu movimento autorreflexivo, exprimindo a *não-identidade* da forma dramática em seus diferentes graus de despersonalização (“do lado de lá de todos os montes”).⁵⁴ Sob efeito da estória do

⁵¹ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.443.

⁵² PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.443.

⁵³ A propósito da dissolução da forma tradicional no drama simbolista, escreve Anatol Rosenfeld: “Toda a dramaturgia servirá apenas para revelar os mistérios da própria alma (de um eu central) a partir da qual se projetará—como meros reflexos, impressões ou visões—os outros personagens, já sem posição autônoma e sim transformados em função do Ego central”. (ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*, p.100).

⁵⁴ Carlos Felipe Moisés descreve do seguinte modo a relação entre a dispersão do sentido e a despersonalização: “Abaladas pelo espectro de Thánatos, mergulhadas no real caótico gerado pelo poder persuasivo e diluidor das palavras, as veladoras chegam ao limiar da indistinção entre Ser e Não-ser. Mas as falas prosseguem, ainda mais ansiosas, diante da evidente dispersão do Eu no contexto circundante, um

marinheiro, narrada pela segunda veladora, a ação autorreflexiva do sonho⁵⁵ desliza sobre o plano oblíquo da fala e do diálogo, despersonalizando a identidade das personagens e convertendo o nada existencial, representado pela figura do marinheiro, em polo de atração do sentido.

3. Do sonho das veladoras ao sonho do marinheiro

Ao narrar a estória do marinheiro, a segunda veladora duplica o movimento autorreflexivo da forma, operando a *dobra subjetiva* que situa a despersonalização do eu lírico na intermitência entre os dois mundos possíveis no drama: o mundo sonhado à luz de vela (à beira-mar) e o mundo sonhado à luz do sol (ilha longínqua). A ultrapassagem da ação pelo sonho e pela despersonalização da segunda veladora, fingidas à beira-mar, no mundo sonhado à luz de vela, servem de mola propulsora para a narrativa onírica do naufrágio e para a personificação da não-identidade na figura do marinheiro. A segunda veladora projeta seu sonho na estória do personagem náufrago que, na ilha longínqua, sonha viver numa pátria fictícia, criando um novo mundo, que apaga e substitui, a cada dia sonhado, a lembrança da pátria natal.

SEGUNDA — À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira-mar?

PRIMEIRA — Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis... Se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai..., contai-o só depois de o alterardes...

SEGUNDA — Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... Um dia que eu dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias — nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela. Depois ela cessou... Quando reparei

contexto que é o Eu, ao mesmo tempo em que não o é mais, pois já é, concomitantemente, o Outro. (MOISÉS, F.C. *Fernando Pessoa: Almojarifado de Mitos*, p.167).

⁵⁵ Em ensaios de Álvaro de Campos sobre a estética sensacionista, o heterônimo refere-se à reflexão, assim como às demais atitudes introspectivas e autoanalíticas, como manifestação do impulso sensível, compreendendo-a como “sensação da sensação”. Cf. PESSOA, F. *Obra em Prosa, Ideias Estéticas*, pp. 424-454.

para mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...

PRIMEIRA — Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...

SEGUNDA — Não, minha irmã; esse que vedes busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

PRIMEIRA — Por que é que me respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... Desejava ver um e falei-vos dele para não ter pena... Contai-nos agora o que foi que sonhastes à beira-mar...

SEGUNDA — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.⁵⁶

Assim como as veladoras, o marinheiro também se despersonaliza pelo sonho e passa a habitar um novo mundo, uma nova pátria, com uma nova vida, um novo passado e uma nova lembrança desse passado, como se nunca houvesse vivido uma realidade exterior ao sonho. Aos poucos o sonho do marinheiro personifica um plano de composição autônomo com relação à estória narrada pela segunda veladora, passando as três irmãs também a despersonalizar-se dos seus respectivos sonhos e a identificar-se com a possibilidade de viver na pátria sonhada pelo marinheiro, promessa de vida em uma realidade superior à vida por elas mesmas sonhada: “Dizei-me isto...Dizei-me uma coisa ainda... Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...”.⁵⁷ O sonho do marinheiro personifica de tal modo a inação dramática das veladoras que as leva a acreditar na presença física do personagem ausente,

⁵⁶ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.445-446.

⁵⁷ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.449.

preunciando a intervenção de uma “quinta pessoa” em cena: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?”⁵⁸

PRIMEIRA — Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raiam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

SEGUNDA — Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo*). Três não... Não sei... Não sei quantas...

TERCEIRA — Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro. O que sonhava o marinheiro?⁵⁹

4. Terceiro e quarto graus de despersonalização do eu lírico

Se, por um lado, a transposição do tempo linear da ação para o tempo psicológico do diálogo consuma, no plano de composição da identidade das três veladoras, o segundo grau de despersonalização do eu lírico, por outro, a personificação da não-identidade na figura da quarta donzela morta e o horror que seu sonho incógnito desperta nas três veladoras dão acesso ao plano de composição da não-identidade da forma dramática, iniciando o terceiro grau de despersonalização do eu lírico. A personificação da não-identidade na figura da quarta irmã funciona como elemento catalizador da despersonalização, impulsionando as veladoras para fora da clausura subjetiva, no momento em que a segunda veladora ensaia os primeiros passos na direção do terceiro grau de despersonalização, com sua ideia de narrar a estória do marinheiro. O contraste entre a fala das outras duas irmãs (situadas ainda no plano de composição da identidade) e o silêncio da donzela morta (situada no plano de composição da não-identidade) intensifica o processo de despersonalização dramática e o marinheiro passa então a ser percebido pelas veladoras como segunda personificação da não-identidade.

⁵⁸ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.451.

⁵⁹ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.448.

PRIMEIRA — Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade. Não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser de mais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... Ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se à medida que se coloram... Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Porque olhastes assim?...

(Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.)

A MESMA — Que foi que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha tanto medo como dantes... Não, não... Não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para me não deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... Há mais presenças aqui do que as nossas almas... O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo... O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...

TERCEIRA — Que voz é essa com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...

PRIMEIRA — Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo — tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aqueles...⁶⁰

O sonho do marinheiro corresponde ao quarto grau de despersonalização do eu lírico, no decorrer do qual ocorre a completa despersonalização da identidade das três irmãs, criando a expectativa de solução para o impasse da ausência de ação dramática

⁶⁰ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.449-450.

com a personificação de uma quinta personagem. No limite do quarto grau de despersonalização, a autorreflexão do sonho do marinheiro despersonaliza por completo a identidade das três irmãs, deslocando ainda mais o diálogo para o plano de composição da não-identidade. Esse processo de despersonalização prenuncia a entrada em cena da “quinta pessoa” como personagem virtual, simbólico e ausente ou, simplesmente, como figura da não-identidade que representa o quinto grau de despersonalização do eu lírico,⁶¹ passo decisivo em direção à escrita heteronímica e à certeza sensível de Alberto Caeiro.

O plano de composição da não-identidade simboliza não apenas o ato de escrita do poema, como projeção autorreflexiva do autor sobre a obra, mas também como efeito compreensivo de leitura, isto é, como apreciação crítica e autorreflexiva do processo de despersonalização dramática das veladoras. A Quinta Pessoa exprime esse efeito compreensivo como testemunho de que, durante os momentos de pausa, descanso, ou intervalo descontínuo da escrita, da leitura e do diálogo entre as veladoras, as personagens não poderão existir senão como uma série de oposições simbólicas que reverberam na imaginação do leitor.⁶²

TERCEIRA (para a SEGUNDA) — Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

SEGUNDA — São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...

⁶¹ “Retire-se, com efeito, a dupla significação do fingimento, não se considere nem o que se finge, nem por que se finge, e o que restará? Muita coisa: resta a ordem, o lugar, a densidade, a regularidade dos instantes em que a pessoa que finge deve forçar a natureza”. (BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*, p.97).

⁶² José Gil discorre do seguinte modo sobre a necessidade desse devir dois, Marinheiro e Quinta Pessoa, na autorreflexão onírica: “Não se trata, em Pessoa, de “projectão”, nem mesmo de “identificação” de si próprio, noções que deixam intactos o “eu” e a “personalidade” (a projecção absorve o outro no eu; a identificação abole o eu no outro eu). No devir-outro e na heteronímia pessoanos, entra em acção um poder bem mais profundo e radical, que implica a fragmentação (e a mutação) do eu. Assim, não basta tornar-se um outro para devir-outro, é preciso devir dois, é preciso, para que não se trate nem de identificação nem de projecção, mantendo-se a consistência do eu, mas antes de devir e de metamorfoses internos, poder sentir duas sensações, viver duas coisas opostas ao mesmo tempo. Se nos “identificamos” com ou “projectamos” sobre duas coisas (A e B), simultaneamente, deixa de haver identificação ou projecção. A diferença entre A e B garante a diferença entre o sujeito (S) e cada uma dessas coisas; pois, para que eu possa transformar-me em dois reis, em dois espaços e tempos diferentes, é preciso que eu esteja separado em mim próprio, é preciso que exista uma *distância de mim a mim, distância que garante todo o poder de metamorfose.*” (Gil, J. *Metafísica das sensações*, p.149).

PRIMEIRA — Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta. Por que não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram ao meu sentimento do meu corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa história?⁶³

5. A não-identidade de Fernando *Personne*

Vimos que na passagem do terceiro ao quarto grau de despersonalização do eu lírico, a ação autorreflexiva do sonho aniquila a identidade das veladoras e força sua atitude psicológica a assumir uma forma indefinida, como se as personagens estivessem a falar de ninguém para ninguém⁶⁴. Nesse momento, elas abandonam a série de oposições simbólicas do *continuum* temporal psicológico para personificar o sonho do marinheiro no *plano de composição da não-identidade*, percorrendo as flutuações simbólicas do diálogo como um sistema de antagonismos, cuja unidade torna-se possível apenas a partir da não-identidade da Quinta Pessoa. Certamente, o *plano de composição da não-identidade* não aparece apenas no ato de escrita do drama, mas sobretudo como efeito compreensivo de leitura, ou seja, como apreciação crítica do processo de despersonalização durante a progressão autorreflexiva do diálogo entre as irmãs. A Quinta Pessoa, ou Fernando *Personne*,⁶⁵ é a figura que personifica esse efeito compreensivo, como um testemunho implícito de que, durante os momentos de pausa, descanso, ou intervalo descontínuo da leitura e da escrita, as veladoras continuam a existir através de uma série de disposições antagônicas na imaginação do leitor, como ocorre no poema irônico de Álvaro de Campos:

⁶³ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.450.

⁶⁴ Quanto à ideia de um drama estático representado como figuras em um quadro, remeto o leitor ao seguinte trecho do *Livro do Desassossego*: “O mais alto grau do sonho é quando criado um quadro com personagens — vivemos todas elas ao mesmo tempo — somos todas essas almas conjuntas e interactivamente. É incrível o grau de despersonalização e de encorajamento do espírito a que isto leva e é difícil confesso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo...” PESSOA, F. *Livro do desassossego*, p. 456.

⁶⁵ Ou Ferdinand Personne, trocadilho com o nome do poeta, atribuído a sua namorada Ofélia. Leyla Perrone-Moisés dedica um capítulo de seu livro à figura de Pessoa Ninguém, em que analisa algumas de suas implicações sob o ponto de vista psicanalítico. Cf. PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*, pp.11-44.

À Fernando Pessoa

*Depois de ler o seu drama estático “O Marinheiro”
em “Orpheu I”*

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:

“De eterno e belo há apenas o sonho.
Por que estamos nós falando ainda?”

Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras...⁶⁶

Fixada “em moldes de realidade”, a série de oposições simbólicas produzida pela progressão do diálogo entre as veladoras dá origem ao plano de composição da não-identidade, no qual a autorreflexão formal do “drama estático em um quadro” promove o entrecruzamento de vozes despersonalizadas de uma identidade. À certa altura do diálogo, a despersonalização do eu lírico alcança uma forma mais elevada e rarefeita, na qual as diferentes vozes silenciam diante do sonho autorreflexivo do marinheiro, personificando a não-identidade da Quinta Pessoa como uma espécie de *alteridade absoluta* da forma dramática. Os heterônimos encontram-se, de certa forma, prefigurados na personificação da não-identidade da Quinta Pessoa, como antecâmara do quinto grau de despersonalização do eu lírico, que ocorrerá em toda sua extensão e plenitude com a personificação de Alberto Caeiro, n’*O Guardador de Rebanhos* e de Fernando Pessoa ortônimo, em *Chuva Oblíqua*, escritos poucos meses após *O Marinheiro*, em março de 1914.

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre

⁶⁶ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.341.

Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.⁶⁷

Alteridade absoluta, personificação da não-identidade ou alegoria da alteridade, Fernando *Personne* aparecerá, a seguir, no auge de sua despersonalização, personificado na imagem do argonauta das sensações, que traz para o universo dos leitores reais ou heterônimos o universo antiliterário das sensações verdadeiras,

Ainda assim, sou alguém.
Sou o descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.
[...]
Da mais alta janela da minha casa
Com um lenço branco digo adeus
Aos meus versos que partem para a Humanidade.
[...]
Ei-los que vão já longe como que na diligência
E eu sem querer sinto pena
Como uma dor no corpo.

Quem sabe quem os lerá?
Quem sabe a que mãos irão?
[...]
Passo e fico, como o Universo.⁶⁸

personificado na imagem dos olhos heteronímicos de Ricardo Reis, que se observam ironicamente a si mesmos através dos olhos virtuais dos heterônimos e dos olhos reais do leitor, como se fossem a forma exterior do poema,

Melhor destino que o de conhecer-se
Não frui quem mente frui. Antes, sabendo,
Ser nada, que ignorando:
Nada dentro de nada.

Se não houver em mim poder que vença
As Parcas três e as moles do futuro,
Já me dêem os deuses
O poder de sabê-lo;

⁶⁷ PESSOA, F. *Obra em Prosa, Carta à Casais Monteiro*, p.96.

⁶⁸ PESSOA, F. *Obra Poética*, Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, XLVI, XLVIII, pp.226-227.

E a beleza, incríavel por meu sestro,
Eu goze externa e dada, repetida
Em meus passivos olhos,
Lagos que a morte seca.⁶⁹

personificado na imagem do poema-navio que faz Álvaro de Campos sentir e pensar todas as sensações a bordo de todos os navios, com homens de todos os tempos, interrogando-se não apenas sobre quem escreve, mas também sobre o estado subjetivo de quem o lê,

Eu quem sou para que chore e interrogue?
Eu quem sou para que te fale e te ame?
Eu quem sou para que me perturbe ver-te?⁷⁰

e na dor que nunca fora sentida, senão literariamente, por Fernando Pessoa ortônimo, Fernando Pessoa ele-mesmo, pelo leitor e por Ninguém:

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

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E, assim, nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.⁷¹

⁶⁹ PESSOA, F. Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.276.

⁷⁰ PESSOA, F. Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, p.335.

⁷¹ PESSOA, F. Obra Poética, *O Cancioneiro*, “Autopsicografia”, p.165.

Cap. III – Alberto Caeiro, Mestre da Página em Branco

1. Personificação e despersonalização de Alberto Caeiro

Vimos que a progressão dos graus de despersonalização do eu lírico teorizado por Pessoa ocorre segundo uma série de exigências expressivas da forma dramática. Ao despersonalizar os pensamentos e os estados de alma que caracterizam as personagens no drama estático *O Marinheiro*, a autorreflexão da forma permite à alteridade simbólica do drama (público, leitor, autor e diretor) ocupar cada vez mais o espaço deixado pela dissolução da identidade das personagens e da unidade espaço-temporal da ação. Alternando-se na posição de autores, atores e personagens, as veladoras não apenas rompem com a unidade da ação dramática como passam a buscar no contato direto com a não-identidade do sonho do marinheiro um substituto para a unidade perdida na figura da Quinta Pessoa. Alguns poucos meses separam a escrita de *O Marinheiro* e *O Guardador de Rebanhos*, conjunto de poemas escritos em março de 1914, no qual o mestre heterônimo personifica em plena luz do sol a busca pela unidade espaço-temporal perdida com a supressão da ação dramática no diálogo entre as veladoras. O *continuum* temporal criado pelo sonho do marinheiro será agora transposto para o plano de composição d'*O Guardador de Rebanhos* como um novo ato de despersonalização dramática na busca pela unidade perdida, personificando a forma estática despersonalizada do marinheiro com a *atitude objetivista* do mestre heterônimo.

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
E quer fingir que compreende.⁷²

⁷² PESSOA, F. *Obra Poética*, p.204.

Em um primeiro momento, a oposição entre o plano horizontal da ação (passar, caminhar, escrever) e o plano perpendicular do pensamento (o cajado e o cimo do outeiro) força os elementos que estruturam a linguagem (o som, a sintaxe, o sentido) a aparecer ora como negação das formas sensíveis, ora como negação da forma poética: “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias/ Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho”. Contudo, a oposição entre a visão estática das ideias e o gesto de tanger o rebanho com o cajado gera um vácuo de sentido (“E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz”), abrindo espaço para a substituição da unidade dramática pela atitude psicológica do heterônimo (“E quer fingir que compreende”). A despersonalização passa então a agir sobre esse vácuo de sentido, substituindo a ação dramática pelo pensamento estático do heterônimo. A personificação da forma poética com as ideias estáticas de escrever, olhar, pensar, sorrir, falar implica na personificação das formas sensíveis (o rebanho, o cajado, o outeiro) pelo movimento de autorreflexão, em substituição à unidade espaço-temporal da ação dramática. A autorreflexão projeta a atitude psicológica do heterônimo para fora da forma poética, como um “eu penso que não penso”⁷³ que “quer fingir que compreende” o sentido da oposição entre sujeito e objeto, pensamento e sensação, identidade e não-identidade:

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.
Que idéia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).⁷⁴

Uma consequência imediata da atitude objetivista de Caetano será o impedimento da dobra subjetiva no pensamento. Desse modo, a personificação de Alberto Caetano

⁷³ A despersonalização nos heterônimos percorre três estágios intensivos do pensamento: o “eu penso”, posição do eu lírico tradicional, o “eu penso que penso”, comum às personagens dramáticas ou às máscaras poéticas, e o “eu penso que penso que penso”, ou seja, uma personalidade heteronímica ou um personagem conceitual, capaz de pensar seu próprio pensamento através de um *continuum* temporal de reflexão, centrado na expressão poética.

⁷⁴ PESSOA, F. *Obra Poética*, pp.206-207.

encerra na forma poética o drama existencial de um personagem à procura de formas sensíveis capazes de doar sentido e unidade para suas ideias e suas sensações. Inicialmente, a forma autorreflexiva do “eu penso que penso” força o heterônimo a buscar a unidade perdida, em ações como caminhar, passear, abrir cortinas, que passam a cumprir função meramente simbólica, como figurações da atitude psicológica do heterônimo. O diálogo e a unidade da ação cedem espaço, portanto, à unidade da argumentação. Mas a completa personificação do heterônimo ocorre apenas quando essa unidade da argumentação é colocada à prova pela despersonalização do “eu penso que não penso”, opondo à autorreflexão da forma poética um “eu penso que penso que penso”⁷⁵ como autorreflexão da forma sensível.⁷⁶

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,

⁷⁵ Nas palavras de Walter Benjamin: “O pensar do pensar do pensar pode ser abarcado e consumado de duas maneiras. Quando se parte da expressão “pensar do pensar”, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: o pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambiguidade. Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambiguidade cada vez mais múltipla”. BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.38.

⁷⁶ Pode-se dizer, assim, que Alberto Caeiro aparece de um modo similar e, ao mesmo tempo, inverso à definição da identidade no *cogito* cartesiano, uma vez que, de um modo muito mais complexo, a personificação que dá origem ao *cogito* heteronímico conserva a não-identidade como momento de autorreflexão da forma ao apresentar-se como *não-ser do pensamento* através do *objetivismo absoluto* do mestre heterônimo.

E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.⁷⁷

Consequência da personificação de Alberto Caeiro, a expressão da não-identidade entre forma poética e forma sensível inaugura um estilo de escrita capaz de conferir individuação à atitude psicológica do heterônimo. Se a autorreflexão da forma não conservasse a não-identidade entre forma poética, *cogito*⁷⁸ e forma sensível pelo “eu penso que penso que penso” e pelo fingimento à terceira potência, a personalidade de Alberto Caeiro não se desenvolveria, nem seria possível atribuir a ele e aos demais heterônimos a autoria de um drama no qual eles mesmos encontram-se implicados como autores, diretores, atores e personagens.

pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!⁷⁹

2. Despersonalização, personificação e intersubjetividade nos heterônimos

Alberto Caeiro é descrito sob as mais diversas maneiras pelos seus pares heterônimos. Álvaro de Campos, por exemplo, escreve em *Notas para a Recordação de meu Mestre Caeiro* sobre o primeiro dia que travou contato com o mestre. Foi na casa de um primo deste, que ficava na pequena cidade campestre do Ribatejo, no interior de Portugal, onde Caeiro passou a maior parte da vida. Por coincidência, um também primo de Álvaro de Campos o levava para lá a passeio, dias após o retorno de uma longa viagem de navio que este fizera da Escócia ao Oriente—quando ainda concluía o curso de

⁷⁷ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.207.

⁷⁸ Ao assinalar a diferença entre sonho noturno e devaneio, Bachelard sugere a seguinte aproximação entre o *cogito* e a experiência poética do *eu*: “Ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*” (BACHELARD, G. *A Poética do devaneio*, p.144). A noção de *cogito* heteronímico mostra-se de pleno acordo com a definição de filosofia proposta pelo heterônimo Antônio Mora, heterônimo-filósofo de Pessoa: “Toda a filosofia é um antropomorfismo. O erro fundamental é admitir como real a alma do indivíduo, o erigir a consciência do indivíduo em consciência absoluta e a Realidade em individualidade”. (PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.527).

⁷⁹ PESSOA, F. *Obra em Prosa, Carta a Casais Monteiro*, p.94.

engenharia naval. Dentre tantas qualidades que observara em Caeiro, o engenheiro lembra-se de seus atentos olhos azuis—que se assemelhavam aos de uma criança—, de seu estranho ar grego—“que vinha de dentro e era uma calma”—e a expressão da boca que, nas palavras do discípulo, era “a última coisa em que se reparava—como se falar fosse, para este homem, menos que existir”. Lembra-se, em seguida, do dia em que iniciaram a primeira conversa, quando Caeiro apresentou-lhe Ricardo Reis, sobre quem o poeta engenheiro registra o comentário: “ele é muito diferente de si”. Sensibilizado com a intuição certa do mestre, Álvaro de Campos descreve sua reação: “Esta frase, dita como se fosse um axioma da terra, seduziu-me como um abalo, como o de todas as primeiras posses, que me entrou nos alicerces da alma”.

Uma breve analogia entre a atitude objetivista de Caeiro e uma passagem de Wordsworth, e o engenheiro passa a definir o traço comum que marca a personalidade de alguns dos heterônimos. Ricardo Reis é descrito como “pagão por caráter”, Antônio Mora como “pagão por inteligência”, o próprio Álvaro de Campos como “pagão por revolta” e por “temperamento”, Fernando Pessoa, “se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro”, como um possível pagão, e o mestre Caeiro como o “próprio paganismo”. À parte a diferença entre os modos de manifestação, o paganismo é considerado elemento constante no caráter individual dos heterônimos. Porém, descrito como o próprio paganismo, Alberto Caeiro aparece como o caráter originário, a partir do qual os demais heterônimos adquirem força de individuação. Compare a descrição de Álvaro de Campos com esta de Ricardo Reis:

a obra de Caeiro representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por o não pensarem, o puderam fazer isso. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vindos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão.⁸⁰

Álvaro de Campos comenta ainda com vagar os rumos de outra conversa, sobre o conceito de infinito, a despeito do qual o mestre heterônimo mostra-se sensivelmente disposto a definir as coisas pelo seu limite, de tal modo que, para ele, não poderia haver um espaço infinito: “essa gente materialista é cega. Você diz que dizem que o espaço é

⁸⁰ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.115.

infinito. Onde é que eles *viram* isso no espaço?”. Pergunta que também se aplica aos números: “o que é o 34 na realidade?”. Ante clara demonstração da atitude objetivista de Caeiro, escreve Álvaro de Campos: “Nessa altura senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo”. E prossegue:

O meu mestre Caeiro, como não dizia senão o que era, pode ser definido por qualquer frase sua, escrita ou falada, sobretudo, depois do período que começa do meio em diante de *O Guardador de Rebanhos*. Mas entre tantas frases que escreveu e se imprimem, entre tantas que me disse e relato ou não relato, a que o contém com maior simplicidade é aquela que uma vez me disse em Lisboa. Falava-se de não sei quê que tinha que ver com a relação de cada qual consigo mesmo. E eu perguntei de repente ao meu mestre Caeiro, “está contente consigo?” E ele respondeu: “Não: estou contente”. Era como a voz da Terra, que é tudo e ninguém.⁸¹

3. Objetivismo, despersonalização e personificação em Alberto Caeiro

Nas linhas finais de sua recordação, Álvaro de Campos parece supor, ao perguntar se Caeiro está contente consigo mesmo, uma atitude subjetivista do mestre com relação a seu estado de contentamento. Uma resposta afirmativa do tipo “sim, estou contente” denunciaria involuntariamente um processo de subjetivação que distanciaria Caeiro da atitude objetivista que caracteriza sua personalidade. Em busca de uma forma marginal de expressão que desloque as palavras para fora dos *topoi poetici* tradicionais, Alberto Caeiro concentra sua atitude psicológica no sentido de limitar os contornos poéticos da enunciação, revelando a incompatibilidade entre seu conceito imaginário e a percepção imediata das formas sensíveis. Dizer “sim, estou contente” equivaleria dizer que seu *cogito* heteronímico constitui uma consciência autônoma à apreensão sensível, implicando o distanciamento autorreflexivo daquela sua maneira de sentir. Ora, a consciência de si é uma forma de pensar que trai o senso objetivo com que Alberto Caeiro busca a aproximação natural e imediata das formas sensíveis. Por isso, o poeta não poderá enunciar a forma sensível e concreta do seu “estar contente” senão de maneira negativa, pela frase “não: estou contente”, negação ante a qual o sujeito oculto da oração “estou contente” parece esvanecer.

⁸¹ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.107-110.

Assim, uma filosofia idealista fundada na tautologia “eu penso tudo o que percebo, logo eu penso”, poderia ser interpretada por Caeiro como desdobramento da fórmula inversa, “eu sinto tudo o que penso, logo eu sinto”. Mas esta inversão encerra uma incompreensão de sua maneira de observar as coisas, pois não se pode demonstrar a realidade sensível, ou do pensamento, por meio da forma abstrata da consciência, sem com ela incorrer no erro de ocultar o que a sensação revela de mais substancial: a aparição direta de uma forma sensível particular. Longe de confundir-se com a inversão objetivista de algo como o idealismo absoluto de Fichte, para quem o *cogito* tem origem na intuição imediata da totalidade das sensações⁸², a frase “eu não penso...”, interrompida sem referência a um objeto, seria a única forma adequada para exprimir a realidade objetiva do pensamento. (“Que idéia tenho eu das cousas?/ Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?/ Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma/ E sobre a criação do Mundo?/ Não sei./ Para mim pensar nisso é fechar os olhos/ E não pensar...”).⁸³

Com isso, apesar de sua personificação como heterônimo ocorrer a partir da consciência de si, como *cogito* heteronímico, Alberto Caeiro não é um “eu penso” que se ocupa de pensar-se a si mesmo como objeto puro para si, mas um “eu penso” que aparece como um objeto particular, previamente já pensado, como algo exterior à consciência. Ou seja, o *cogito* de Caeiro é uma coisa pensante que não se pensa a si mesma como uma realidade interna à consciência, mas como uma realidade sensível exterior ao sujeito. Ao contrário do *cogito* cartesiano que, abstraindo-se formalmente do conteúdo sensível, distancia-se das formas sensíveis como puro objeto para si, o ato de intuir o pensamento em sua exterioridade aproxima o eu de suas sensações até ao ponto de indistinção entre o ser que pensa, o ser que sente e a forma sensível. Como se ao formalizar o pensamento com a palavra poética Alberto Caeiro tivesse acesso a uma exterioridade previamente pensada, uma forma sensível imediatamente acompanhada de um *eu penso objetivo* que suprime, com sua exterioridade, a distinção hierárquica entre ver, pensar e sentir, permitindo a adequação da linguagem ao objeto natural.

[Caeiro] sente positivamente aquilo que até aqui não podia ser concebido senão como um sentimento negativo. Perguntai a vós mesmos: que pensais de uma pedra quando olhais para ela sem nela

⁸² Ou seja, uma intuição intelectual que apresenta a totalidade das sensações do eu empírico a um eu transcendental, capaz de exprimi-la pela forma abstrata do pensamento como se este fosse um objeto absoluto.

⁸³ PESSOA, F. Obra Poética, *O Guardador de Rebanhos*, V, pp.206-207.

pensar? Chega-se a isto: que pensais de uma pedra quando não pensais nela absolutamente? A pergunta é totalmente absurda, sem dúvida. O estranho nisso é que toda a poesia de Caeiro se baseia naquele sentimento que achais impossível imaginar como capaz de existir.⁸⁴

É nesse sentido que o exercício intelectual da atenção permite ao poeta firmar a primazia ontológica do sensível ante o inteligível. Para um heterônimo distraído, como muitas vezes o é Álvaro de Campos, a sensação aparece quase sempre como algo capaz de constituir entidades distintas das formas sensíveis, envolvendo-o numa cápsula subjetiva que o transporta para estados superiores de consciência. Em Alberto Caeiro, porém, cuja atitude psicológica procura eliminar os traços subjetivos da autorreflexão sensível, a sensação já é em si a forma ideal e corpórea das coisas, não significando nada além de sua particularidade sensível. Ao focalizar um detalhe sonoro ou visual que captura a objetividade imediata da sensação, Caeiro insiste em ultrapassar, pelo fortalecimento intelectual da atenção, a tirania subjetivista do pensamento, forçando o *cogito* a aparecer em sua exterioridade como um objeto sensível dentre outros. A partir daí, nenhum estado de consciência poderá afastá-lo do sentimento de poder nomear de maneira direta o objeto natural.

4. Nominalismo, despersonalização e personificação em Alberto Caeiro

Alberto Caeiro busca, portanto, com a escrita poética, uma forma de enunciação capaz de definir com precisão seu modo de perceber as formas sensíveis. Mas além das “autodefinições” que dão sinais de seu objetivismo, encontramos também uma subjetividade móvel que se exprime de modo a trair sua sensibilidade objetiva. Pode-se imaginar, num verso ou outro, que se escreve tão naturalmente quanto sopra o vento, ou crescem as árvores, ou corre o rio. Mas o ato de escrever virá sempre acompanhado do ato de pensar, negando a distinção e amplitude que possui o ato de ver e ouvir o pensamento previamente contido nas formas sensíveis. Mesmo quando o poeta exprime da maneira mais clara e transparente sua atitude objetivista, desconcerta-nos ver que sua forma de expressão ainda não o satisfaz por completo. Com exceção de algumas passagens onde ocorre a plena personificação da não-identidade, há sempre uma

⁸⁴ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.129.

exterioridade que o mestre heterônimo sente não poder exprimir. Ao que se segue o lamento quanto ao emprego de palavras imprecisas, incapazes de definir o sentido exato da autorreflexão interna às formas sensíveis.

XIV

Penso e escrevo como as flores têm cor
Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
Porque me falta a simplicidade divina
De ser todo só meu exterior.⁸⁵

Apesar de não aparecer como atitude psicológica dominante em Alberto Caeiro e Ricardo Reis, a instabilidade emocional gerada pelo processo de autorreflexão subjetiva da forma, característica comum ao processo de despersonalização e personificação nos heterônimos, que atinge picos de desespero, desassossego e inquietação em Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Fernando Pessoa ortônimo e, sobretudo, no Fausto (arquétipo da oposição trágica entre sujeito e objeto, pensamento e sensação), não será absolutamente excluída da calma plenitude do mestre. Isso porque sua personalidade configura-se em torno a *pontos fixos de referência* incorporados durante a alternância entre despersonalização e personificação nos planos de composição da identidade e da não-identidade no drama subjetivo dos heterônimos. Ora, os pontos fixos de referência mais frequentes são, precisamente, o pensamento, seguido de perto pela ideia de deus e pelos sentimentos de inadequação do pensamento ao mundo real: a dúvida, o desespero, o horror, o medo, o desassossego e o sublime.

V

O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Que ideia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
(...)
O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.

⁸⁵ Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.214.

(...)

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

Com este poema, a figura de Fernando *Personne* orienta o processo de despersonalização e personificação através de uma ampla expansão subjetiva, na qual o *cogito* de Alberto Caeiro é forçado a negar-se subitamente pela incorporação da autorreflexão objetiva das formas sensíveis na forma poética. Marcada por relativa instabilidade emocional, a personificação da autorreflexão das formas sensíveis e do mundo exterior acontece imediatamente após a despersonalização do *cogito* heteronímico, quando o heterônimo passa a evidenciar a ausência de realidade sensível para os nomes. Intensificando o ato de despersonalização, os nomes esvaziam-se, perdem o caráter designativo da linguagem e aparecem como negação de uma concretude externa a seu domínio. Ao perder a capacidade de designar as coisas, amontoam-se uns sobre os outros como linguagem abstrata, substituídos genericamente pela ideia de Deus, que impede a apreensão concreta e particular das formas sensíveis pelo ato de *ver*. Sob interferência do pensamento, nomes como “árvores”, “flores”, “pedras” e “rios” deixam de designar árvores, flores, pedras e rios concretos, gerando uma súbita insatisfação com sua presença inadequada. Mas quando Caeiro escreve e diz “árvore”, “flor”, “pedra” e “rio”, o que o heterônimo visa com as palavras é mostrar que a árvore, a flor, a pedra e o rio aparecem imediatamente já pensados pelos seus sentidos, não importando *quem* os vê, *como* os vê, ou *o que* é dito, mas antes *o que é visto*. Assim, mesmo ao dizê-los com uma intenção particular, não será possível atribuir predicados aos nomes sem que se perca de vista a forma sensível particular que cada um deles designa.

(...)

O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.
Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, Aqui estou!

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as cousas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.⁸⁶

Com a apresentação do problema sobre a adequação do nome à autorreflexão objetiva das formas sensíveis, Fernando *Personne* encontra acesso ao plano de composição ontológica do objetivismo absoluto, a partir do qual tudo o que se possa dizer a respeito do que se *vê* aparece como falseamento subjetivo imposto pelas diversas formas de pensar e sentir. O poema V de *O Guardador de Rebanhos* consolida, portanto, o quinto grau de despersonalização do eu lírico com a personificação da não-identidade das formas sensíveis na forma poética, consolidando o processo de personificação da atitude objetivista de Alberto Caeiro e determinando seu futuro reconhecimento como mestre

⁸⁶ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.206-208

heterônimo. Repare que esta dinâmica de personificação tem início no poema V, desdobrando-se ao longo da obra até chegar ao poema XXIX:

XXIX

O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.⁸⁷

Com efeito, a insatisfação com a inépcia do poder autorreflexivo do pensamento para alcançar o sentido das coisas ou provar a existência de deus, encontra-se em estado positivo de expressão nos demais heterônimos. Observa-se, porém, que Alberto Caeiro adquire poder de individuação de sua atitude objetivista ao operar a negação sistemática de todas as perplexidades que se seguem ao desejo de apreensão autorreflexiva da realidade, concluindo que, para aquém ou para além do pensar, do escrever e do sentir, a única possibilidade de exprimir o verdadeiro sentido das coisas passa pelo ato de ver e existir com simplicidade. Assim, enquanto Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, Bernardo Soares e Fausto se esforçam por revelar o mistério das coisas pelo poder autorreflexivo do pensamento, Caeiro procura negar-lhes a possibilidade, conferindo ao pensamento o estatuto de um objeto que se oferece, sem mistérios, inteiramente aos sentidos.

⁸⁷ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.223.

É essa a única missão no Mundo,
Essa—existir claramente,
E saber fazê-lo sem pensar nisso.⁸⁸

5. Empirismo, idealismo e nominalismo em Alberto Caeiro

Há, portanto, em Alberto Caeiro, uma escrita poética que procura colocar em evidência a dificuldade, aparentemente intransponível, da linguagem para satisfazer o desejo de designação total do objeto. Veja-se o caso, por exemplo, de uma palavra como “rosa”. Em primeiro lugar, esta palavra é composta por duas sílabas e quatro fonemas, quando falada, e por quatro letras, quando escrita. Nota-se, porém, sem grande esforço especulativo, que não há indício algum, nestes elementos isolados que a compõem, de uma relação entre a palavra “rosa” quando falada e a palavra “rosa” quando escrita. O que dizer então da relação entre ambos os modos de uso da palavra quando se busca compreender essa relação através da palavra “sílabas” e da palavra “fonemas”, por exemplo?

Para além do simples jogo de linguagem, pode-se dizer que saímos da relação entre duas variantes concretas do nome, ou seja, como palavra escrita e palavra falada, para duas relações abstratas entre as “quatro letras”, as “duas sílabas” e os “quatro fonemas”. Mas o que responderia Caeiro se fizéssemos a ele a pergunta acima? Certamente: “Mas isso são só números”, e olhando-nos “com uma formidável infância”, desafiar-nos-ia a argumentar: “Mas o que é o 34 na realidade?”.⁸⁹ Diante de tal atitude cética, observa-se que a palavra “rosa”, quando falada, talvez pudesse adquirir uma objetividade perfeitamente distinta da palavra “rosa” quando escrita. Mas então o que diria Caeiro se perguntássemos sobre essas duas objetividades distintas com relação à “rosa” real?

Uma questão parecida move a crítica de Berkeley ao conceito empirista de ideia abstrata. Para Locke, assim como para a maior parte dos empiristas de sua época, as impressões sensíveis são todas compostas e se apresentam ao espírito como ideias, isto é, como cópias de uma realidade externa inapreensível aos sentidos. Segundo sua filosofia,

⁸⁸ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.221.

⁸⁹ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.109.

a palavra “rosa” é um nome que designa um composto sensível, a ideia, dada à sensibilidade como cópia de um objeto que existe fora do poder de percepção e análise do espírito. Uma consequência imediata desta concepção é que os elementos que compõem a rosa, isto é, as cores, as pétalas, os espinhos..., são ideias ou nomes simples cujo sentido é abstraído da ideia composta de rosa, mais próxima da rosa real.

A crítica de Berkeley⁹⁰ à teoria de Locke orienta-se pela hipótese de não haver nenhuma realidade objetiva anterior ao sujeito que percebe. Em primeiro lugar, a ideia “rosa” não poderia existir como cópia de um objeto externo, inapreensível ao espírito, porque as ideias sensíveis não são compostas. Ao contrário, são simples e já existem em potência no espírito que as percebe. O que se observa ao ver, cheirar ou tocar uma rosa não são ideias abstraídas da ideia composta de rosa, mas a percepção imediata de ideias simples a que denominamos vermelho, pétala ou perfume. O que Locke entende por ideia composta não seria, portanto, a percepção sensível de um composto material, mas um nome através do qual o espírito sintetiza as ideias simples que nele já existem como percepções imediatas da sensibilidade interna ao espírito.

Assim como na crítica de Berkeley, Caeiro afirma não haver percepção de uma ideia a que corresponda um nome composto. Toda a percepção autêntica apresenta o objeto em sua simplicidade imediata. Mas diferente de Berkeley, a percepção sensível não se refere exclusivamente ao espírito. Afirmar que o ser do objeto equivale ao ato de percebê-lo é incluir um elemento idealista que induz o filósofo a negar a forma exterior do objeto e afirmar a transcendência de um espírito divino, capaz de perceber a totalidade dos objetos particulares que escapam à nossa percepção imediata.⁹¹ Caeiro aproveita o embalo da crítica ao empirismo materialista de Locke e ao empirismo idealista de Berkeley, condensados no poema V, para ironizar, a partir daí, as sinestésias fantasiosas dos poetas místicos:

XXVIII

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,

⁹⁰ Ver os parágrafos 3, 5, 7 e 9 do *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano* de Berkeley, nas pp. 19, 20 da Coleção “Os Pensadores”.

⁹¹ Para dar uma noção exata do comportamento anti-idealista da linguagem em Caeiro, basta dizer que, para ele, o próprio “eu” não se enuncia nunca como sujeito, mas como objeto. Por isso, dizer “eu percebo”, para ele, equivale a dizer apenas que um objeto sensível percebe outro objeto, também sensível e diferente de si.

É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.
Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores.⁹²

Mas voltemos ao problema específico da linguagem. A diferença entre ambos os modos, escrito e falado, parece antes confirmar a tese de que o nome não é a coisa. A palavra “deus”, por si só, não é capaz de designar o Deus real e, do mesmo modo, a palavra “homem” não é o homem, nem a palavra “rosa”, a rosa real. Deus, homem e rosa só existem quando aparecem individuados no campo de visão como algo distinto da linguagem. Apenas quando a linguagem deixa de existir enquanto construto que se autojustifica artificialmente como independente das coisas, que deus, o homem e a árvore passam a existir com toda sua clareza. Em outras palavras, apenas quando o significante abandona o regime de definições por diferença relativa, próprio à linguagem, e passa para o campo ontológico da diferença sensível, imanente ao ato de ver e ouvir, que o nome adquire o poder de aproximar a significação ao objeto significado. Mas isto apenas de um modo inadequado, porque a palavra nunca poderá substituir a proximidade natural que há entre o objeto e o ato de ver e ouvir. Em suma, os objetos não dependem da linguagem para existir e, por esse motivo, a função desta se limita a deferir negativamente essa autonomia.

6. Classicismo, romantismo e objetivismo

“A natureza é partes sem um todo”. Encontra-se neste verso a expressão máxima de dois elementos essenciais da atitude objetivista de Alberto Caeiro. Em primeiro lugar, ele exprime com extraordinária clareza o objetivismo absoluto do heterônimo. E exprime, em segundo lugar, também com maestria, o paganismo através do qual Caeiro eleva-se, aos olhos de Ricardo Reis, acima das limitações da época, revelando-se um português “mais grego que os gregos”. A primeira explicação está no modo como ele evidencia, com a força de uma tomada crítica de consciência, a um só tempo, a posição de Caeiro quanto ao misticismo ingênuo dos poetas românticos, quanto ao falso rigor do

⁹² PESSOA, F. *Obra Poética*, p.219.

objetivismo neoclássico⁹³ e, por extensão, quanto aos princípios metafísicos da filosofia escolástica.

Ao afirmar que a natureza é partes sem um todo, Caeiro procura negar categoricamente a pretensão objetivista da poesia neoclássica, segundo a qual a beleza de uma obra de arte se manifesta através da justa proporção entre as partes que a compõem.⁹⁴ Desde o início, com a escolha da forma livre dos versos e a disposição não-hierárquica dos poemas, o poeta procura alcançar um objetivismo conscienciosamente distinto do objetivismo formal dos neoclássicos, cuidando exclusivamente de registrar o conteúdo imediato da percepção. Distinto da tragédia, por exemplo, gênero supremo de realização da poética neoclássica, o fragmento lírico procura encerrar não um vislumbre premeditado dos elementos que constituem a totalidade da obra, mas uma visada completa, objetiva e instantânea de suas partes, sem qualquer referência a uma ideia do todo.

XXXVI

E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas!...
Que triste não saber florir!
Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro
E ver se está bem, e tirar se não está!...
Quando a única casa artística é a Terra toda
Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.⁹⁵

Numa perspectiva mais abrangente, ao procurar firmar a atitude objetivista de Caeiro através de uma forma impessoal como o aforismo, o poeta alça à altura de uma formulação filosófica a recusa ao objetivismo formal, deslocando o eixo da crítica às poéticas neoclássicas para o campo da filosofia escolástica, que concebia a natureza como

⁹³ O objetivismo neoclássico aqui refere-se à escola italiana, representada por Petrarca, e à escola francesa, representada por Boileau.

⁹⁴ Encontra-se a origem desta ideia no livro VII da *Poética*: “Outrossim, a beleza, quer num animal, quer em qualquer coisa composta de partes, sobre ter ordenadas estas, precisa ter determinada extensão, não uma qualquer; o belo reside na extensão e na ordem, razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abarcar o todo, mas escapa à visão dos espectadores a unidade e o todo, como, por exemplo, se houvesse um animal de milhares de estádios). Assim como as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira”.

⁹⁵ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.222.

uma criação divina, marcada pelas formas da unidade e da totalidade. Sabe-se que, a despeito do fundamento cristão do pensamento teológico, a filosofia escolástica é essencialmente orientada pelo pensamento platônico e aristotélico. Platão e Aristóteles concebiam a obra de arte como produto de uma modalidade particular (*poiesis*) do fazer humano (*tekhné*) que se caracteriza pela imitação da natureza (*mímesis*). Ora, numa dedução comum à filosofia escolástica, chega-se à conclusão de que a obra de arte deve exprimir a unidade e a totalidade da natureza em sua forma. Uma conclusão que não parece faltar à lógica, mas que, para Caeiro, é perfeitamente manca quanto à sensação.

Encontra-se, ainda, condensado neste verso, o desejo de sublinhar a diferença entre a atitude de Caeiro e o subjetivismo místico que anima a obra dos poetas românticos, sobretudo poetas franceses e ingleses. Marcados pela nostalgia de uma natureza distante e idealizada, os românticos confiavam numa suposta realidade oculta, que envolvia o poeta em ímpetos de espontaneidade através da súbita manifestação do gênio, momento de consagração poética dos mistérios da natureza. Mas a insistência de Caeiro em acentuar a diferença entre ambos não se detém nesta característica que evidentemente os distancia, mas na que, apenas aparentemente, os aproxima. Pois, a partir de uma perspectiva místico-subjetivista, faz-se necessário abandonar as formas antigas de composição em prol de uma escrita capaz de exprimir com maior autonomia os estados subjetivos do poeta. O verso livre será, assim, consagrado como a forma mais eficaz para dar vazão aos ímpetos de espontaneidade do gênio romântico. Ora, o espaço para a espontaneidade na liberdade formal de Caeiro serve para uma perspectiva diametralmente oposta aos apelos de expressão absoluta da subjetividade. O aparente descuido com o apuro formal visa a encontrar o maneira adequada de exprimir a autonomia do objeto com relação aos “estados subjetivos de alma”, de tal modo que os ímpetos de espontaneidade dos poetas românticos devem ceder lugar à espontaneidade serena do homem simples, isto é, do homem que antes de gênio ou poeta é um ser genuinamente natural.⁹⁶

XLVI

Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,

⁹⁶ É por este motivo que não se aplica a crítica de Ricardo Reis à falta de disciplina exterior nos versos de Caeiro, senão como um esforço de individuação da personalidade do discípulo heterônimo: “Falta, nos poemas de Caeiro, aquilo que devia completá-los: a disciplina exterior, pela qual a força tomasse a coerência e a ordem que reina no íntimo da Obra”. PESSOA, F. Obra em Prosa, p. 123.

E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.⁹⁷

Com a afirmação de que a natureza é partes sem um todo, o objetivismo sensível de Caeiro mostra-se, portanto, conscienciosamente distinto tanto do objetivismo formal dos neoclássicos quanto do racionalismo abstrato da filosofia tomista, como também dos impulsos subjetivistas dos românticos. A recusa às perspectivas neoclássica e romântica concorre dialeticamente neste verso-aforismo para afirmar, com um nível acima de intensidade, o pertencimento da obra de arte ao mundo dos objetos naturais, originariamente avesso tanto às categorias racionais da unidade e da totalidade, quanto à noção idealista de gênio. Caeiro demonstra, assim, de maneira categórica, seu distanciamento crítico da pré-concepção arbitrária do todo e da espontaneidade subjetiva, que se preocupam apenas abstratamente, ora com o acabamento formal da obra, ora com a liberdade formal dos versos, sem cuidar do perfeito acabamento da percepção, originariamente fragmentária, que sua obra aspira observar.

XLVII

Num dia excessivamente nítido,
Dia em que dava a vontade de ter trabalhado muito
Para nele não trabalhar nada,
Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,
O que talvez seja o Grande Segredo
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,

Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias.

A natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam.

⁹⁷ PESSOA, F. Obra Poética, p.226.

Foi isto o que sem pensar nem parar,
Acertei que devia ser a verdade
Que todos andam a achar e que não acham,
E que só eu, porque a não fui achar, achei.⁹⁸

7. Objetivismo absoluto e certeza sensível em Alberto Caeiro

Em razão de seu estilo ou não-estilo, os heterônimos podem ser avaliados ora como falsos ou verdadeiros, simpáticos ou antipáticos, adequados ou inadequados a seus pensamentos e suas opiniões. Mas o que define a atitude de cada um deles? Como vimos, pode-se caracterizar a atitude de Alberto Caeiro com a análise do que alguns heterônimos designam como sendo seu objetivismo absoluto. O objetivismo de Caeiro provém de sua atitude compreensiva com relação às formas sensíveis, com o intuito de sustentar a primazia da sensibilidade ante o entendimento. O heterônimo procura eliminar os traços subjetivos da percepção pela imersão intelectual dos sentidos nas formas sensíveis, de modo a não permitir que o pensamento exceda o contorno imediato das coisas. Ao focalizar um detalhe sonoro ou visual em sua exterioridade, como ato espontâneo de sentir as formas sensíveis, Alberto Caeiro se despersonaliza de seu *cogito* heteronímico, forçando-o a aparecer em sua exterioridade como uma forma sensível dentre outras. Isso permite ao heterônimo escapar ao plano metafísico da certeza de si, tal como ela aparecia no *cogito* cartesiano, e personificar sua atitude psicológica no plano ontológico da certeza sensível. A certeza sensível de Caeiro exprime a experiência do primeiro contato da criança com o mundo, quando ela ainda não atingiu a experiência interna da consciência, não sendo capaz de reconhecer-se a si mesma como existência autônoma com relação à percepção sensível. Não há, portanto, a onipresença de um sujeito pensante ou a distinção entre o que aparece como particular sensível e o meio universal de sua apreensão: a linguagem e a representação. As formas sensíveis aparecem à percepção infantil através da relação objetiva e não-hierárquica entre “Tudo que Existe”, o Mestre e a Criança.

A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum

⁹⁸ PESSOA, F. Obra Poética, p. 226-227.

Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistério no mundo
E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.⁹⁹

Não será fácil, contudo, para a criança, resistir aos assédios da vida social. Logo ela se vê forçada a submeter a diferença entre as formas sensíveis ao universo cultural da linguagem. Esta, e não o *cogito*, é a primeira mediação que ameaça transformar a percepção das formas sensíveis em algo absolutamente indeterminado para ela. Transmissível pela repetição oral, a linguagem aparece como negação das particularidades sensíveis pelo nome. Dêiticos como “isto”, “este” ou “aqui” negam a todo momento a particularidade de *um* isto, *um* este ou *um* aqui, que subsistem independentes ao ato de enunciá-los. Confusa em meio à inadequação do nome às coisas, a criança corre o risco de sucumbir a duas grandes tentações: primeiro, o risco de abandonar o centro de sua certeza, ao perceber que as diferenças sensíveis são sistematicamente substituídas por alguns poucos nomes que muito precariamente as designam; e segundo, o risco de submeter o sentimento de inadequação do nome às coisas ao poder fantasioso da imaginação, evitando encarar de frente o problema sobre sua idealidade e sua realidade. No primeiro caso, ao instrumentalizar o contato subjetivo com as formas sensíveis, a linguagem cria uma insatisfação que levaria a criança a substituir a particularidade das formas sensíveis pela generalidade inteligível dos nomes. No segundo caso, ao projetar os estados de alma sobre as coisas, a imaginação cria seres sem realidade objetiva, substituindo as formas sensíveis por um mundo artificial, fantasioso ou puramente inteligível, como acontece no pensamento metafísico.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem

⁹⁹ PESSOA, F. *Obra Poética*, pp.209-213.

Nem saber que o não sabem?¹⁰⁰

Contudo, a maneira mais corajosa de a criança colocar-se diante dessa dupla tentação de desvio—apoiando-se na linguagem ou projetando-se no mundo imaginário da representação—será forçar a aproximação da pretensa universalidade linguística ao particular sensível, com a designação de um dedo que aponta. “A Criança Eterna acompanha-me sempre./ A direção do meu olhar é o seu dedo apontando./ O meu ouvido atento alegremente a todos os sons/ São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas”.¹⁰¹ Ao insistir neste ato de coragem de apontar o dedo para a coisa nomeada, a criança alcança o estágio maduro da certeza sensível, adquirindo um poder mais amplo de apresentação da experiência subjetiva e de formalização do que antes era apenas um sentimento de inadequação da linguagem às coisas. Nesse momento, ao atingir a maturidade subjetiva pela compreensão de que a experiência universal da linguagem faz parte do processo histórico-social em oposição à natureza, o poeta pagão encontra uma maneira mais enérgica que os dêiticos e a fantasia para evidenciar o descompasso entre a linguagem e a multiplicidade sensível. O mestre passa agora a conceber a *forma significativa da linguagem* como *imagem negativa* da forma sensível que ela designa.

Com isso, Alberto Caiero figura nos poemas ao menos dois aspectos do dilema metafísico sobre a realidade. Primeiro, o conflito infantil que oscila entre a designação do nome e a multiplicidade sensível e, segundo, a sensação de descompasso entre a experiência formal com a linguagem e a apreensão sensível pela palavra poética. Como se vê, um aspecto parece opor-se frontalmente ao outro. De um lado, a experiência da criança, para quem o *ato de dizer* significa trair o *ato de ver*, parece conter apenas o particular sensível. De outro, a experiência do poeta maduro, que compreende o mundo através da linguagem, parece conter apenas o universal. Mas essa oposição é apenas aparente. Tanto a criança como o mestre heterônimo encontram-se detidos na mesma experiência sensível, embora em níveis distintos de compreensão. A espontaneidade de ver como criança apresenta conteúdos tão ricos para um quanto para o outro. A diferença é que, para o mestre, que percorreu o amplo caminho do enriquecimento cultural, o ato de dizer como poeta ganha nova coloratura, com a consciência do caráter histórico-social da linguagem. Consciência que o torna capaz de ouvir o apontar de dedo da criança: “O

¹⁰⁰ PESSOA, F. *Obra Poética*, pp.209-213.

¹⁰¹ PESSOA, F. *Obra Poética*. pp.209-213.

meu ouvido atento alegremente a todos os sons/ São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas”.

A poesia de Alberto Caeiro parece encontrar-se, portanto, no limiar extremo entre a certeza sensível e a reflexão. Concebido como forma de representação do sujeito, o *cogito* heteronímico faz da apreensão sensível uma experiência do paradoxo, ao impor categorias de pensamento que, sob um ponto de vista excessivamente inteligível, colocam a experiência sensível em desacordo com o sujeito. A representação objetiva do mundo segundo a ideia de sucessão temporal é um dos exemplos de distorção das formas sensíveis pelas categorias inteligíveis do pensamento: a divisão entre presente, passado e futuro aparece como um artifício de representação, oferecendo ocasião ao pensamento para encobrir a realidade sensível com estados de alma que corrompem o sentido natural da memória. Por isso, a coleção de pequenos fragmentos poéticos, justapostos de maneira não linear no papel, será a alternativa de Caeiro para colocar o ato de escrita em consonância com uma temporalidade imanente às formas sensíveis, como se fossem uma constelação de “agoras” independentes de uma representação temporal. Ao formalizar pela palavra poética a experiência imediata com as coisas, o mestre heterônimo sustenta para si e para os discípulos a certeza sensível como antídoto contra a tirania da representação, lançando aos demais heterônimos o desafio poético de suspensão dos estados subjetivos que os impedem de apreender as formas sensíveis em sua exterioridade.

Em resumo, o que o mestre heterônimo compreende ao passar pela experiência limite da forma subjetiva em sua pretensão de obter conhecimento total sobre as coisas? A pobreza da representação do sujeito como consciência de si quando comparada à experiência da certeza sensível, modo inaugural de inadequação do ser social da linguagem à diferença natural das formas sensíveis. Capaz de operar no extremo limite da formalização sensível, Alberto Caeiro promove o abandono sistemático dos paradoxos subjetivos que sobrecarregam a memória, em favor da clareza na contemplação das formas sensíveis. O questionamento quanto ao teor de verdade do que se diz impulsiona o heterônimo a recapitular a certeza sensível no uso da linguagem com a exposição da multiplicidade sensível tal como ela aparece na experiência infantil. A partir daí, a oposição entre a particularidade sensível, como *forma que a criança vê*, e a universalidade histórica da linguagem, como *forma que o poeta diz*, será aniquilada pela multiplicidade sensível, passando o heterônimo a reivindicar para si uma universalidade pré-lingüística

e pré-reflexiva como condição de individuação de sua personalidade. Sob o efeito de seus ensinamentos, os discípulos heterônimos encerrarão na forma poética cada qual um universo simbólico capaz de organizar estilhaços de personalidade deixados pelo desmoronamento do sujeito fundado no *cogito* e na representação.

Cap. IV – Ricardo Reis: Discípulo Neoclássico

1. Paganismo e personificação

Como esclarece Fernando Pessoa na famosa carta endereçada a Casais Monteiro, Ricardo Reis já aparecia em suas intenções literárias quase dois anos antes da personificação de Alberto Caeiro. Embora a personificação de Ricardo Reis como identidade heteronímica ocorra em momento posterior à escrita de *O Guardador de Rebanhos*, conjunto de poemas que trouxe à luz seu mestre heterônimo, o poeta neoclássico já habitava as intenções de Fernando Pessoa:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.¹⁰²

Sua presença efetiva, como discípulo de Alberto Caeiro, não se manifestou senão após o primeiro contato com o paganismo autêntico do mestre heterônimo.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir—instintiva e subconscientemente—uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*.¹⁰³

Ricardo Reis discorre sobre a poesia de Caeiro em inúmeros fragmentos escritos para prefaciá-lo a obra. Instado pela necessidade de uma experiência mais intensa, semelhante à que supunha haver na Grécia antiga, o poeta encontra uma forma equivalente de apresentação da índole pagã na atitude objetivista do mestre heterônimo. Ele atribui à Caeiro a descoberta do paganismo natural, assumindo-o como parâmetro para avaliar seu próprio modo de conceber e praticar o paganismo:

¹⁰² PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.96.

¹⁰³ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.96.

Também me entrego, conforme posso e a índole me indica, ao mesmo exercício literário que Caeiro. E nas composições com que os deuses me concedem que eu entretenha os meus ócios, eu sou, discipularmente, do mesmo paganismo que Caeiro, acrescentado-lhe porém a forma mais precisa que a essência parece necessitar, e a crença na realidade exterior e absoluta dos Deuses antigos, que a minha índole religiosa me pede sem que eu pretenda furtar-me a essa solicitação. Mas sem Caeiro tudo isto me seria impossível. Eu sou, é certo, um pagão nato. Por um *lusus naturae*, cuja razão não sei, mas que é curioso que acontecesse a pouca distância no tempo daquele que Caeiro representa, nasci com um temperamento tal, que o objetivismo me é natural e próprio.¹⁰⁴

Observa-se a mesma admiração em outros fragmentos. Mas acentuando, por vezes, o senso crítico, o heterônimo não deixa de notar o recurso a elementos cristãos que negam sua afirmação de a poesia de Caeiro ser mais grega que os gregos. Atente-se para um dos trechos mais condensados de crítica à falta de rigor formal nos versos de *O Guardador de Rebanhos*, em que pesa a denúncia do excesso de símbolos cristãos que contradizem a essência de seu paganismo natural:

O mais pagão de nós tem que exprimir-se em linguagem cristã, porque as palavras nas suas relações entre si e o sentido de cada uma isoladamente (de per si) estão cristianizados. Como não falamos já grego, também não pensamos grego. Por isso na obra de Caeiro aparecem alguns elementos que, embora não escondam sua essência, todavia a contradizem: enumerarei esses elementos.

Para primeiro os enumerar, escolherei aquele que é o mais evidente de todos—a forma poética adotada, que é para mim, inadmissível. Sei bem que essa forma tem um ritmo próprio, que nem se confunde com o ritmo dos versos livres de Whitman, nem o dos versos livres dos franceses modernos. Esse ritmo, porém, nasce, na verdade, de uma incompetência de colocar o pensamento dentro de moldes estáveis; facilita demasiado, para que o possamos contar como valor. O objetivista deve, acima de tudo, tornar os seus poemas *objetos*, com contornos definidos, olhando a que obedecem a leis exteriores a si próprios, como a pedra, quando cai, obedece à gravidade, que, sendo parte da lógica do seu movimento, não é parte de sua personalidade material, como tal exclusivamente considerada.

Apontarei em seguida, como defeito—mais grave, para mim, se bem que, bem o sei, muito menos grave para os outros—o banho morno de emotividade cristã em que alguns dos poemas são envolvidos, a simbologia cristista de que alguns deles, mesmo, se servem. Paira por parte do livro um romantismo naturalista qual o que ensinaram para a Europa os dulçurosos cânticos do abominável fundador da ordem

¹⁰⁴ PESSOA, F. Obra em Prosa, p.112.

franciscana. Por outros passa, como matéria estética, dispensável, todavia, um sopro de mitologia cristã, que destoa da índole da obra.¹⁰⁵

Acompanhando os termos da crítica de Ricardo Reis, pode-se considerar seu senso objetivo tão agudo quanto o do mestre, acentuado o rigor formal e a crença na presença material dos deuses como elementos de polarização de sua atitude pagã. Mas se, por um lado, a poesia do discípulo representa um avanço quanto ao apuro formal e à supressão de símbolos involuntários da doutrina cristã, por outro, ela representa um retrocesso quando comparada à espontaneidade natural do paganismo de Caetano. O paganismo natural de Caetano ecoava n' *O Guardador de Rebanhos* sob o signo da infância que goza com plenitude a experiência inaugural da certeza sensível. Esse devir-criança exprime um aspecto distintivo de seu amadurecimento heteronímico, prefigurando a gênese da atitude objetivista na dinâmica interna de seus poemas e na dos demais heterônimos. Assim, a infância no campo será uma experiência intensamente desejada, mas involuntariamente distante dos discípulos, sobretudo nas *Odes* de Ricardo Reis. Atente-se no poema a seguir para a suave sensação de perda da espontaneidade natural de Caetano:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra
Nós pomos flores

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

¹⁰⁵ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.121-122.

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha.
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores,
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.¹⁰⁶

No ambiente urbano, prematuramente sobrecarregada pelo entulho lógico do pensamento, as crianças perdem, desde cedo, a espontaneidade ontológica da certeza sensível e as pessoas tornam-se antecipadamente velhas e desiludidas. O sentimento de perda do paganismo natural do mestre Caeiro leva Fernando *Personne* a intensificar os efeitos da despersonalização do eu lírico sobre o plano de composição da razão estoica, personificando a não-identidade sob a forma da livre submissão à lei natural. Despersonalizando a atitude psicológica e os ensinamentos de Alberto Caeiro sobre o plano de composição do sensualismo epicúreo, a certeza sensível direcionada para a

¹⁰⁶ PESSOA, F. *Obra Poética*, pp. 253-254.

diferença ontológica será reinterpretada pelo heterônimo sob a forma da *ataraxia* e do *carpe diem* horaciano. Assim, a atitude objetivista de Caeiro passa para o registro da atitude epicúrea que busca, pelo controle intelectual das sensações, fixar os instantes vividos com intensidade, como experiência que delimita uma forma particular de sensibilidade e constitui uma atitude pagã autônoma para o discípulo heterônimo. Sentindo a pressão do destino sob o isolamento da vida moderna, Ricardo Reis encontra alento na contemplação desinteressada das sensações (o sentimento de morte, por exemplo), como se cada instante fosse ocasião para uma experiência inaugural do ser.

Aqui, Neera, longe
De homens e de cidades,
Por ninguém nos tolher
O passo, nem vedarem
A nossa vista as casas,
Podemos crer-nos livres.

Bem sei, é flava, que inda
Nos tolhe a vida o corpo,
E não temos a mão
Onde temos a alma;
Bem sei que mesmo aqui
Se nos gasta esta carne
Que os deuses concederam
Ao estado antes de Averno.

Mas aqui não nos prendem
Mais coisas do que a vida,
Mãos alheias não tomam
Do nosso braço, ou passos
Humanos se atravessam
Pelo nosso caminho.

Não nos sentimos presos
Senão com pensarmos nisso,
Por isso não pensemos
E deixemo-nos crer
Na inteira liberdade
Que é a ilusão que agora
Nos torna iguais dos deuses.¹⁰⁷

¹⁰⁷ PESSOA, F. Obra Poética, p.263.

2. Personificação e equilíbrio neoclássico

Ricardo Reis aparece, portanto, primeiro como um esboço arquetípico de Alberto Caeiro. Ao surgir *O Guardador de Rebanhos*, que deve seu título a uma troça de Fernando Pessoa à Mário de Sá Carneiro, Alberto Caeiro personifica as alteridades simbólicas do drama heteronímico (autor, diretor, leitor, público, discípulos) segundo o plano de composição ontológica da certeza sensível. A personificação de Ricardo Reis ocorre, porém, apenas após o contato com os ensinamentos do mestre heterônimo, despersonalizados e reformulados segundo os planos de composição da razão estoica e do sensualismo epicúreo. As formas dialógicas do “eu penso que ele pensa que eu penso” e do “ele pensa que eu penso que ele pensa” desempenham papel central na composição do seu *cogito* heteronímico.

Meus irmãos em amarmos Epicuro
E o entendermos mais
De acordo com nós-próprios que com ele,
Aprendamos na história
Dos calmos jogadores de xadrez
Como passar a vida.

Tudo o que é sério pouco nos importe,
O grave pouco pese,
O natural impulso dos instintos
Que ceda ao inútil gozo
(Sob a sombra tranquila do arvoredor)
De jogar um bom jogo.¹⁰⁸

Ao comparar a habilidade mental de um enxadrista com a de um jogador de damas, Edgar Allan Poe observa que, no xadrez, a atenção com o posicionamento regular das peças é condição inelutável para o jogador evitar enganos que permitam ao adversário desequilibrar a partida.¹⁰⁹ Mas quando se trata de partidas entre jogadores muito experientes, não basta o simples exercício da atenção. O que importa, neste caso, é a habilidade para desenvolver jogadas pouco habituais, *out of book*, capazes de surpreender

¹⁰⁸ PESSOA, F. Obra Poética, p.268.

¹⁰⁹ The *attention* is here called powerfully into play. If it flags for an instant, an oversight is committed, resulting in injury or defeat. The possible moves being not only manifold but involute, the chances of such oversights are multiplied; and in nine cases out of ten it is the more concentrative rather than the more acute player who conquers. (POE, Edgar A. *The Murders in the Rue Morgue*).

e desestabilizar o oponente. O exercício imaginativo de combinar as peças da melhor maneira possível será consequência tanto do rigor em observar as regras e princípios, como da busca por jogadas que coloquem em evidência seus limites.

Alberto Caeiro e Ricardo Reis são os heterônimos nos quais ocorre com maior frequência o equilíbrio dinâmico entre pensamento e sensação, interioridade e exterioridade, objetivismo e subjetivismo. Ao personificar a certeza sensível em conformidade ao plano de composição de sua identidade, o mestre heterônimo apresenta, contudo, o estado mais puro de equilíbrio, uma vez que sua atitude resvala apenas de maneira negativa sobre o plano de composição autorreflexiva da identidade, sugerindo a transposição da certeza sensível de Caeiro para os demais planos de composição. Ricardo Reis, por outro lado, tem como ponto de inflexão de sua atitude o plano de composição da razão estoica, uma vez que o rigor no uso dos preceitos clássicos se sobrepõe aos atos de personificação do sensualismo epicúreo.

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
Ele sabe que a vida
Passa por ele e tanto
Corta à flor como a ele
De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
Que o seu sabor orgíaco
Apague o gosto às horas,
Como a uma voz chorando
O passar das bacantes.

E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo.¹¹⁰

¹¹⁰ PESSOA, F. Obra Poética, p.259.

O estilo clássico-pagão de Ricardo Reis consolida-se com o aprofundamento da crítica de Alberto Caeiro aos poetas neoclássicos. De origem cortesã, a poesia neoclássica difundiu-se na Europa a partir do Renascimento, nas altas rodas letradas da Itália e posteriormente na França. Apesar da diversidade, a maior parte das poéticas escritas nesse período seguia ao pé da letra os preceitos e recomendações que se encontram na poética e retórica de Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano, sendo característica comum a essas poéticas a defesa do rigor formal e a valorização da obra dos antigos como modelo canônico de composição. Sabe-se que a *Poética* de Aristóteles, assim como a *Arte Poética* de Horácio, fundamenta-se na análise de um número bem definido de obras. A primeira examina, em detalhe, os elementos de composição predominantes nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, enquanto a segunda examina a obra de poetas líricos como Píndaro, Safo, Anacreonte e Alceu, sem descuidar de sua experiência pessoal como poeta. Apesar da especificidade das obras analisadas, a tendência insinuante a generalizações, presente tanto no primeiro como no segundo, foi o aspecto mais valorizado pelos intérpretes renascentistas. A distinção aristotélica entre o modo narrativo em terceira pessoa, o modo de fala em primeira e a apresentação da própria pessoa em ato, por exemplo, fundamentou a divisão ortodoxa entre os gêneros épico, lírico e dramático, cada qual seguindo preceitos rígidos de composição.

Mais que talento e inspiração, Horácio esperava do poeta apuro técnico e domínio sobre as regras de composição. Nesse sentido, uma das estratégias que o poeta recomenda na *Arte Poética* é a emulação das formas de composição que se encontram na obra dos antigos. A defesa do paradigma antigo pela poética neoclássica funda-se nesta concepção, mas com o propósito de não permitir nenhum desvio para fora das formas antigas, o que os impele a definir regras, tópicos e modelos fixos, censurando sem maiores considerações obras que escapam à autoridade canônica. Já os neoclássicos renascentistas esqueciam de bom grado que, para Horácio, a técnica e as regras de composição não resultam apenas da emulação de modelos antigos, mas também da tematização de questões práticas que aparecem na ordem do dia, como o demonstram seus próprios poemas, que tematizam a degeneração dos valores morais entre os romanos.

Os pontos fortes de inflexão da crítica de Ricardo Reis aos poetas neoclássicos condensam-se todos nessa passagem de um dos textos em prosa, em que o heterônimo censura aos seus seguidores inconscientes o abandono do elemento de vivificação da arte pagã:

Três foram as interpretações modernas do paganismo; tantos foram os erros sobre o espírito pagão. Primeiro, houve os homens do renascimento italiano, que não viram no paganismo senão o seu amor pela beleza física, e o seu culto pela perfeição formal. Vieram depois, numa degeneração desses, os homens secos e estreitos que constituíram aquilo que se chama o “espírito clássico”—e estes do paganismo só viram a perfeição formal, o culto da perfeição; esquecendo já, porque de ordinário eram espíritos verdadeiramente cristãos, o culto da beleza em que essoutro assentava, de que ele não era, verdadeiramente, senão uma parte. De aí a seca e estéril legião de homens que deram, durante longos anos, leis literárias ao mundo. De aí os Petrarcas [...] De aí a plebe estética dos Boileau, odiosa para sempre. Em seu medíocre francês, tomaram por norma um equilíbrio, uma racionalidade vazia; não cuidando de que, para os antigos, tal equilíbrio, tal medida fora, não uma coisa definida, uma primeira regra da estética, porém um limite, um freio posto à íntima e desordenada exuberância que há em todo sentimento da beleza. Não viam que a perfeição não é a beleza, senão uma parte dela; que a fronteira não é a nação, mas o que a define como tal.

Não menos estreita e falsa se bem que de outro modo é a ideia moderna de paganismo, que devemos aos esforços mal-empregados de uma seita de artistas que começa com Gautier e achou o seu maior representante na pessoa de Oscar Wilde. Aqui o gênero de erro é outro. Um Wilde é na realidade, tão estreito e seco como um Boileau. Hoje é difícil vê-lo, mas o futuro longínquo não deixará de notá-lo. Todo o espírito que nasceu pagão o nota imediatamente.¹¹¹

A crítica à hipervaloração das formas e regras de composição tem em vista o resgate do espírito original da obra de arte entre os gregos. Para uma atitude que se quer autenticamente pagã, como a que apregoa a crítica de Ricardo Reis, a preocupação excessiva com o rigor da forma sacrifica a essência da cultura antiga que, segundo ele, alimentava-se da relação íntima entre o sentimento do belo e a vida. A beleza não era uma simples aplicação do conceito de harmonia ou proporção, como propunham os neoclássicos renascentistas, mas uma manifestação precisa e exata do excessivo, uma forma suave de transbordamento das forças livres do espírito. O que determina a grandeza de uma obra poética, na atitude pagã de Ricardo Reis, não é o simples cumprimento das regras como aplicação da crença na superioridade das formas antigas, mas a manifestação das forças livres do espírito, coordenadas pelos deuses como elemento decisivo para o acabamento formal da obra. Assim, a verdadeira beleza poética consiste no sentimento

¹¹¹ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.119.

apolíneo de equilíbrio e proporção, perceptível apenas no momento limítrofe de expansão das *forças dionisíacas*.¹¹²

Os deuses concedem
Aos seus calmos crentes
Que nunca lhes trema
A chama da vida
Perturbando o aspecto
Do que está em roda,
Mas firme e esguiada
Como preciosa
E antiga pedra,
Guarde a sua calma
Beleza contínua.¹¹³

3. Personificação do estoicismo e do epicurismo

Encontram-se nos poemas de Ricardo Reis duas características que o colocam em relação com a poesia de Horácio, um dos modelos formais de composição das *Odes*. Assim como no poeta latino, os valores morais do estoicismo e do epicurismo fornecem elementos decisivos para a composição da atitude pagã do heterônimo. Uma e outra doutrina ajudam a definir os elementos centrais de sua personalidade, que encontra no paganismo natural de Alberto Caeiro um forte aliado contra o decadentismo da civilização moderna.

Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga—só pode convir uma das duas formas últimas de especulação pagã—ou o estoicismo, ou o epicurismo. Alberto Caeiro não foi nem um nem outro, porque foi o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda. Por mim, se em mim posso falar, quero ser ao mesmo tempo epicurista e estoico, certo que estou da inutilidade de toda a ação num mundo em que toda a ação está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu.¹¹⁴

¹¹² Para um maior esclarecimento sobre os impulsos apolíneo e dionisíaco, leia-se NIETZSCHE, F. *Nascimento da Tragédia*.

¹¹³ PESSOA, F. *Obra Poética*, p. 263.

¹¹⁴ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.114.

De maneira geral, os estoicos não concebem nenhuma outra realidade senão a que aparece imediatamente aos sentidos. Para eles nada existe—nem mesmo os deuses, a alma ou a razão—que não seja corpóreo ou material. Essa premissa permite aos seus seguidores formular a hipótese de que a alma, assim como tudo o mais, é absolutamente determinada pela lei que rege a natureza. Todas as sensações que os objetos imprimem na consciência, assim como todas as ações e pensamentos individuais, seguem-se uns aos outros mecanicamente, de acordo com um encadeamento causal que os produz como efeitos necessários da lei natural. Uma consequência imediata disso é que o mundo não permite nenhuma liberdade de escolha para o indivíduo. Dizer que escolhemos fazer uma coisa significa apenas dizer que consentimos com o que fazemos e não que o escolhemos por livre vontade, pois não há nenhuma possibilidade de desobediência à lei natural. Um fatalismo que permite aos estoicos conceber o universo segundo as ideias sublimes de ordem, beleza, desígnio e harmonia.

Por estar sempre em concordância com a lei natural, a ação humana segue sempre um fim. A consciência desse fim faz de cada evento uma coisa boa, permitindo ao ser humano viver indiferente ao curso do destino, sem se deixar abalar com o modo como as coisas o afetam, ou com o fatalismo da lei. Dado esse contexto, o sábio estoico deve guiar-se pelo princípio ascético da virtude, que consiste na submissão consciente da vontade aos desígnios do destino. Paradoxalmente, somente através da submissão à lei natural é possível ao homem pôr em prática o desejo de determinar livremente seu ser, posto que tanto o prazer como a dor são eventos necessários que seguem indistintamente o curso natural do mundo:

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

Nem outro jeito os deuses, sobre quem
O eterno fado pesa,
Usam para seu calmo e possuído
Convencimento antigo
De que é divina e livre a sua vida.

Nós, imitando os deuses,
Tão pouco livres como eles no Olimpo,

Como quem pela areia
Ergue castelos para encher os olhos,
Ergamos nossa vida
E os deuses saberão agradecer-nos
O sermos tão como eles.¹¹⁵

Epicuro, por outro lado, definia o supremo bem, denominado *ataraxia*, como emanção de um estado de alma capaz de ocupar o espaço vazio deixado pela ausência de dor. A *ataraxia* pode ser alcançada com a fruição comedida dos prazeres do corpo e da alma, o que implica na saúde propugnada pela máxima *mens sana in corpore sano*. Mas quando excedido certo limite, como na lascívia ou na luxúria, o prazer corpóreo reverte-se em insatisfação. Para reduzir esta possibilidade, a escolha pela saúde e pelo prazer deve orientar-se pela inteligência e não pelos impulsos imediatos do corpo, pois apenas ela é capaz de afastar o medo dos deuses, do destino e da morte, as principais intempéries do espírito. Nesse sentido, Epicuro recomenda que desejos supérfluos, artificiais ou excessivos sejam substituídos por pequenos prazeres, experimentados com prudência, como o prazer de uma conversa simples e desinteressada ou a fruição de breves momentos de contemplação. O homem que assim proceder poderá gozar a felicidade de alcançar a paz e a tranquilidade de espírito.

Atente-se para o reflexo de ambas as filosofias no poema já referido acima:

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
Ele sabe que a vida
Passa por ele e tanto
Corta à flor como a ele
De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
Que o seu sabor orgíaco
Apague o gosto às horas,
Como a uma voz chorando
O passar das bacantes.

¹¹⁵ PESSOA, F. Obra Poética, p.262.

E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo.¹¹⁶

Forma de apresentação teórica da atitude psicológica de Ricardo Reis, o paganismo exprime uma ontologia pensada como junção entre o fatalismo moral estoico e a inclinação intelectual para o sensualismo epicúreo, junção na qual o destino figura sempre como algo inalcançável diante do poder reflexivo do *cogito* e a virtude como algo desejável apenas quando acompanhada de felicidade real. Essa dupla orientação filosófica permite ao poeta resgatar o senso de disciplina e a sensibilidade da cultura pagã. De um lado, a consciência de que o destino determina as ações para além das forças humanas de decisão leva-o a resignar-se e a agir com indiferença ante os eventos corriqueiros do mundo. De outro, a consciência de que o sentido da vida consiste na contemplação desinteressada da natureza desperta no heterônimo o desejo de supressão dos excessos do pensamento e das sensações para ceder lugar à paz e à tranquilidade de espírito.

Temos, pois, que o destino aparece não apenas como ponto fixo de referência no decorrer do processo de despersonalização, mas como a própria não-identidade da forma autorreflexiva de Ricardo Reis. Sua assunção como forma não-idêntica permite ao heterônimo operar o esvaziamento do “regime trágico” da subjetividade fáustica inaugurando um plano de composição autorreflexivo da sensação, no qual o desejo de superação do destino cede espaço ao livre jogo entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. Desse modo, ao lançar sua atitude em direção a sensações comedidas e luminosas, Ricardo Reis personifica a forma autorreflexiva de Fernando *Personne* com a experiência trágica antiga, eximindo-se dos encargos de uma subjetividade trágica corrosiva como à de Fausto, para encontrar no equilíbrio entre objetivismo e subjetivismo a possibilidade de fruição de uma sensação única de liberdade.

¹¹⁶ PESSOA, F. Obra Poética, p.259.

4. Símbolo, estilo e personificação

Contrariando o ensinamento objetivista do mestre Caeiro, encontra-se nas *Odes* de Ricardo Reis um conjunto seletivo de símbolos que ajudam o poeta a compor os elementos fortes de sua atitude psicológica. É nesse ponto que Ricardo Reis se afasta do paganismo natural do mestre heterônimo para aproximar-se do paganismo erudito dos poetas antigos. O discípulo não se mostra empenhado, como Caeiro, em apreender com a palavra a forma sensível dos objetos, mas em desenvolver a técnica e o engenho no intuito de alcançar o equilíbrio da justa expressão poética. Assim, o excesso retórico será por ele concebido não como ausência de objeto ou forma sensível, mas como discurso desprovido de ideia ou forma intelectual.

Nos poetas antigos, as odes eram compostas segundo uma ampla variedade de símbolos e ornamentos que acompanhavam os temas do amor, do prazer, da amizade e da morte. O “vinho” e a “festa”, por exemplo, eram sempre evocados como elementos que sugeriam a alegria e a confraternização. Nas odes do poeta heterônimo, encontra-se uma variedade mais modesta, que acompanha a abordagem de temas como a brevidade da vida, a aceitação do destino e a busca pelos momentos de intensidade, que aparecem sob o signo da transitoriedade, simbolizada pelas “flores” ou pelas “águas claras do rio”, articulados entre si como perífrase em torno à figura das ninfas Lídia, Neera e Cloé, ou dos deuses Apolo, Hypérion, Ceres, Vênus e Pã. O poeta evoca símbolos como a “sombra”, o “sono”, a “noite” e o “frio”, condensados em torno à figura dos deuses Éolo, Netuno, Saturno, as Parcas e Plutão, explorando com maior profundidade a iminência da morte. A caminho da personificação da atitude epicúrea, o “vinho” simboliza o “prazer”, consoante à contemplação da beleza, e o “sono”, a “sombra” e a “noite”, símbolos para o esquecimento da morte, fundo de realidade evanescente ante o prazer instantâneo da vida.

Os ornamentos também são mais escassos que nos poetas latinos, o que demonstra um claro poder de construção, pois favorece a densidade e a clareza de sentido que busca, através da expressão exata, a unidade rítmica dos versos, como momento de equilíbrio subjetivo. Neologismos e arcaísmos são usados à luz do espírito de emulação, ou seja, como busca pela justa expressão da palavra poética. O verbo imperativo no início dos versos sugere o rigor na adequação da forma ao movimento subjetivo. Estrofes regulares de versos decassílabos, alternados com versos hexassílabos, estruturam o compasso musical dos poemas. Assonância, rimas internas e aliteração definem seu corpo

harmônico e melódico que, aliados a recursos de estilo, tais como o hipérbato, o eufemismo, as metáforas e as comparações, provocam uma interferência semântica na cadência rítmica dos versos, com forte efeito de melopeia.

Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E às suas leis, o verso;
Que, quanto é alto e régio o pensamento,
Súbita a frase o busca
E o 'scravo ritmo o serve.¹¹⁷

O fixo esforço da altura é também o reconhecimento de que, para além do *cogito* e do monte Olimpo, o destino concede ao poeta a sorte de encontrar os versos adequados ao seu ritmo, tornando-se o *cogito* escravo espontâneo do rigor no trato com os versos. Mas, como nos demais heterônimos, observa-se por vezes uma oscilação entre a característica forte de sua atitude psicológica e a perspectiva que a nega. Dizíamos que sua atitude era imensamente individuada no momento em que encontrava o prazer da expressão exata sob o tema da aceitação do destino, que aparece tanto como símbolo, quanto sob a forma da não-identidade. Em algumas passagens parece ocorrer o inverso. Quando Ricardo Reis mais parecia se afastar das perplexidades do “regime trágico”, que opõe vida e pensamento, súbito o leitor se depara com uma insatisfação elementar, análoga à insatisfação de Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Fausto e Fernando Pessoa:

Sofro, Lídia, do medo do destino.
A leve pedra que um momento ergue
As lisas rodas do meu carro, aterra
Meu coração.

Tudo quanto me ameace de mudar-me
Para melhor que seja, odeio e fujo.
Deixem-me os deuses minha vida sempre
Sem renovar

¹¹⁷ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.293. Pode-se avaliar o alcance especulativo da arte poética de Ricardo Reis pelo comentário irônico de Álvaro de Campos: “Que ele ponha na mente altiva o esforço só da ‘altura’ (seja isso o que for), concedo, se bem que me pareça estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos píncaros. (...) Ressalvando que pensamento deve ser emoção, e, outra vez, a tal altura, é certo que, *concebida* fortemente a emoção, a frase que a define espontaneiza-se, e o ritmo que a traduz surge pela frase fora. Não concebo, porém, que as emoções, nem mesmo as do Reis, sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas...” (PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.141).

Meus dias, mas que um passe e outro passe
Ficando eu sempre quase o mesmo, indo
Para a velhice como um dia entra
No anoitecer.¹¹⁸

Essa oscilação subjetiva provém do desnível e alternância entre os planos de composição estoica e epicúrea de sua identidade. Nenhum outro tema goza tamanha força de polarização da atitude psicológica dos heterônimos quanto o desejo de superação do destino, que opõe vida e pensamento no conflito entre os planos de composição da identidade. Nota-se quase a onipresença deste tema em Álvaro de Campos, Fausto, Fernando Pessoa e na prosa poética de Bernardo Soares. Sem dúvida, heterônimos como Alberto Caeiro e Ricardo Reis também passam por essa experiência, o destino aparecendo apenas de maneira incidental para Alberto Caeiro, enquanto Ricardo Reis conserva uma clara orientação subjetiva nesse sentido. Mas a oposição entre vida e pensamento sofre um deslocamento autorreflexivo no poeta neoclássico, permitindo a personificação da não-identidade sob a forma da aceitação do destino. No momento de personificação, Fernando *Personne* desloca a experiência subjetiva do “regime trágico” para o registro de uma experiência trágica na acepção antiga, como escolha pela afirmação imediata da vida, melhor assentada sobre o plano de composição da razão estoica e do sensualismo epicúreo. Desse modo, o desejo não busca mais saltar acima do destino, mas conformar-se, como *amor fati*, à sua supremacia.

Cada um cumpre o destino que lhe cumpre,
E deseja o destino que deseja;
Nem cumpre o que deseja,
Nem deseja o que cumpre.

Como as pedras na orla dos canteiros
O Fado nos dispõe, e ali ficamos;
Que a Sorte nos fez postos
Onde houvemos de sê-lo.

Não tenhamos melhor conhecimento
Do que nos coube que de que nos coube.
Cumpramos o que somos.
Nada mais nos é dado.¹¹⁹

¹¹⁸ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.273

¹¹⁹ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.293.

Com o esvanecimento do “regime trágico” do *cogito* heteronímico, o poeta encontra uma solução para o desconforto de saber-se incapaz de alcançar uma realidade superior, acima dos impasses da vida moderna, assumindo uma atitude despreocupada quanto aos desfechos que o destino poderá levá-lo. Ricardo Reis abre, assim, a possibilidade de lançar a atenção aos momentos mínimos de prazer, ante os quais o destino parece suspender sua ação. Diferente, portanto, do desejo falho de superação que, levado ao extremo, relegará os heterônimos ao enclausuramento, à amargura e ao desespero.

Cap. V – Fernando Pessoa Ortônimo: Discípulo Interseccionista

1. Simbolismo, interseccionismo e despersonalização

Apesar da oposição e complementaridade entre os planos de composição de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, Fernando Pessoa ortônimo é o primeiro discípulo heterônimo a personificar a forma dramática após a despersonalização do mestre Caeiro. A poesia ortônima aparece não como “regresso” à unidade psicológica do eu lírico tradicional ou às unidades clássicas de espaço, tempo e ação da poesia dramática, mas como um outro ato de fingimento heteronímico, deslocando a autorreflexão das formas sensíveis que caracterizavam o objetivismo absoluto de Caeiro para o plano de composição do *simbolismo interseccionista* de Fernando Pessoa ortônimo.

Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente [sic] e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.¹²⁰

Nos poemas de *Chuva Oblíqua*, como em grande parte dos poemas d’*O Cancioneiro*, o símbolo representa analogicamente a intersecção entre um conjunto de formas e sensações subjetivas e um conjunto de formas e sensações objetivas. Os elementos de ambos os conjuntos se alternam, se opõem e se complementam segundo determinada dinâmica de composição, marcada pela autorreflexão do sonho, pela autorreflexão da forma e pela despersonalização do eu lírico. A forma autorreflexiva do “eu penso que penso que penso” despersonaliza-se da certeza sensível de Caeiro e passa

¹²⁰ PESSOA, F. Obra em Prosa, *Carta à Casais Monteiro*, p.96.

a integrar, no plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne*, a forma autorreflexiva do sonho como meio de acesso ao plano de composição da identidade ortônima. *Chuva Oblíqua* coloca a forma autorreflexiva do sonho em contato com uma série de símbolos que, alternando-se e complementando-se uns aos outros, personificam a atitude psicológica de Fernando Pessoa ortônimo com o que o poeta caracteriza como seu *interseccionismo*.

Assim nós temos:

- a) intersecção duma paisagem com um estado de alma, concebido como tal.
- b) intersecção duma paisagem com um estado de alma que consiste num sonho.
- c) intersecção duma paisagem com outra paisagem (simbólica esta dum estado de alma — como, por exemplo, «dia de sol» de alegria).
- d) intersecção duma paisagem consigo própria, operando nela divisão do estado de alma de quem a contempla. Por exemplo: cheio de tristeza contemplo uma paisagem; essa paisagem tem, a par de detalhes alegres, detalhes tristes; espontaneamente o meu espírito escolhe os detalhes tristes (é claro que, em certos estados de tristeza pode escolher os detalhes alegres, mas isso vem a dar no mesmo para a demonstração). Assim dou aos detalhes tristes da paisagem uma importância exagerada; eles passam a formar como que uma segunda paisagem sobreposta ao conjunto da outra, da paisagem real, ou na sua totalidade, ou no seu conjunto menos os detalhes exagerados. Aqui o meu estado de espírito deixa de ser sentido como interior, como paisagem interior mesmo, para ser sentido apenas como perturbação da paisagem exterior. (...) ¹²¹

Na teoria dos conjuntos, o termo “intersecção” significa um conjunto intermediário de elementos compartilhados entre dois ou mais conjuntos. Desse modo, intersecção entre um estado de alma e uma paisagem exterior significa um conjunto intermediário de formas e sensações comuns ao sujeito e ao objeto. Além da intersecção entre sujeito e objeto também há a intersecção do sujeito consigo mesmo e do objeto consigo mesmo, como veremos a seguir. Mas como a intersecção entre uma paisagem exterior e um estado de alma produz uma segunda paisagem exterior? Sob efeito da autorreflexão do sonho, a intersecção entre a paisagem interior (ideias e sensações) e a paisagem exterior (objetos e formas sensíveis) produz um estado de alma mais intenso (por exemplo, a “alegria” simbolizada por um “dia de sol” torna-se “euforia” com a “promessa” de um “passeio na praia”), de modo a fazer da paisagem interior uma

¹²¹ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.135.

paisagem despersonalizada (exteriorizada) do sujeito. Despersonalizando a intersecção (promessa) entre o estado de alma (alegria) e a paisagem exterior (dia de sol), o sujeito passa a ser visto como “perturbação”, “intervalo” ou dobra objetiva (passeio), ocasionados pela intersecção entre paisagem exterior (dia de sol, praia) e paisagem interior exteriorizada (passeio na praia). A autorreflexão do sonho não esgota, contudo, sua ação com a despersonalização (exteriorização) da paisagem interior. Despersonalizada (exteriorizada) a paisagem interior e sobreposta à paisagem exterior, a autorreflexão do sonho continua a operar como dobra objetiva, de modo a personificar (interiorizar) ou a despersonalizar novamente (exteriorizar) as duas paisagens sobrepostas, produzindo uma segunda paisagem interior (personificação) e/ou uma segunda paisagem exterior (despersonalização) e sua intersecção com as duas paisagens anteriores, sobrepostas umas às outras.

A intersecção entre a paisagem interior exteriorizada e a segunda paisagem interior gera também uma dobra subjetiva que abre espaço (perturbação ou intervalo) para a personificação da não-identidade de Fernando *Personne* com uma nova atitude psicológica, a subjetividade trágica. Por outro lado, a intersecção entre a paisagem interior exteriorizada e a segunda paisagem exterior acentua a dobra objetiva, personificando a não-identidade de Fernando *Personne* com a atitude mística, segundo a qual as coisas possuem uma verdade oculta, revelada misteriosamente fora do alcance da visão. A dobra subjetiva da atitude trágica e a dobra objetiva da atitude mística podem manifestar-se separadamente ou de maneira complementar nos poemas d’ *O Cancioneiro*, de *Mensagem* e do *Fausto*. A grande diferença entre as duas atitudes, trágica e mística, refere-se ao estado de alma dominante nos poemas. No *Fausto*, ambas atitudes são marcadas pelo desassossego, pelo desespero e pelo pessimismo, enquanto no poeta de *Mensagem* os estados de alma dominantes são a esperança e o otimismo.

Através da intersecção entre as cinco paisagens acima, ou seja, intersecção entre a paisagem interior, a paisagem exterior, a paisagem interior exteriorizada, a segunda paisagem interior e a segunda paisagem exterior, os planos de composição simbólico-interseccionista de Fernando Pessoa ortônimo e da não-identidade de Fernando *Personne* atingem o estágio máximo de autorreflexão da forma, promovendo a despersonalização e a personificação das mais diversas perspectivas de enunciação do sujeito e do objeto, incluindo além da intersecção entre ideias subjetivas, ideias objetivas, sensações e formas

sensíveis, a intersecção entre a atitude psicológica dos demais heterônimos (dobra subjetiva e objetiva).

Nos poemas de *Chuva Oblíqua*, assim como em grande parte dos poemas d'*O Cancioneiro*, o símbolo representa analogicamente a intersecção entre um conjunto de formas e sensações subjetivas e um conjunto de formas e sensações objetivas que se alternam, em seu *estágio mais básico*, entre as três primeiras paisagens descritas acima, isto é, a paisagem interior, a paisagem exterior e a paisagem interior exteriorizada. Mas, em seu *estágio mais desenvolvido*, a autorreflexão do sonho também atua no sentido de formar a cadeia analógica entre os símbolos a partir da intersecção entre a paisagem interior exteriorizada, a segunda paisagem interior e a segunda paisagem exterior.

2. Primeiro estágio do interseccionismo nos poemas de *Chuva Oblíqua*

Como vimos, Fernando Pessoa ortônimo será a primeira personificação heteronímica após a despersonalização do mestre Caeiro. O heterônimo escreve *Chuva Oblíqua* em meio à oposição simbólico-formal à certeza sensível de Caeiro e ao plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne*, transpondo para o plano de composição simbólico-interseccionista o *continuum* temporal que sustentava a escrita heterônima de Caeiro. Analisaremos a seguir o modo como essa dupla oposição ocorre particularmente condensada nos seis poemas de *Chuva Oblíqua*.

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores

Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...¹²²

Escritos no dia 13 de março de 1914, logo após os “trinta e tantos poemas” de *O Guardador de Rebanhos*, os seis poemas de Chuva Oblíqua foram publicados no segundo volume da revista *Orpheu*, em abril de 1915. O título “Chuva Oblíqua” sintetiza em um único símbolo não apenas a intersecção entre um estado de alma (a tristeza) e os objetos da paisagem exterior (a chuva), mas também a autorreflexão do sonho que transfigura, com sua obliquidade, os objetos exteriores em paisagem interior e vice-versa. Na primeira estrofe do poema I, a série simbólica que se inicia com a imagem do “porto infinito” e continua com a imagem dos “navios”, do “cais”, das “águas”, da “sombra” e dos “vultos” representa o plano horizontal da escrita, enquanto a série que se inicia com a imagem das “flores”, das “velas”, do “sol” e das “árvores” representa o plano vertical do sonho. As duas séries sucedem-se e alternam-se, a partir da segunda estrofe, como símbolos da intersecção entre as paisagens interior e exterior, de modo a criar uma série de atos de despersonalização e personificação que marcam o distanciamento autorreflexivo da forma com relação ao plano de composição do objetivismo absoluto de Caetano. O primeiro verso da segunda estrofe (“O porto que sonho é sombrio e pálido”) representa a paisagem interior, enquanto o segundo verso (“E esta paisagem é cheia de sol deste lado...”), a paisagem exterior. A seguir, nessa mesma estrofe, o terceiro e quarto versos representam a intersecção entre as duas paisagens: no terceiro verso, através da imagem do “sol”, do “dia” e do “porto sombrio”, (“Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio”) e, no quarto verso, através da imagem dos “navios”, do “porto”, das “árvores” e do “sol” (“E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...”).

A intersecção simbólica da terceira estrofe, entre o navio que desliza horizontalmente e o tronco das árvores que desvia o olhar para a direção vertical (“E os

¹²² PESSOA, F. *Obra Poética*, pp.113-117.

navios passam por dentro dos troncos das árvores/ Com uma horizontalidade vertical”), suspende a adesão do fingimento heteronímico da certeza sensível de Caeiro, transpondo a autorreflexão da forma heteronímica para o plano de composição simbólico-interseccionista do poeta ortônimo (“Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo.../ O vulto do cais é a estrada nítida e calma”). A autorreflexão do sonho desliza, por assim dizer, obliquamente sobre o plano de composição simbólico-interseccionista, resultando na alternância entre o plano horizontal da escrita e o plano perpendicular do pensamento. (“Que se levanta e se ergue como um muro/ E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...”). Ampliando a obliquidade entre os planos horizontal e perpendicular, a autorreflexão do sonho despessoaliza as formas sensíveis que estruturam a paisagem exterior do objetivismo de Caeiro (“O vulto do cais é a estrada nítida e calma”), produzindo, na terceira estrofe, um regime de significações instáveis que, no limite da tensão, gera, na quarta estrofe, um vácuo de sentido (“E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa/ Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem”) e um nada existencial antagônicos ao fingimento heteronímico de Caeiro (“Não sei quem me sonho...”).

No auge da despessoalização simbólica de Caeiro, a ação autorreflexiva do sonho condensa na forma heteronímica os efeitos da não-identidade de Fernando *Personne*. (“Não sei quem me sonho... /Súbito toda a água do mar do porto é transparente”). A autorreflexão da forma despessoaliza os elementos de composição que configuravam a certeza sensível de Caeiro (“E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada/ Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,/ E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa/ Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem”) para configurar o plano de composição simbólico-interseccionista do poeta ortônimo, que escreve o primeiro e o segundo poemas como *quem não sabe que sabe que é* (“E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,/ E passa para o outro lado da minha alma...”). Decorre daí que a despessoalização da certeza sensível produzida pela autorreflexão do sonho (“a sombra duma nau mais antiga”) é também responsável pela obliquidade entre o plano horizontal da escrita, (o porto sombrio de partida) e o plano perpendicular do *cogito* heteronímico (o porto nítido de chegada)

tornando-se a fonte da sugestão simbólica do poema, que atravessa obliquamente a forma poética como consciência da negação dos dados imediatos da sensibilidade pela escrita.¹²³

Despersonalizada da certeza sensível do mestre Caeiro, a autorreflexão da forma transpõe, no segundo poema, a descontinuidade da pulsão lacunar do sonho para a cadência rítmica dos versos, por meio de símbolos como a “chuva”, a “igreja”, a “vidraça”, a “missa”, o “automóvel”, concluindo o processo de personificação simbólica do discípulo ortônimo no plano de composição do simbolismo interseccionista.

II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...

O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...

Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
E sente-se chiar a água no facto de haver coro...

A missa é um automóvel que passa
Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
Súbito vento sacode em esplendor maior
A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
Com o som de rodas de automóvel...

E apagam-se as luzes da igreja
Na chuva que cessa...

No primeiro dístico, a “igreja” simboliza a paisagem interior, a “vela” simboliza a intersecção entre o estado de alma (alegria) e a autorreflexão do sonho (vela do navio). A “chuva” simboliza a intersecção entre o estado de alma (tristeza) e a paisagem exterior e as “vidraças” simbolizam a intersecção entre paisagem interior e paisagem exterior. O

¹²³ “O encaminhamento do poema é de fato diagonal, aquilo de que ele trata não é nem cortina de chuva, nem catedral; nem a coisa nua, nem seu reflexo; nem o enxergar direto na luz, nem a opacidade de um vidro. O poema está então aí para criar esse ‘nem, nem’, e sugerir que é outra coisa ainda, que qualquer oposição do tipo sim/não deixa escapar”. (BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*, p.57).

segundo dístico (“Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,/ E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...”) expõe de maneira categórica a série de intersecções (vidraça) entre os estados de alma (tristeza e alegria), a paisagem interior (a igreja, o templo e o som ouvido) e a paisagem exterior (a chuva). A mesma exposição categórica da série de intersecções ocorre no terceiro dístico (“O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes/ Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...”) mas com uma nova configuração. O “altar-mor” contém as “velas” que iluminam o “templo” (paisagem interior) e turvam a visão clara dos “montes” (ou seja, turvam a clareza e a distinção do *cogito* heteronímico). A “missa”, o “canto latino do coro” e a “voz do padre” simbolizam a intersecção entre o “ruído da chuva”, o “som de rodas” e a autorreflexão da forma (cadência descontínua dos versos), enquanto o “vento”, o “automóvel” e a “água” simbolizam a autorreflexão do sonho. Apagam-se as “luzes”, cessa a “chuva” e a escrita ortônima segue para o terceiro ato.

3. Personificação da segunda paisagem nos poemas de *Chuva Oblíqua*

Impulsionada pela despersonalização da certeza sensível no plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne*, a autorreflexão simbólica do sonho prepara terreno, nos poemas I e II, para a personificação da atitude simbólico-interseccionista do poeta ortônimo no poema III. A escrita continua a despersonalizar a certeza sensível de Caetano, condensando e dispersando a autorreflexão do sonho em torno a figuras como as “pirâmides”, a “Grande Esfinge”, o “Egito”, o “Nilo” e o “rei Quéops”. O plano horizontal da escrita transpõe para o plano de composição do simbolismo interseccionista o *continuum* temporal da forma heteronímica, prefigurando, por meio de sua remissão ao passado, a personificação das memórias de infância no poema VI. Movida pela autorreflexão do sonho, a série de figuras que se alternavam em intersecção simbólica nos poemas I e II adquire, no poema III, maior relevo formal, favorecendo a personificação do simbolismo interseccionista nas figuras da Grande Esfinge (Fernando Pessoa) e do cadáver do rei Quéops (Alberto Caetano).

Enquanto a série de símbolos que figuram nos poemas I e II despersonalizam a certeza sensível de Caetano, por oposição simbólica e pela intersecção entre paisagem interior, exterior e interior exteriorizada, traçando o plano de composição do simbolismo

interseccionista, as figuras da alteridade que aparecem no terceiro poema (a Grande Esfinge e o cadáver do rei Quéops) personificam com maior profundidade a atitude psicológica do poeta ortônimo, em oposição formal (dobra objetiva e subjetiva das segundas paisagens interior e exterior) ao plano de composição do objetivismo absoluto de Caetano de Campos.

III

A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro...
Escrevo - e ela aparece-me através da minha mão transparente
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo - perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Quéops...
De repente paro...
Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...
Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro
E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...

Ouçó a Esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve
Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim!...

A despersonalização da certeza sensível de Caetano de Campos (“E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve/ Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos,/ E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo”) e a personificação do *cogito* heteronímico do poeta ortônimo (“E uma alegria de barcos embandeirados erra/ Numa diagonal difusa/ Entre mim e o que eu penso...”) implica na dobra subjetiva da segunda paisagem interior e na transposição do tempo-origem do mestre heterônimo (“cadáver do rei Quéops”) para o tempo histórico-subjetivo do poeta ortônimo (“De repente paro... / Escureceu tudo.../ Caio por um abismo feito de tempo...”) e na dobra objetiva da segunda paisagem exterior (“Estou soterrado sob as pirâmides a

escrever versos à luz clara deste candeeiro/ E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...” com a intersecção entre o tempo histórico subjetivo e o conjunto de símbolos ligados ao Egito antigo. A transposição do tempo-origem de *O Guardador de Rebanhos* para o tempo histórico em *Chuva Oblíqua* ocorre de maneira análoga à transposição do tempo linear do relógio para o tempo psicológico das veladoras no drama estático *O Marinheiro*, com a diferença que neste último a transposição ocorre no terceiro grau de despersonalização do eu lírico, enquanto naquele ocorre no quinto grau de despersonalização.

A intersecção entre as paisagens exterior (“...o bico da pena”), a paisagem interior exteriorizada (“Escrevo – perturbo-me de ver...”) e a segunda paisagem interior (“Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...”) gera uma dobra subjetiva que abre espaço (perturbação ou intervalo) para a personificação da não-identidade de Fernando *Personne* (“perfil do rei Quéops”) com uma nova atitude psicológica, a subjetividade trágica (“Caio por um abismo feito de tempo”). Por outro lado, a intersecção entre a paisagem exterior (“à luz clara deste candeeiro”), a paisagem interior exteriorizada (“a escrever versos”) e a segunda paisagem exterior (“E todo o Egito me esmaga de alto”) aprofunda a dobra objetiva, personificando a não-identidade de Fernando *Personne* com a atitude mística, segundo a qual as coisas possuem um sentido oculto fora do alcance da visão (“Ouço a Esfinge rir por dentro/ O som da minha pena a correr no papel.../ Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,/ Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim”).

O poema IV reforça a personificação da atitude mística (“Abrem mãos brancas janelas secretas/ E há ramos de violetas caindo/ De haver uma noite de Primavera lá fora/ Sobre o eu estar de olhos fechados...”) pelo aprofundamento da dobra objetiva (“De repente todo o espaço pára.../ Pára, escorrega, desembrulha-se...”), na intersecção da paisagem interior exteriorizada (“Há danças sensuais no brilho fixo da luz...”) e a segunda paisagem exterior (“As paredes estão na Andaluzia...”)

IV

Que pandeiretas o silêncio deste quarto!...
As paredes estão na Andaluzia...
Há danças sensuais no brilho fixo da luz...

De repente todo o espaço pára....

Pára, escorrega, desembrulha-se...,
E num canto do tecto, muito mais longe do que ele está,
Abrem mãos brancas janelas secretas
E há ramos de violetas caindo
De haver uma noite de Primavera lá fora
Sobre o eu estar de olhos fechados...

As mesmas “mãos brancas” que escrevem, no “silêncio deste quarto” poema, tocam as pandeiretas, e buscam abrir a dobra objetiva de “suas janelas secretas”, com o ritmo das palavras e a autorreflexão da forma, para o lado de fora das “paredes” que “estão na Andaluzia...”. A autorreflexão implícita numa frase do tipo “neste instante escrevo” soaria como algo similar aos “ramos de violetas caindo” na “noite de Primavera”, mas também como ato de reflexão sobre uma ação passada, que poderia fixar um sentido que já não existe, como olhos fixos numa frase-fórmula. Para evitar a fixação do sentido, o plano horizontal da escrita busca na noite, com os olhos fechados e com a autorreflexão do sonho, uma outra paisagem, para fora do plano perpendicular do *cogito* (“num canto do tecto, muito mais longe do que ele está”) e para fora do quarto poema.

V

Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do *carroussel* ...
Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...
Noite absoluta na feira iluminada, luar no dia de sol lá fora,
E as luzes todas da feira fazem ruído dos muros do quintal...
Ranchos de raparigas de bilha à cabeça
Que passam lá fora, cheias de estar sob o sol,
Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,
Gente toda misturada com as luzes das barracas com a noite e com o luar,
E os dois grupos encontram-se e penetram-se
Até formarem só um que é os dois...
A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira,

É a noite que pega na feira e a levanta ao ar,
Andam por cima das copas das árvores cheias de sol,
Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,
Aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à cabeça,

E toda esta paisagem de Primavera é a lua sobre a feira,
E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol...

De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira
E, misturado, o pó das duas realidades cai
Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos

Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar...
Pó de oiro branco e negro sobre os meus dedos...
As minhas mãos são os passos daquela rapariga que abandona a feira,
Sozinha e contente como o dia de hoje...

E “as mãos cheias de desenhos de portos” seguem, no quinto poema, fitando as “danças sensuais”, não mais com “o brilho fixo da luz”, mas com “o redemoinho de sol os cavalos do *carrousel*”. Como um organismo e suas células, “Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...” compondo o mesmo ser com a escrita autorreflexiva do sonho “Noite absoluta na feira iluminada” que encontra sua segunda paisagem “no dia de sol lá fora” como se fosse um *cogito* heteronímico com o qual “as luzes todas da feira fazem ruído dos muros do quintal...”. “Ranchos de raparigas de bilha à cabeça” guiam obliquamente seus olhos heteronímicos, desviando-os dos pés (“Que passam lá fora...”), em direção à perpendicularidade das bilhas com suas ideais claras e distintas (“...cheias de estar sob o sol”).

A autorreflexão do sonho divide o séquito de raparigas em dois grupos de gente que se cruzam, desdobrando a segunda paisagem exterior da feira de modo a colocá-la em intersecção consigo mesma (“Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,/Gente toda misturada com as luzes das barracas com a noite e com o luar,/ E os dois grupos encontram-se e penetram-se/ Até formarem só um que é os dois...”) e colocando-a em intersecção com a segunda paisagem interior da Primavera (“... E toda esta paisagem de Primavera é a lua sobre a feira,/ E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol...”). A intersecção das duas paisagens, a segunda paisagem interior como dobra subjetiva da Primavera e a segunda paisagem exterior como dobra objetiva da feira, promove assim a superposição temporal do tempo-origem do sonho (sob o “luar no dia de sol lá fora”) e o tempo linear do relógio (sobre o “chão deste dia de sol”) com a personificação da não-identidade de Fernando *Personne* na estrofe final do poema (“De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira/ E, misturado, o pó das duas realidades cai/ Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos/ Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar.../ Pó de oiro branco e negro sobre os meus dedos...”).

Aplica-se também aqui a análise de José Gil sobre a relação entre o devir outro e o devir dois na despersonalização heteronímica do sonho:

“Não se trata, em Pessoa, de “projecção”, nem mesmo de “identificação” de si próprio, noções que deixam intactos o “eu” e a “personalidade” (a projecção absorve o outro no eu; a identificação abole o eu no outro eu). No devir-outro e na heteronímia pessoanos, entra em acção um poder bem mais profundo e radical, que implica a fragmentação (e a mutação) do eu. Assim, não basta tornar-se um outro para devir-outro, é preciso devir dois, é preciso, para que não se trate nem de identificação nem de projecção, mantendo-se a consistência do eu, mas antes de devir e de metamorfoses internos, poder sentir duas sensações, viver duas coisas opostas ao mesmo tempo. Se nos “identificamos” com ou “projectamos” sobre duas coisas (A e B), simultaneamente, deixa de haver identificação ou projecção, A diferença entre A e B garante a diferença entre o sujeito (S) e cada uma dessas coisas; pois, para que eu possa transformar-me em dois reis, em dois espaços e tempos diferentes, é preciso que eu esteja separado em mim próprio, é preciso que exista uma *distância de mim a mim, distância que garante todo o poder de metamorfose.*” (Gil, J. *Metafísica das sensações*, p.149).

Assim, no último poema de *Chuva Oblíqua*, a personificação da não-identidade e a autorreflexão da forma encontram na figura do maestro e sua música um novo mecanismo de despersonalização heteronímica, promovendo a transposição temporal do tempo linear da feira, no poema V, dessa vez não para o tempo histórico, como ocorrera no poema III, mas para o tempo-origem da infância.

VI

O maestro sacode a batuta,
E lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal

Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo,

Prossegue a música, e eis na minha infância
De repente entre mim e o maestro, muro branco,
Vai e vem a bola, ora um cão verde,
Ora um cavalo azul com um *jockey* amarelo...

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo...

(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)

Atiro-a de encontro à minha infância e ela
Atravessa o teatro todo que está aos meus pés
A brincar com um *jockey* amarelo e um cão verde
E um cavalo azul que aparece por cima do muro
Do meu quintal... E a música atira com bolas
À minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos
De batuta e rotações confusas de cães verdes
E cavalos azuis e *jockeys* amarelos...
Todo o teatro é um muro branco de música
Por onde um cão verde corre atrás da minha saudade
Da minha infância, cavalo azul com um *jockey* amarelo...

E dum lado para o outro, da direita para a esquerda,
Donde há árvores e entre os ramos ao pé da copa
Com orquestras a tocar música,
Para onde há filas de bolas na loja onde a comprei
E o homem da loja sorri entre as memórias da minha infância...

E a música cessa como um muro que desaba,
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
E do alto dum cavalo azul, o maestro, *jockey* amarelo tornando-se preto,
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
E curva-se sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...

Os dois primeiros dísticos e o tríptico que os segue apresentam os símbolos que entrarão em intersecção a partir do primeiro quarteto, interpostos entre a infância do autor e a figura estática do maestro. No primeiro quinteto, ocorre a intersecção entre o teatro e o quintal, ou seja, entre a paisagem exterior onde se encontra o maestro e a paisagem exterior da infância do autor, enquanto a “batuta” entra em intersecção com a “bola” e inicia, pelo movimento de autorreflexão da forma, a sucessão e a alternância da intersecção entre a “música”, o “muro branco”, o “cão verde”, o “cavalo azul” e o “*jockey* amarelo” (Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância/ Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,/ Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal/ Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo.../ (Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)).

O estado de alma do autor adulto (“estar triste” e “sentir saudade”) entra em intersecção com a música e com o estado de alma da criança que, ao brincar com a bola, personifica na forma poética, pela autorreflexão do sonho, o movimento do cão verde, do cavalo azul e do *jockey* amarelo. Além da intersecção entre a paisagem exterior do teatro

e a segunda paisagem exterior do quintal, o muro branco representa também a intersecção entre a primeira paisagem interior do autor adulto (seu *cogito* heteronímico, o estar “triste” e o sentir “saudade”) e a segunda paisagem interior da criança (brincar com a bola e personificar a música e a escrita poética do autor adulto pela intersecção dos gestos de batuta na mão do maestro e as rotações da bola). O segundo quinteto, na penúltima estrofe, acelera a autorreflexão da forma (“E dum lado para o outro, da direita para a esquerda”) com a intersecção de duas outras paisagens exteriores, uma paisagem com a reminiscência das formas sensíveis despessoalizadas de Caeiro (“Donde há árvores e entre os ramos ao pé da copa”) outra com uma loja na qual se encontra uma fileira de bolas e a figura de um homem que sorri ante a brincadeira infantil, transmitindo para o maestro, no sexteto da estrofe final, direto da infância do poeta, a ironia do sorriso que o personifica como “*jockey* amarelo tornando-se preto”, com a bola dos sonhos infantis desaparecendo obliquamente da cabeça por sobre as costas, (“E curva-se sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,/ Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...”) curvando-se em deferência ao público (leitores) que o ouviu conduzir a música, que desaba agora como um muro (“E a música cessa como um muro que desaba”), despessoalizando o poeta ortônimo e encerrando *Chuva Oblíqua*.

4. Fernando Pessoa ortônimo e o poema *Mensagem*

Atribuídos a Fernando Pessoa ortônimo, os poemas de *Mensagem* podem ser interpretados como ponto culminante da personificação e da despessoalização do poeta ortônimo. Encontram-se reunidos em seus fragmentos recursos simbólico-formais presentes no processo de despessoalização e personificação da Quinta Pessoa no poema *O Marinheiro*, assim como o entrecruzamento de vozes heteronímicas metamorfoseadas pela sugestão simbólica das diferentes figuras que animam seus 44 poemas. Comparando esse entrecruzamento de vozes com a despessoalização do eu lírico nos heterônimos, podemos observar aspectos importantes de sua estrutura. Em particular, a maneira como a escrita opera a superposição estática de situações que ocorrem em diferentes tempos históricos. É importante notar, por exemplo, como seus poemas revelam uma série de oposições simbólicas e formais entre o mito do Quinto Império Português e os graus de despessoalização, calcados na dinâmica de despessoalização do eu lírico iniciado no drama estático *O Marinheiro*. A transposição da temporalidade linear do relógio para o

tempo psicológico no diálogo entre as veladoras aparece como modelo simbólico-formal da transposição do tempo-origem de Caeiro para o tempo histórico nos poemas de *Mensagem*: “Porque a única cousa que o meu relógio simboliza ou significa/ Enchendo com a sua pequenez a noite enorme/ É a curiosa sensação de encher a noite enorme/ Com a sua pequenez...”.¹²⁴ É possível, inclusive, argumentar que a personificação heteronímica da forma épica em *Mensagem* extrapola, de maneira similar à “Ode Marítima” de Álvaro de Campos, o quinto grau de despersonalização do eu lírico.

Planejado desde 1910 e escrito entre 1913 e 1934,¹²⁵ encontram-se reunidos em seus 44 poemas recursos expressivos como a ironia, a autorreflexão da forma, a autorreflexão do sonho, além dos planos de composição do simbolismo interseccionista, da certeza sensível, do *amor fati* estoico, da subjetividade trágica e da autorreflexão sensacionista, recursos que caracterizam a atitude psicológica dos heterônimos.¹²⁶ Até o ano de sua publicação, no dia 1º de dezembro de 1934, dia comemorativo da Restauração de 1640, a coletânea de poemas exibia como título o nome *Portugal*, havendo Fernando Pessoa mudado para “Mensagem” pela sugestão irônica do amigo Da Cunha Dias, que o convenceu de que o nome pátrio encontrava-se à época substituído “a sapatos” e o nome de sua maior dinastia, “a hotéis”.¹²⁷ A palavra “Mensagem” consiste em abreviação da expressão latina de Virgílio “*Mens agitat molem*”¹²⁸, isto é, “o espírito

¹²⁴ PESSOA, F. *Obra Poética*, p.325.

¹²⁵ O poema mais antigo, de 21-7-1913, representa a segunda das cinco quinas do brasão português e personifica a figura do Infante D. Fernando. Já os poemas mais recentes foram escritos entre janeiro e março de 1934, ano que coincide com a publicação do livro e com o segundo lugar na premiação do Secretariado de Propaganda Nacional.

¹²⁶ “Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto. Como estava pronto, incitaram-me a que o publicasse: acedi. Nem o fiz, devo dizer, com os olhos postos no prémio possível do Secretariado, embora nisso não houvesse pecado intelectual de maior. O meu livro estava pronto em Setembro [1934], e eu julgava, até, que não poderia concorrer ao prémio, pois ignorava que o prazo para entrega dos livros, que primitivamente fora até fim de Julho, fora alargado até ao fim de Outubro. Como, porém, em fim de Outubro já havia exemplares prontos da «*Mensagem*», fiz entrega dos que o Secretariado exigia. O livro estava exactamente nas condições (nacionalismo) de concorrer. Concorri”. (PESSOA, F. *Obra em Prosa, Carta à Casais Monteiro*, p. 94)

¹²⁷ “O meu livro *Mensagem* chamava-se primitivamente *Portugal*. Alterei o título porque o meu velho amigo Da Cunha Dias me fez notar — a observação era por igual patriótica e publicitária — que o nome da nossa Pátria estava hoje substituído a sapatos, como a hotéis a sua maior Dinastia. «Quer V. pôr o título do seu livro em analogia com “portugalize os seus pés?”» Concordei e cedi, como concordo e cedo sempre que me falam com argumentos. Tenho prazer em ser vencido quando quem me vence é a Razão, seja quem for o seu procurador. Pus-lhe instintivamente esse título abstracto. Substituí-o por um título concreto por uma razão...E o curioso é que o título “Mensagem” está mais certo — à parte a razão que me levou a pô-lo — de que o título primitivo. Deus fala todas as línguas, e sabe bem que o melhor modo de fazer-se entender de um selvagem é um manipanso e não a metafísica de Platão, base intelectual do cristianismo”. (PESSOA, F. *Obra Poética*, 2016, p.17).

¹²⁸ VIRGÍLIO, *Eneida*, Livro VI, 727.

move a matéria", frase dita a Eneias pelo seu pai Anquises, no mundo dos mortos (Livro VI da *Eneida*), quando este lhe explica o princípio que rege o universo. O título também ecoa a seu modo o verso final do paraíso dantesco, "O Amor que move o sol e as outras estrelas",¹²⁹ complementando por associação simbólica a epígrafe rosacruciana do livro (*Benedictus Domine Deus noster quid dedit nobis signum*), as epígrafes da primeira parte (*Bellum sine Bello*) e da segunda parte (*Possessio Maris*) e a epígrafe e a hipógrafe também rosacrucianas da terceira parte (*Paz in Excelsis*) e (*Valete, Frates*).

O livro divide-se em três partes: "Brasão", "Mar Português" e "O Encoberto". Representado na primeira parte como alegoria da fundação da nacionalidade portuguesa, o "Brasão" subdivide-se em cinco grupos heráldicos: *I – O Campos*, *II – Os Castelos*, *III – As Quinas*, *IV – A Coroa* e *V – O Timbre*.¹³⁰ A adoção da figura estática do brasão de armas português, na primeira das três partes, como procedimento de captura e personificação do sentido histórico das Conquistas e dos Descobrimentos traz implícita a crítica do poeta à noção de progresso, enfatizado ainda pela substituição do título "Portugal" por "Mensagem". A primeira parte é composta por 19 poemas-fragmentos, escritos ao longo de 22 anos.¹³¹ Por meio da justaposição de figuras e símbolos referentes às dinastias e à história de Portugal, Pessoa reconstrói a atmosfera renascentista imediatamente anterior às Grandes Navegações e aos Descobrimentos, sem necessariamente enaltecer ou desqualificar o sentido histórico que as alegorias visam resgatar.¹³² Os símbolos e as alegorias incitam no leitor a interpretação dos eventos que marcam a construção da identidade nacional, no intuito de salvaguardar a experiência inaugural da identidade portuguesa em sua verdade histórica.

¹²⁹ DANTE, A. *Paraíso*, Canto XXXIII, p.731.

¹³⁰ *I. – Os Campos* é representado por dois poemas, "PRIMEIRO: O dos Castelos" e "SEGUNDO: O das Quinas" aos quais se seguem (em *II. – Os Castelos*) um poema para cada castelo, sendo o sétimo castelo o único representado por dois poemas, com a designação "Sétimo (I): D. João o Primeiro" e Sétimo (II): D. Filipa de Lencastre". Em *III. – As Quinas* seguem-se cinco poemas, representando cada qual uma das cinco quinas. *IV – A Coroa* é representada por um único poema, enquanto o *V. – O Timbre* é representado por três poemas, sendo o primeiro deles "A Cabeça do Grifo" e os outros dois poemas cada qual dedicado a uma das asas do grifo que se assenta sobre a Coroa.

¹³¹ O poema mais antigo é o já mencionado "D. Fernando, Infante de Portugal", de 21-7-1913, e o mais recente, "D. Pedro, Regente de Portugal", de 15-2-1934.

¹³² "Um leitor atento de *Mensagem*, qualquer que fosse o conceito que formasse da valia do livro, não estranharia o anti-romanismo, constante, embora negativamente, emergente nele. Um leitor igualmente atento, mas instruído no entendimento ou ao menos na intuição das coisas herméticas, não estranharia a defesa da maçonaria em o autor de um livro tão abundantemente embebido em simbolismo templário e rosicruciano". (PESSOA, F. *Obra em prosa*, p,70).

No primeiro poema da primeira parte, *O dos Castelos*, o poeta traça o plano de composição dos poemas que integram o campo dos castelos, representado na parte periférica do escudo português por uma faixa que percorre internamente os flancos laterais, o arco inferior e a linha horizontal superior do escudo. O Campo dos Castelos é assim personificado na figura de uma pessoa estendida de bruços, provavelmente uma sereia, posto que o poema sugere características apenas dos membros superiores, toldada por cabelos românticos (ou seja, longos cabelos sobre o corpo estendido de Oriente à Ocidente), apoiada sobre os cotovelos, fitando a costa atlântica europeia. Os cotovelos apoiam-se sobre a extremidade sul (flanco esquerdo) e a extremidade norte da Europa (flanco direito do escudo) representados respectivamente pela Itália (cotovelo esquerdo, recuado) e Inglaterra (cotovelo direito, afastado). Disposto em ângulo, (sugerindo o corpo levemente inclinado, possivelmente o de uma sereia), o cotovelo direito sustenta a mão (ortônima!) “em que se apóia o rosto”, Portugal fitando com olhos gregos (provavelmente ao meio-dia e obliquamente para o hemisfério sul), “com olhar esfíngico e fatal” (operando a transposição temporal do tempo-origem da certeza sensível para o tempo histórico das Conquistas) “O Ocidente, futuro do passado” (representado pela linha marítima do horizonte em que o sol se põe), fitando o futuro, mas, ao mesmo tempo, lembrando-se do Oriente (passado longínquo em que primeiro foi vista a luz do sol).

PRIMEIRO/ O DOS CASTELOS

A Europa jaz, posta nos cotovelos:
De Oriente a Ocidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovelo esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquele diz Itália onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,

A mão sustenta, em que se apoia o rosto.
Fita, com olhar esfíngico e fatal,
O Ocidente, futuro do passado.
O rosto com que fita é Portugal.¹³³

¹³³ PESSOA, F. *Obra Poética, Mensagem*, BRASÃO, I. OS CAMPOS p.71.

Com a escrita do primeiro poema, o poeta ortônimo traça, portanto, o plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne* e personifica a certeza sensível de Caeiro e o *amor fati* de Ricardo Reis em duas novas perspectivas de enunciação, transfigurando a atitude psicológica do mestre heterônimo e do discípulo neoclássico na figura enigmática de uma sereia, estendida sobre o plano de composição da não-identidade que serve de compasso para a escrita dos poemas dedicados aos castelos na segunda secção (*II – Dos Castelos*) da *Primeira Parte/ Brasão*. Assim como o fizera com a certeza sensível de Caeiro e o *amor fati* de Ricardo Reis no poema de abertura, a atitude simbólico-interseccionista do poeta ortônimo também personifica a atitude psicológica dos demais heterônimos em diferentes perspectivas de enunciação, transfigurando-os no plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne*. A subjetividade trágica do *Fausto*, por exemplo, (“Dê tua prece outro destino/ A quem fadou o instinto teu!”) e novamente a certeza sensível do mestre heterônimo (“Teu seio augusto amamentou/ com bruta e natural certeza”) aparecem transfigurados no quarto poema da segunda secção, “Dos Castelos”, na figura de D. Tareja, poema dedicado ao quarto dos sete castelos do brasão português.

QUARTO / D. TAREJA

As nações todas são mysterios.
Cada uma é todo o mundo a sós.
Ó mãe de reis e avó de impérios. 24-9-1928
Vella por nós!

Teu seio augusto amamentou
Com bruta e natural certeza
O que, imprevisito, Deus fadou.
Por elle reza!

Dê tua prece outro destino
A quem fadou o instinto teu!
O homem que foi o teu menino
Envelheceu.

Mas todo vivo é eterno infante
Onde estás e não há o dia.
No antigo seio, vigilante,
De novo o cria!¹³⁴

¹³⁴ PESSOA, F. *Obra Poética, Mensagem, BRASÃO, II. OS CASTELOS* p.73.

A figura de D. Tareja ecoa a seu modo a voz de S. Bernardo, no Canto XXXIII do Paraíso, em seu clamor à Virgem Maria para dar o sumo bem da clarividência à Dante:

“Ó VIRGEM Mãe, filha do Filho teu,
humilde e mais sublime criatura,
pedra angular do desígnio do Céu;

“Tu foste aquela que a humana Natura
assim enobreceu, que o seu Feitor
não desdenhou de assumir sua figura.

“Reacende-se no ventre teu o Amor,
por cujo alento, na eterna bonança,
germinou aqui esta divina flor.

“Raios és aqui que um Sol meridiano lança
de caridade e, entre os mortais, na Terra,
és a perene fonte da esperança.¹³⁵

O plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne* também personifica a certeza sensível de Caeiro na figura de D. João Primeiro, no poema dedicado ao sétimo castelo, através da escrita simbólico-interseccionista do poeta ortônimo. A figura de D. João Primeiro transfigura, por sua vez, a transposição temporal do tempo-origem de Caeiro para o tempo histórico na atitude simbólico-interseccionista do poeta ortônimo (“O homem e a hora são um só/ Quando Deus faz e a história é feita/ O mais é carne, cujo pó/ A terra espreita”), lembrando a despersonalização da certeza sensível de Caeiro na figura do cadáver do rei Quéops em *Chuva Oblíqua*.

SÉPTIMO/ D. JOÃO, O PRIMEIRO

O homem e a hora são um só
Quando Deus faz e a história é feita.
O mais é carne, cujo pó
A terra espreita.

12-2-1934

Mestre, sem o saber, do Templo
Que Portugal foi feito ser,
Que houveste a gloria e deste o exemplo
De o defender.

Teu nome, eleito em sua fama,

¹³⁵ DANTE, A. *Paraíso*, Canto XXXIII, pp.724-725.

de *Mensagem*. Apesar da personificação da subjetividade trágica de *Fausto* nos dois versos iniciais do poema da *Primeira Parte* (“Louco, sim, louco, porque quis grandeza/ Qual a Sorte a não dá.”), D. Sebastião figura ambigualmente também como alteridade simbólica do poeta ortônimo, uma vez que esses dois versos podem ser interpretados tanto em primeira quanto em terceira pessoas. Na terceira parte, ele aparece desde o início completamente personificado no plano de composição simbólico-interseccionista do poeta ortônimo, sem nenhum outro vestígio da certeza sensível de Caetano de Castro senão o fato de encontrar-se morto, personificando novamente a subjetividade trágica de *Fausto* e assumindo agora de maneira positiva, como alteridade simbólica, a figura do marinheiro estendido na praia, com o sonho de uma nova pátria na qual pudesse existir plenamente com sua identidade sonhada. O sonho de D. Sebastião, contudo, ocorre não exatamente como consequência de seu isolamento numa ilha, como no drama estático *O Marinheiro*, mas como promessa divina de regresso à vida, após a campanha militar malsucedida em Alcácer-Quibir e o fim subsequente da Dinastia de Avis.

PRIMEIRO/ D. SEBASTIÃO

Esperai! Caí no areal e na hora adversa
Que Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma imersa
Em sonhos que são Deus.

Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É O que eu me sonhei que eterno dura,
É Esse que regressarei.

Vimos como o sonho do marinheiro suspendia a lembrança da pátria real pela pátria sonhada como horizonte de uma realidade a ser vivida no futuro. Projetada no sonho do marinheiro, a nova realidade se materializava na fala da segunda veladora sob o pressentimento de que as três personagens do drama eram elas mesmas o horizonte sonhado pelo personagem ausente. No segundo poema da *Segunda Parte*, “Mar Português”¹³⁸, lemos a seguinte reflexão sobre o sonho.

¹³⁸ Publicado na íntegra no quarto volume da revista *Contemporânea*, em 1922, a Segunda Parte, MAR PORTUGUÊS, é representado por doze poemas, dedicados a símbolos e figuras emblemáticas do período das Navegações e dos Descobrimentos.

II. HORIZONTE

Ó mar anterior a nós, teus medos
Tinham coral e praias e arvoredos.
Desvendadas a noite e a cerração,
As tormentas passadas e o mysterio,
Abria em flor o Longe, e o Sul siderio
Esplendia sobre as naus da iniciação.

13-9-1918

Linha severa da longínqua costa —
Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta
Em árvores onde o Longe nada tinha;
Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:
E, no desembarcar, há aves, flores,
Onde era só, de longe a abstracta linha.

O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esperança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —
Os beijos merecidos da Verdade.¹³⁹

Como no poema dramático *O Marinheiro*, o sonho suspende a lembrança da pátria real em que o poeta nascera por uma pátria projetada como promessa de grandes realizações futuras. A autorreflexão onírica personifica o plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne* com a certeza sensível de Caeiro, transpondo o tempo-origem do mestre heterônimo para o horizonte histórico dos Descobrimentos. Em contraste com a disposição fragmentária dos poemas de *Mensagem*, a experiência histórica materializa-se em toda sua amplitude no sonho. A personificação da certeza sensível e a transposição do tempo-origem para o plano de composição da não-identidade de Fernando *Personne* pela autorreflexão do sonho cumpre, portanto, papel inverso à personificação do poeta ortônimo em *Chuva Oblíqua*, uma vez que a personificação de sua atitude simbólico-interseccionista ocorria a partir da despersonalização da certeza sensível de Caeiro. Ao personificar a certeza sensível com a transposição do tempo-origem de Caeiro como horizonte de composição do tempo histórico de *Mensagem*, o poeta ortônimo despersonaliza-se completamente de sua atitude psicológica, tornando-se a não-identidade de Fernando *Personne* o verdadeiro autor do poema.

¹³⁹ PESSOA, F. Obra Poética, *Mensagem*, p.78.

Com a série de transposições temporais no poema “O Quinto Império”, da *Terceira Parte*/“O Encoberto” — do tempo linear da ação para o tempo psicológico e do tempo-origem para diferentes tempos históricos—, as atitudes de Alberto Caeiro (certeza sensível), Álvaro de Campos (sensação da sensação) e Ricardo Reis (*amor fati* ou indiferença quanto ao destino) passam a agir no plano de composição dos poemas de *Mensagem*, transfigurados por uma espécie de intuição mística que as unifica sob a figura do Quinto Império Português.

O QUINTO IMPÉRIO

Triste de quem vive em casa,
Contente com o seu lar,
Sem que um sonho, no erguer de asa,
Faça até mais rubra a brasa
Da lareira a abandonar!

Triste de quem é feliz!
Vive porque a vida dura.
Nada na alma lhe diz
Mais que a lição da raiz —
Ter por vida a sepultura.

Eras sobre eras se somem
No tempo que em eras vem.
Ser descontente é ser homem.
Que as forças cegas se domem
Pela visão que a alma tem!

E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou.

Grécia, Roma, Cristandade,
Europa — os quatro se vão
Para onde vai toda idade.
Quem vem viver a verdade
Que morreu D. Sebastião?¹⁴⁰

¹⁴⁰ PESSOA, F. *Obra Poética, Mensagem, O ENCOBERTO, I. OS SYMBOLOS*, p.84.

Ao escrever *Mensagem*, o poeta ortônimo despersonaliza-se de seu simbolismo interseccionista para personificar a atitude psicológica dos demais heterônimos. No auge da despersonalização, a ação autorreflexiva do sonho condensa na forma heteronímica os efeitos da não-identidade de Fernando *Personne*, abrindo o plano de composição dos poemas para a personificação da certeza sensível de Caeiro, da sensação autorreflexiva de Campos, do *amor fati* de Reis e da subjetividade trágica do *Fausto*, como atitudes psicológicas que concorrem parcialmente com o simbolismo interseccionista do poeta ortônimo para formar os múltiplos *pontos de vista* dos poemas.

5. *Mensagem* e o fechamento objetivo da forma poética

Como acontece na poesia lírica em geral, a “*Mensagem*” a que se refere o livro ora em análise não poderá ser compreendida antes de entusiasticamente lidos, sentidos e interpretados os poemas. Nessa etapa de experiência com a leitura, perguntas e respostas não são significativas para a apreensão do que supomos ser sua mensagem poética. Entretanto, a segura argumentativa dos símbolos articula-se de tal modo ao estilo fragmentário dos poemas, que o leitor se depara muitas vezes diante de um impasse quanto à clara compreensão dos versos que ali se enunciam. Sem se confundir com o organização lógico-causal de formas argumentativas, como nos gêneros narrativos em prosa, ou com argumentos demonstrativos a partir de ideias abstratas, como nas ciências matemáticas, os poemas de *Mensagem* causam uma sensação de estranhamento quanto à sua carga especificamente simbólico-argumentativa. Surge sempre uma pergunta: trata-se de um conjunto de poemas arquitetado com o intuito de transmitir uma percepção estética da história portuguesa ou de uma argumentação hermética em defesa de uma determinada visão de mundo? Em suma, não parece muitas vezes que os poemas procuram transmitir valores que precedem, atravessam e prosseguem para além da forma poética?

Um motivo para esse impasse está no fato de a maior parte dos poemas serem abstraídos de situações concretas, ou as situações que neles se apresentam serem propositadamente irrelevantes. O que prevalece é sempre o poder simbólico da linguagem com relação ao que o poeta compreende por modos verdadeiros de ver, pensar, sentir e agir. Mesmo quando a situação aparece com maior ênfase, ela ainda se submete à força sugestiva dos símbolos. A exposição simbólica dos limites da designação linguística e da

intencionalidade da consciência aponta sempre na direção de um plano objetivo de composição, que aparece não apenas como horizonte formal da expressão poética, mas também como predisposição existencial do poeta ortônimo com relação ao contexto histórico português.¹⁴¹

Desde o romantismo alemão, passando por diversas vanguardas, sobretudo, a partir de Mallarmé, os poetas têm abandonado a prerrogativa subjetivista da poesia lírica como expressão dos estados de alma do poeta, para assumir uma atitude interrogativa sobre a função simbólica do poema enquanto idealização linguística e as exigências mínimas para sua composição. Desde então, o sujeito da escrita não se encontra aquém ou atrás da obra, como autor empírico ou como eu lírico, mas *in litteris*, como algo impresso na estrutura material da linguagem (o som, o sentido, a sintaxe) e que se manifesta sob a forma também material da leitura e da escrita. Com isso, o autor passa a exercer função interna à forma poética, concebida como algo que se autoengendra a si mesma através da oposição entre seus enunciados e seu potencial para gerar múltiplas enunciações. Levada às últimas consequências, essa concepção implica no completo abandono da prerrogativa idealista e subjetivista sobre a obra de arte.

Assim como para F. Schlegel, Novalis e Mallarmé, a poesia ortônima de *Mensagem* deve romper com os limites impostos pela linguagem, não apenas no sentido de transgredir as formas de pensar que ela cristaliza, como também de liberar as formas de ver, sentir, pensar e agir que ela oculta ou paralisa. Mas o que distingue o poeta ortônimo dos românticos e de Mallarmé? O fato de que a questão sobre a função simbólica do poema não ser o foco de suas preocupações. Nos poemas de *Mensagem*, o autor também não se encontra aquém ou atrás da escrita, pois sua existência como autor de uma forma heteronímica já é prova suficiente de que o heterônimo nada mais é do que a forma poética em movimento. Mas ao invés de limitar-se à explicitação de seu movimento interno, Fernando Pessoa ortônimo ultrapassa o fechamento objetivo da forma autorreflexiva, como personagem que busca fora de si, na não-identidade da forma, uma razão doadora de sentido à sua existência enquanto personagem heterônimo. Não-

¹⁴¹ A poesia, para Sartre, encerra um mundo fechado em si, resultante do aniquilamento da possibilidade de comunicação engajada na relação da linguagem com o mundo. (SARTRE, J.-P. *Qu'est ce que la littérature?*). Aplica-se, portanto, apenas parcialmente à *Mensagem* o diagnóstico de Sartre sobre o fechamento objetivo da forma poética. A abstração de situações concretas não compromete a hipótese de uma escrita poética engajada na transmissão de uma determinada atitude existencial.

identidade exterior que, uma vez enclausurada na forma poética, sua subjetividade heteronímica não parece ser capaz de exprimir.

Os 44 poemas-fragmentos de *Mensagem* não são apenas um meio de acesso ou transgressão da universalidade histórica da literatura, mas, antes de tudo, um exercício de apreensão dessa exterioridade tornada opaca pela linguagem. Por esse motivo, a poesia do poeta ortônimo não será, à maneira da greve literária¹⁴² de Mallarmé ou da ironia romântica, uma recusa ao mundo exterior à forma poética. À semelhança do cuidado matemático quanto ao rigor objetivo com que constrói a estrutura rítmica e simbólica dos poemas, está em jogo em sua poesia uma forma de investigação sobre os modos como a linguagem se defronta com a dificuldade de exprimir o nexos que a liga à cultura, interrogando-se não apenas sobre o modo como a palavra escrita transgride a página em branco da literatura, mas também os modos como ela pode ser usada para prever, desviar e agir no ambiente naturalizado da cultura.¹⁴³

Pode-se dizer que interessa aos românticos e à Mallarmé a possibilidade idealista de superação dos limites da linguagem reificada pela torção autorreflexiva da forma poética. Fernando Pessoa ortônimo, porém, busca não apenas o distanciamento da forma com relação à história, mas também uma maneira de remetê-la com novo impulso em direção a sua origem histórica, pela busca de um sentido que em geral escapa ao simples ato de enunciação. Ora, os símbolos não encontram a maneira adequada para exprimir o sentido encoberto pela linguagem reificada sem abandonar por completo sua face subjetivista e idealista, à medida que realizam o esforço de transfigurar a expressão e a significação em prol de uma designação negativa da visão que as contempla na escritura. Assim, ao visar a forma verbal, estática e concreta do sentido oculto nos poemas de *Mensagem*, importa à forma poética apreender os modos como a página em branco reflete a lucidez do sentido friamente calculado pelo poeta para fora da escritura, iluminando, através do olhar reflexivo do leitor, o mundo exterior a ela.

¹⁴² Cf. ensaio de Augusto de Campos, “Mallarmé: o Poeta em Greve” in Campos, A.: Pignatari, D.; Campos, H. *Mallarmé*, pp.23-28.

¹⁴³ “De fato, desde que uma palavra esteja escrita na página em branco, ela deixa de ser literatura. Quer dizer que cada palavra real é de certo modo uma transgressão da essência pura, branca, vazia, sagrada da literatura que faz de toda obra não a realização da literatura, mas sua ruptura, sua queda, seu arrombamento”. (FOUCAULT, Michel. *Literatura e linguagem*, in Roberto Machado, *Foucault, a Filosofia e a Literatura*, p.142).

6. O simbolismo estrutural dos poemas de *Mensagem*

Na filosofia de Kant, o símbolo é considerado a forma do pensamento analógico através do qual a imaginação reorganiza os dados sensíveis da experiência em conformidade com a ideia de totalidade orgânica, sendo o símbolo, portanto, o cerne do racionalismo aplicado à experiência estética. Segundo os românticos alemães, que acompanham o raciocínio de Kant a partir da interpretação heterodoxa de Fichte, a unidade do pensamento é a base que sustenta a aparência fragmentária das obras, sendo função do símbolo associar os fragmentos sensíveis das obras à ideia do todo através do desdobramento infinito da reflexão. Apesar da aparente desestruturação da identidade com a defesa da ironia, a reflexão infinita remete os fragmentos sensíveis à unidade de um “eu penso” descarnado do sujeito, gerando um movimento progressivo de autorreflexão da forma em direção à totalidade ideal.¹⁴⁴ Essa remissão dos fragmentos à totalidade é o que Fernando Pessoa se esforça por desconstruir nos poemas de *Mensagem*.

Assim como F. Schlegel e Novalis, Mallarmé concebe o símbolo como meio de expressão de uma totalidade ideal (cosmo, universo e natureza) obscurecida pelo uso ordinário da linguagem. O poeta francês está seguro, porém, de que o símbolo deve seguir um percurso sinuoso de ascensão e queda que impede a linguagem de estacionar numa forma ideal de totalidade. Com isso, Mallarmé desenvolve uma concepção estrutural de símbolo que também o distancia de poetas românticos e simbolistas. O simbolismo estrutural de Mallarmé provém da noção de ideia prismática, na qual os movimentos sinuosos de ascensão, queda e flutuação dos signos sugerem a supressão do conceito romântico de "símbolo" como movimento progressivo em direção à unidade orgânica das partes com o todo. O movimento de ascensão do símbolo deixa rastros na forma poética, como um feixe de luz que atravessa a estrutura prismática da totalidade. Repare no movimento sinuoso no *Lance de dados*. O percurso de ascensão pode mudar em queda abrupta, de encontro ao abismo de uma linguagem privada de sentido, como na imagem do naufrágio, ou incorrer no risco de permanecer em movimento pendular, sem alcançar

¹⁴⁴Para Walter Benjamin, a ambiguidade manifesta pela decomposição da forma originária da reflexão é efeito da ironia romântica, que atua na forma pelo desdobramento dos diferentes níveis de reflexão. “Quando confrontado com o segundo, o terceiro grau de reflexão significa algo fundamentalmente novo. O segundo, o pensar do pensar, é a forma originária, a forma canônica da reflexão; como tal Fichte também o reconheceu na ‘forma da forma como seu conteúdo’. A partir do terceiro e dos consecutivos graus mais elevados da reflexão ocorre uma decomposição dessa forma originária, que se manifesta numa ambiguidade peculiar”. (BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.38).

a plenitude estática do sentido na ideia do todo, como nas imagens da pena e da vela sopradas na página em branco.

Afastando-se da concepção romântica de símbolo e aproximando-se do simbolismo estrutural de Mallarmé, o emprego do brasão português como elemento estrutural dos poemas de *Mensagem* permite realçar o caráter alegórico e inacabado da cultura portuguesa. Nos poemas de *Mensagem*, assim como em grande parte dos poemas d'*O Cancioneiro*, o símbolo representa analogicamente a intersecção entre um conjunto bem definido de formas e sensações subjetivas e um conjunto mais ou menos amplo de formas e sensações objetivas, que se alternam, em seu estágio mais básico, entre as três paisagens descritas acima: a paisagem interior, a paisagem exterior e a paisagem interior exteriorizada. Mas, em seu estágio mais desenvolvido, a autorreflexão do sonho também atua no sentido de formar a cadeia analógica entre os símbolos a partir da intersecção entre a paisagem interior exteriorizada, a segunda paisagem interior e a segunda paisagem exterior. Por não partilhar da mesma concepção romântica da unidade orgânica entre as partes, os 44 poemas reunidos no livro têm como princípio a produção de ambivalências provocadas, sobretudo, pela tensão entre a vida pulsante do intérprete e a materialidade dos fragmentos que compõem a estrutura simbólico-formal implicadas nesses dois níveis de despersonalização.

Em *Nota preliminar* ao livro de poemas *Mensagem*, o poeta discorre sobre as cinco condições necessárias para interpretação dos símbolos:

O entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles.

A primeira é a simpatia; não direi a primeira em tempo, mas a primeira conforme vou citando, e cito por graus de simplicidade. Tem o intérprete que sentir simpatia pelo símbolo que se propõe interpretar.

A segunda é a intuição. A simpatia pode auxiliá-la, se ela já existe, porém, não criá-la. Por intuição se entende aquela espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja.

A terceira é a inteligência. A inteligência analisa, decompõe, reconstrói noutro nível o símbolo; tem, porém, que fazê-lo depois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia no exame dos símbolos, é o de relacionar no alto o que está de acordo com a relação que está embaixo. Não poderá fazer isto se a simpatia não tiver lembrado essa relação, se a intuição a não tiver estabelecido. Então a

inteligência, de discursiva que naturalmente é, se tornará analógica, e o símbolo poderá ser interpretado.

A quarta é a compreensão, entendendo por esta palavra o conhecimento de outras matérias, que permitam que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos, pois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia ter dito, pois a erudição é uma soma; nem direi cultura, pois a cultura é uma síntese; e a compreensão é uma vida. Assim certos símbolos não podem ser bem entendidos se não houver antes, ou no mesmo tempo, o entendimento de símbolos diferentes.

A quinta é a menos definível. Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo.¹⁴⁵

Em contraste com as concepções clássicas e românticas do símbolo, *Mensagem* engaja-se na busca pela apresentação de aspectos parciais da cultura, não de uma totalidade ideal. Em meio à pluralidade de vozes que atravessam a forma heteronímica dos poemas, o saber oculto em seus fragmentos encerra um sentido inapreensível à simples intuição, compreensão ou inteligência. O sentido oculto nos símbolos fica sempre a cargo da disposição mais ou menos casual do leitor interessado para interpretar os meandros da construção formal da heteronímia. Subtraídos a esse contexto de origem, cada poema-fragmento figura como significantes vazios que comportam tanto a possibilidade de interpretação como movimento progressivo da autorreflexão que remete à unidade do símbolo, quanto à possibilidade de interpretação alegórica de seu teor simbólico-estruturante. Desse modo, o leitor jamais terá acesso direto à mensagem que os poemas pretensamente ensinam comunicar, senão através da revelação do sentido impensado no material que os constitui. O método alegórico de *Mensagem* deixa em aberto a possibilidade de livre associação do sentido sem a necessidade de remissão de seus poemas à ideia da unidade orgânica entre as partes. A ordem de sua exposição, contraditoriamente não-linear e seriada, tem como objetivo a exposição da incompletude e do despedaçamento de realidades ainda não superadas e a promessa de sua superação como algo (quem sabe?) nunca realizável. Justapostos de maneira não linear, os 44

¹⁴⁵ PESSOA, F. Obra poética, *Nota Preliminar à Mensagem*, p.66.

poemas estimulam a sensibilidade do leitor, impregnando-o com a sensação de suspensão temporal indispensável ao exercício de interpretação.

Cap.VI – Álvaro de Campos: Discípulo Engenheiro Naval

1. Despersonalização, personificação e sensacionismo em Álvaro de Campos

A sensação constitui o único meio de apreensão das formas sensíveis em Alberto Caeiro. Sua existência simples e imediata exclui qualquer prerrogativa idealista da linguagem e da representação. Observa-se uma concepção antípoda à Alberto Caeiro e à Ricardo Reis em Álvaro de Campos. Os elementos que melhor definem sua atitude psicológica e sua maneira de conceber a sensação encontram-se na vanguarda estética criada pelo heterônimo e que se intitula *sensacionismo*. Álvaro de Campos despersonaliza a certeza sensível de Caeiro sobre o plano de composição autorreflexiva do *cogito* à terceira potência, personificando sua atitude psicológica sobre o plano de composição espaço-temporal do sensacionismo. Álvaro de Campos e Ricardo Reis personificam características que pertencem a dois planos distintos de composição. Ricardo Reis assume a atitude firme da resignação, que incide sobre o plano de composição da razão estoica, para deslizar sobre o plano de composição do sensualismo epicúreo, enquanto Álvaro de Campos assume a atitude autorreflexiva do *cogito* à terceira potência para personificar, logo em seguida, o plano de composição espaço-temporal do sensacionismo.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a "Ode Triunfal" de Álvaro de Campos — a "Ode" com esse nome e o homem com o nome que tem".¹⁴⁶

Como observa Fernando Pessoa ortônimo, os ideais estéticos do sensacionismo são inspirados, em larga medida, no objetivismo de Caeiro, embora este não possa ser reduzido à estética sensacionista sem desvirtuar os traços elementares de sua atitude objetivista.

Dizem que Alberto Caeiro lamentou que o nome de “sensacionismo” tivesse sido dado à sua atitude e à atitude que ele criou, por um discípulo

¹⁴⁶ PESSOA, F. Obra em Prosa, *Carta a Casais Monteiro*, p.96.

seu—discípulo um tanto quanto estranho, é verdade—o Sr. Álvaro de Campos. Se Caeiro protestou contra a palavra, como possivelmente parecendo indicar uma “escola”, a igual do Futurismo, por exemplo, estava no seu direito e por duas razões, pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a uma espécie de poesia tão incivilizada e natural. E, além disso, embora tenha ele, pelo menos, dois “discípulos”, o fato é que exerceu sobre eles uma influência igual àquela que algum poeta—Cesário Verde, talvez—exerceu sobre ele: nenhum deles se lhe assemelha absolutamente, embora, na verdade, bem mais claramente do que a influência de Cesário Verde sobre ele, possa ser vista sua influência em toda a obra deles.¹⁴⁷

Desse modo, ao incluir Alberto Caeiro entre os poetas sensacionistas, Álvaro de Campos mostra-se muito mais preocupado em elaborar sua própria teoria do que em definir com precisão o ensinamento do mestre. Com efeito, uma lição que Álvaro de Campos aprendera, mas que Alberto Caeiro não ensinara é que uma sensação, embora possa ser objetivamente percebida como forma sensível exterior ao pensamento, também encerra em si um universo desconhecido de outras sensações, que podem ser sentidas ou percebidas internamente, em toda sua amplitude, pelo sujeito. Em primeiro lugar, lembremos que “sensação” era a palavra que o mestre heterônimo aplicava para designar a diferença ontológica entre as formas sensíveis. Concebida assim, a sensação não era um estado de apreensão interna do sujeito. Quando muito, ela poderia significar algo como o contentamento que acompanha o ato de observar as formas sensíveis ou a insatisfação de não poder observá-las com exatidão. Mesmo que se admitisse a existência de características comuns que autorizasse o emprego do mesmo nome para a cor vermelha numa pétala de flor e a cor vermelha que tingem um vestido, por exemplo, as duas formas sensíveis designadas pelo nome “vermelho” seriam sempre percebidas como sensações distintas, cuja realidade independe do estado subjetivo de quem as vê.

Despersonalizada pelo objetivismo absoluto de Caeiro, a forma sensível torna-se meio de reflexão do seu próprio ser, como autorreflexão exterior ao sujeito. A teoria sensacionista de Álvaro de Campos consiste na tentativa de transpor a espontaneidade sensível da criança, tal como personificada em Caeiro pela autorreflexão da forma sensível, para o campo intelectual da reflexão, conferindo realidade objetiva não apenas às formas sensíveis, mas também às representações que as acompanham através da

¹⁴⁷ PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p.129.

autorreflexão da forma subjetiva. Desse modo, a diferença sensível que caracterizava a atitude objetivista de Caeiro será transposta, em Álvaro de Campos, para o plano da diferença intelectual da representação. A sensação não será apenas concebida em termos da autorreflexão sensível do “eu sinto que sinto que sinto”, como em Alberto Caeiro, mas também como ampliação subjetiva dessa autorreflexão pelo “eu penso que penso que penso”. A sensação é, assim, duplicada pela autorreflexão subjetiva, primeiro como projeção, depois, como espelhamento da reflexão sobre si mesma: a projeção da representação sobre as formas sensíveis (idealismo) e a projeção das formas sensíveis sobre a representação subjetiva (realismo). Percorrendo esse duplo caminho de reflexão, que ora projeta as representações subjetivas sobre as formas sensíveis (idealismo), e depois, as formas sensíveis sobre as representações subjetivas (realismo), Álvaro de Campos personifica *o cogito* à terceira potência como um terceiro nível de autorreflexão, no qual o “eu penso que penso que penso” da forma heteronímica de Fernando *Personne* incorpora e amplia o “eu sinto que sinto que sinto” do objetivismo absoluto de Caeiro, personificando a atitude psicológica de Álvaro de Campos com a autorreflexão infinita das sensações.

Sentir tudo de todas as maneiras,
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,
E amar as coisas como Deus.
Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,
Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia
Que a dor real das crianças em quem batem
(Ah, como isto deve ser falso, pobres crianças em quem batem —
E porque é que as minhas sensações se revezam tão depressa?)
Eu, enfim, que sou um diálogo contínuo
Um falar-alto incompreensível, alta-noite na torre,
Quando os sinos oscilam vagamente sem que mão lhes toque
E faz pena saber que há vida que viver amanhã,
Eu, enfim, literalmente eu,
E eu metaforicamente também,
Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso.¹⁴⁸

O terceiro nível de autorreflexão marca o início de autonomização da não-identidade de Fernando *Personne*, que conta agora com duas formas de expressão da não-

¹⁴⁸ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Passagem das Horas”, p.344

identidade: primeiro, como multiplicação progressiva dos modos de pensar as formas sensíveis (ou seja, como autorreflexão subjetiva da forma); e segundo, como multiplicação progressiva dos modos de sentir essa multiplicidade sensível (isto é, como autorreflexão objetiva da forma). A transposição da autorreflexão das formas sensíveis para a autorreflexão subjetiva costuma vir acompanhada de uma descarga de energia que aparece sob a forma gradual de um sentimento, uma emoção, uma paixão ou uma perversão, segundo os graus de personificação que acompanham os atos de pensar, sentir e ser as sensações. A cor vermelha de um vestido, por exemplo, pode ser investida de uma descarga histórica que a associa à cor vermelha do sangue e à intensidade subjetiva da raiva. Ou uma fórmula puramente abstrata, como o binômio de Newton, pode associar-se a uma forma sensível, como a Vênus de Milo, por meio do sentimento do belo e produzir um sentimento sublime.

A livre associação entre ideias, imagens e emoções implica, portanto, um plano de composição da diferença, centrada na multiplicação subjetiva e objetiva das sensações. Esse o motivo porque o lema central do sensacionismo, “sentir tudo de todas as maneiras” também implica uma fórmula do tipo “pensar tudo de todos os modos”. Uma sensação pode duplicar-se em inúmeras outras se acompanhada pela personificação do “eu penso”, do “eu sinto” e do “eu sou”, tornando-se a própria sensação capaz de pensar, sentir e ser todas as demais. À semelhança da despersonalização do eu lírico no drama estático *O Marinheiro*, em que a terceira veladora revela à segunda que “parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam”, impressão a que a segunda veladora confirmava com a afirmação de que “são realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê...”¹⁴⁹, a multiplicação das sensações depende da despersonalização da identidade do *cogito* heteronímico e da personificação do “eu penso”, do “eu sinto” e do “eu sou” como três identidades autônomas. Quando encontram a faísca produzida pelo embate entre a autorreflexão, a despersonalização e a personificação, como é o caso das grandes odes inspiradas em Walt Whitman, as sensações podem jorrar em alta velocidade, de maneira quase irrefletida, como uma combustão intelectual movendo a máquina de escrever e preenchendo longas páginas de prosa poética. Contudo, quando o que prepondera são vagas sensações de melancolia, os poemas assumem dimensões menores, chegando

¹⁴⁹ PESSOA, F. Obra Poética, *O Marinheiro*, p.450.

mesmo, em alguns casos, a poemas formais como o “Opiário” ou sonetos em estilo moderno.

Na obra-prima de Alberto Caeiro, o ritmo da escrita seguia a mesma naturalidade do vilarejo Ribatejo, palco da vida e da obra do heterônimo. A coleção de fragmentos poéticos compunha uma constelação de “agoras”, interpretada como independente da representação e pensada a partir da autorreflexão das formas sensíveis. Toda a astúcia sensacionista de Álvaro de Campos consiste em transpor a simultaneidade espacial das formas sensíveis percebidas por Caeiro para o plano da sucessão temporal que determina a experiência subjetiva no espaço urbano. Como na transposição da foto para o cinema, a representação temporal de Álvaro de Campos converte em movimento a imagem estática das sensações de Caeiro. A guinada subjetiva da autorreflexão sensível promove, assim, a transposição do tempo-origem da escrita espontânea de Caeiro para o tempo histórico-subjetivo, que tem início na escrita ortônima de Fernando Pessoa e oscila entre o subjetivismo e o objetivismo neoclássico de Ricardo Reis até o salto à multiplicidade oceânica das sensações em Álvaro de Campos. A escrita sensacionista percorre, assim, o espaço da página em branco como um fluxo de sensações que compõe o corpo literário do poeta Ninguém.

2. Despersonalização, personificação nas *Odes* de Álvaro de Campos

Nas odes de Álvaro de Campos, o palco subjetivo transporta-se para um porto marítimo, um edifício urbano, uma estrada ou uma ferrovia que interliga uma cidade à outra, de onde se segue uma viagem real ou imaginária de navio, um passeio real ou imaginário a pé, de comboio, de automóvel ou a cavalo pelas ruas e arredores de Lisboa. Apesar de “Ode Triunfal” inaugurar a escrita do poeta engenheiro como discípulo de Alberto Caeiro, o heterônimo aparece como identidade definida a partir do poema “Opiário”, sobre o qual Fernando Pessoa diz ter aplicado seu máximo poder de despersonalização, posto que escrito depois de “Ode Triunfal” e com a intenção de representar uma etapa anterior a sua aparição como discípulo de Caeiro. Em “Opiário”, Álvaro de Campos escreve a bordo de um transatlântico que regressa do Oriente à Europa, atravessando o Canal de Suez. A ocupação de engenheiro naval e a vocação para escritor fazem do heterônimo um indivíduo sem laços de amizade com seus contemporâneos, mas

que mostra-se ironicamente consciente de sua imersão numa ordem social: “O meu próprio monóculo me faz/Pertencer a um tipo universal”.¹⁵⁰ Em “Ode Marítima”, a transposição da viagem transatlântica para a multiplicidade sensacionista provém da oposição entre sua personalidade reticente e a marcha dos acontecimentos históricos. O heterônimo aparece em Lisboa, à beira do cais, à espreita de um navio imaginário que o transporta para sensações vividas em diferentes períodos históricos. O fluxo de sensações constela-se em torno à oposição da figura ativa dos navegadores que atravessam os mares e a figura passiva dos povos nativos que se deixaram por eles colonizar.

Note-se a transposição subjetiva da sensação logo nos primeiros versos da “Ode Marítima”:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
Erguem-se velas, avançam rebocadores,
Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto.
Há uma vaga brisa.
Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
Com o pacote que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito.

Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,
E dentro de mim um volante começa a girar lentamente.¹⁵¹

Assim como outras odes de Álvaro de Campos, “Ode Marítima” concentra os esforços de síntese de estados de alma diversos com o intuito de atualizar o universo de representações que povoam a história imaginária do ocidente. Síntese que se desdobra no poema em meio a imagens amplificadas pelo processo de despersonalização, internalizado nas sensações. O que se observa nesta primeira estrofe é a transposição

¹⁵⁰ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Opiário”, p.305.

¹⁵¹ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Ode Marítima”. pp. 314-315.

gradual da forma sensível do navio para o universo subjetivo da representação. Um navio que se aproxima do cais, aparecendo primeiro como forma sensível exterior, aos poucos transporta o heterônimo para o plano intelectual da representação. Mais precisamente, para uma representação sintética do Absoluto, que se encontra além da Distância e aquém do Indefinido. Os versos isolados “Olho e contenta-me ver/ Pequeno, negro e claro, um paquete entrando” poderiam figurar como versos objetivistas de Caeiro. Mas, em seguida, a antístrofe que diz “Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma, /E dentro de mim um volante começa a girar lentamente” sela de vez a transposição do navio, como forma sensível, para dentro do universo subjetivo do heterônimo. O giro do volante marca não só a entrada do navio no cais subjetivo, como também os ciclos de intensidade rítmica que, segundo certa dinâmica de despersonalização e personificação, marca também a passagem de um tempo histórico para o outro, acompanhando o fluxo autorreflexivo interno às sensações.

Numa fase posterior aos poemas sensacionistas, desta vez a bordo de um automóvel, o heterônimo graceja sobre o símbolo tão habilmente usado:

Maleável aos meus movimentos subconscientes do volante,
Galga sob mim comigo o automóvel que me emprestaram.
Sorrio do símbolo, ao pensar nele, e ao virar à direita.¹⁵²

O navio aparece, assim, como signo sensível de uma distância interior que dá ocasião para o poeta evocar a história subjetiva das Grandes Navegações. Sem laços estreitos de amizade com seus contemporâneos, o engenheiro empenha-se em presentificar, com os olhos lançados ao horizonte temporal, uma série de sensações subjetivas de homens que, desde os tempos de Ulisses, dedicaram a vida para a construção da civilização moderna. A técnica de enumeração automática é amplamente explorada na condensação de imagens e recursos discursivos que vão da poesia lírica à poesia épica e dramática. No Canto II da *Ilíada*, Homero pedia força e inspiração às musas para evocar o nome dos guerreiros que combateram em Tróia, em honra ao rei Menelau. O aedo enumerava uma extensa lista que recordava o nome e a origem das tripulações que atravessaram o mar Egeu. Assim como Homero, Álvaro de Campos também enumera, em longas páginas de poesia, o feito de homens que percorreram os mares,

¹⁵² PESSOA, F. Obra Poética, “Ao volante do Chevrolet...”, p.372.

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 Homens que vistes a Patagônia!
 Homens que passastes pela Austrália!
 Que enchestes o vosso olhar de costas que nunca verei!
 Que fostes a terra em terras onde nunca descerei!
 Que comprastes artigos toscos em colônias à proa de sertões!
 E fizestes tudo isso como se não fosse nada!
 Como se isso fosse natural,
 Como se a vida fosse isso,
 Como nem sequer cumprindo um destino!
 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 Homens do mar actual! homens do mar passado!
 Comissários de bordo! escravos das galés! combatentes de Lepanto!
 Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!
 Fenícios! Cartagineses! Portugueses atirados de Sagres
 Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!
 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!¹⁵³

Homens movidos pela vaidade e pela cobiça, como a ecoar os famosos versos d’*Os Lusíadas*:

Ó glória de mandar, ó vã cobiça
 Desta vaidade a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atixa
 C’uma aura popular que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas!¹⁵⁴

O que impulsiona a escrita automática de Álvaro de Campos, porém, não são imediatamente as musas, como em Homero, ou os feitos pátrios no mar, como em Camões, nem o “Barco Ébrio” de Rimbaud, mas um grito inglês de aviso marítimo que, ao simular com a voz o apito de um navio, alerta para a presença do inimigo nas imediações. Assim como o giro do volante, o grito antigo dos marinheiros ingleses marca o ritmo de escrita e o fluxo autorreflexivo, invocando uma série de sensações sacrificiais promovidas pelos navegadores europeus.¹⁵⁵ Tanto o volante como os ecos do apito aparecem, alternadamente, nos momentos que abrem e fecham um ciclo histórico de

¹⁵³ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Ode Marítima”, p.321.

¹⁵⁴ CAMÕES, L.V. *OS Lusíadas*, *Canto IV*, 95.

¹⁵⁵ Não esquecer que o poema foi escrito em 1915, sob o impacto da Primeira Grande Guerra Mundial.

sensações, ou que abrem e fecham um ciclo de despersonalização e personificação do heterônimo, fazendo lembrar as cenas de crueldade e extermínio na vida marítima:

Tu, marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo, foste tu
Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês,
Que tão venenosamente resume
Para as almas complexas como a minha
O chamamento confuso das águas,
A voz inédita e implícita de todas as coisas do mar,
Dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas.
Esse teu grito inglês, tornado universal no meu sangue,
Sem feito de grito, sem forma humana nem voz,
Esse grito tremendo que parece soar
De dentro duma caverna cuja abóbada é o céu
E parece narrar todas as sinistras coisas
Que podem acontecer no Longe, no Mar, pela Noite...
(Fingias sempre que era por uma escuna que chamavas,
E dizias assim, pondo uma mão de cada lado da boca,
Fazendo porta-voz das grandes mãos curtidas e escuras:

Ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-yyy...
Schooner ahò-yyy...)

Escuto-te de aqui, agora, e desperto a qualquer coisa.
Estremece o vento. Sobe a manhã. O calor abre.
Sinto corarem-me as faces.
Meus olhos conscientes dilatam-se.
O êxtase em mim levanta-se, cresce avança,
E com um ruído cego de arruaça acentua-se
O giro vivo do volante.¹⁵⁶

Além da personificação do navio e da imagem marítima, observa-se aqui dois outros elementos que permitem ao engenheiro traçar a geometria interna do poema. O primeiro deles aparece como força e coragem dos piratas e navegadores para enfrentar as adversidades marítimas. O outro aparece sob a forma do empenho sádico dos piratas no extermínio dos povos nativos e a submissão masoquista dos povos que se deixaram exterminar ou colonizar pelos piratas e navegadores europeus. O drama estático *O Marinheiro* prefigura a autorreflexão intersubjetiva entre os piratas e suas vítimas. No diálogo entre as personagens, a segunda das três veladoras narra a história do marinheiro que, naufrago numa ilha, construía para si uma realidade sonhada, superior à

¹⁵⁶ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Ode Marítima”, pp.319-320.

que elas viviam em seu mundo fechado de sonhos. Isolado na ilha, o marinheiro suspendia a lembrança da pátria real, na qual havia nascido e vivido, por uma pátria sonhada como realidade a ser criada e vivida em substituição à lembrança da realidade anteriormente vivida. A experiência projetada no sonho se materializava na fala da segunda veladora sob o pressentimento de que as três personagens eram elas mesmas o horizonte sonhado pelo personagem ausente. Na “Ode Marítima”, o marinheiro sonhado pelas veladoras aparece despersonalizado e personificado na figura do engenheiro naval que, invertendo a posição da segunda veladora, que narra a estória do marinheiro, torna-se ele mesmo o narrador dos sonhos femininos, dilacerados pela crueldade dos piratas.

Ah, ser tudo nos crimes! ser todos os elementos componentes
Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!
Ser quanto foi no lugar dos saques!
Ser quanto viveu ou jazeu no local das tragédias de sangue!
Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,
E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!

Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles
E sentir tudo isso — todas estas coisas numa só vez — pela espinha!
Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime!
Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,
A vós, odiados amados do seu sangue de pirata nos sonhos!
Porque ela teria convosco, mas só em espírito, raivado
Sobre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar!
Porque ela teria acompanhado vosso crime, e na orgia oceânica
Seu espírito de bruxa dançaria invisível em volta dos gestos
Dos vossos corpos, dos vossos cutelos, das vossas mãos estranguladoras!
E ela em terra, esperando-vos, quando viésseis, se acaso viésseis,
Iria beber nos rugidos do vosso amor todo o vasto,
Todo o nevoento e sinistro perfume das vossas vitórias,
E através dos vossos espasmos silvaria um *sabbat* de vermelho e amarelo!
A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!
Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazíeis,
Perco-me todo de mim, já não vos pertença, sou vós,
A minha feminilidade que vos acompanha é ser as vossas almas!
Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!
Sugar por dentro a vossa consciência das vossas sensações
Quando tingíeis de sangue os mares altos,
Quando de vez em quando atiráveis aos tubarões
Os corpos vivos ainda dos feridos, a carne rosada das crianças

E leváveis as mãos às amuradas para verem o que lhes acontecia!¹⁵⁷

Atente-se para o clímax de despersonalização e personificação sensacionistas nestes versos:

Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações
E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!
Atai-me às viagens como a postes
E a sensação dos postes entrará pela minha espinha
E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!
Fazei o que quiserdes de mim, logo que seja nos mares,
Sobre conveses, ao som de vagas,
Que me rasgueis, mateis, firaís!
O que quero é levar pra Morte
Uma alma a transbordar de Mar,
Ébria a cair das coisas marítimas,
Tanto dos marujos como das âncoras, dos cabos,
Tanto das costas longínquas como do ruído dos ventos
Tanto do Longe como do Cais, tanto dos naufrágios
Como dos tranquilos comércios,
Tanto dos mastros como das vagas,
Levar pra Morte com dor, voluptuosamente,
Um corpo cheio de sanguessugas, a sugar, a sugar,
De estranhas verdes absurdas sanguessugas marítimas!¹⁵⁸

Nessa altura do poema, a figura do Cristo crucificado é unificada à figura poética de Ulisses. Cristo simboliza não só a atrocidade e a carnificina das conquistas, como também a expiação carnal e a sublimação intelectual das sensações de extermínio. Por outro lado, assim como Ulisses, atado ao mastro pelos marinheiros para auscultar o canto fúnebre das sereias sem correr o risco de sucumbir a seu chamado, o engenheiro ausculta o fluxo rítmico e autorreflexivo das sensações, lembrando-se do grito que o marinheiro Jim Barns lhe ensinara: “O que quero é levar pra Morte/Uma alma a transbordar de Mar,/Ébria a cair das coisas marítimas”. Extenuado pela ebriedade produzida pelo canto das sereias, após ser atravessado por uma bateria de descarga histórica, Álvaro de Campos apresenta o mais profundo diagnóstico das atrocidades inconscientes que marcaram a construção da civilização moderna, ao rememorar a tempestade de sensações sacrificiais que atravessaram seu corpo metafísico, agora dilacerado pela violência das sensações:

¹⁵⁷ PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Marítima”, p.325-326.

¹⁵⁸ PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Marítima”, p.322-323.

Uma inexplicável ternura,
Um remorso comovido e lacrimoso,
Por todas aquelas vítimas - principalmente as crianças –
Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,
Emoção comovida, porque elas foram minhas vítimas;
Terna e suave, porque não o foram realmente;
Uma ternura confusa, como um vidro embaciado, azulada,
Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida.¹⁵⁹

[...]

Esforço-me e consigo chamar outra vez ante os meus olhos na alma,
Outra vez, mas através duma imaginação quase literária,
A fúria da pirataria, da chacina, o apetite, quase o paladar, do saque,
Da chacina inútil de mulheres e de crianças,
Da tortura fútil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres
E a sensualidade de escangalhar e partir as coisas mais queridas dos outros,
Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa respirar-me sobre a nuca.
Lembro-me de que seria interessante
Enforcar os filhos à vista das mães
(Mas sinto-me sem querer as mães deles),
Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos
Levando os pais em barcos até lá para verem
(Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está dormindo
tranquilo em casa).¹⁶⁰

Há, portanto, no interior dessa dinâmica de despersonalização e personificação, uma ironia capaz de manifestar, à maneira sensacionista, o mais terrível assombro com a crueldade implícita na história europeia. Com efeito, passagens como estas evocam, pela expressão poética, o tabu incontornável dos grandes crimes subjetivos. O remorso de se sentir cúmplice do horror e da crueldade de crimes cometidos por homens de todas as épocas—homens convocados a participar seja como vítimas inocentes da vilania, ou como carrascos imorais que se isentaram de culpa sob o não-argumento de sua fé—, dramatizam características inconscientes que Jung designava, à época, pelo conceito de *sombra egoica*, personificada na ironia corrosiva de Álvaro de Campos.¹⁶¹

¹⁵⁹ PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Marítima”, p.329.

¹⁶⁰ PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Marítima”, p.331.

¹⁶¹ “Por sombra, quero dizer o lado negativo da personalidade, a soma de todas aquelas qualidades desagradáveis que preferimos ocultar, juntamente com as funções insuficientemente desenvolvidas e o conteúdo do inconsciente pessoal.” (JUNG, C. G. *Sobre a Psicologia do Inconsciente*, p. 125).

3. Transcendentalismo panteísta e universal simbólico

Na “Ode Marítima”, a transposição do tempo psicológico para o tempo histórico é fruto da associação entre o que é próprio à dinâmica de despersonalização heteronímica, à autorreflexão da forma poética como fluxo das sensações e a personificação da não-identidade sob a figura de um “tipo universal” para o heterônimo. O “tipo universal” representa não apenas a habilidade para personificar sensações com um “eu penso”, um “eu sinto” e um “eu sou”, como figura da não-identidade que exprime a leitura virtual da obra pelos demais heterônimos, mas também uma universalidade simbólica para a marcha dos acontecimentos históricos, concertando-se ambas num conjunto orgânico que contribui para individuar sua atitude psicológica sob a forma do fluxo autorreflexivo das sensações. Assim, Álvaro de Campos aparece à beira do cais, em Lisboa, à espreita de um navio imaginário que despersonaliza sua identidade e o transporta pelo mar de sensações vividas em outros momentos históricos. A despersonalização da identidade e a personificação da não-identidade constela-se em torno à oposição entre a figura dos navegadores que colonizaram o mundo e a figura dos povos nativos que se deixaram por eles colonizar. Atente-se agora para estes versos de “Passagem das Horas”, onde essa dinâmica de despersonalização e personificação do “tipo universal” aparece de maneira mais particularmente desenvolvida:

Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
São-me simpáticos os homens superiores porque são superiores, e são-me
Simpáticos os homens inferiores porque são superiores também,
Porque ser inferior é diferente de ser superior,
E por isso é uma superioridade a certos momentos de visão.
Simpatizo com alguns homens pelas suas qualidades de caráter,
E simpatizo com outros pela sua falta de qualidades,
E com outros ainda simpatizo por simpatizar com eles,
E há momentos absolutamente orgânicos em que esses são todos os homens.
Sim, como sou senhor absoluto na minha simpatia
Basta que ela exista para que tenha razão de ser.¹⁶²

¹⁶² PESSOA, F. Obra Poética, “Passagem das Horas”, p.344.

Observa-se nesses versos um equivalente poético de dois temas exemplares da história da filosofia, personificadas como elementos universais na atitude psicológica de Álvaro de Campos. A simpatia aparece como equivalente da dinâmica de despersonalização e personificação sensacionista para o reconhecimento de si no outro, figura da relação intersubjetiva entre senhor e escravo na *Fenomenologia do Espírito*. Como na dialética, a identidade heteronímica de Álvaro de Campos coloca-se na dependência da não-identidade da consciência como condição de acesso ao objeto universal do desejo, instaurando uma forma de intercâmbio autorreflexivo entre identidade e não-identidade nas figuras do homem superior e do homem inferior. Primeiro, o heterônimo reflete seu desejo de reconhecimento na figura do homem superior que, invertendo o sentido da reflexão, também reflete sua não-identidade na figura do eu heterônimo. Mas, apesar do deslocamento reflexivo, ambos representam a mesma identidade, que se coloca agora na dependência do homem inferior como condição de acesso ao objeto universal do desejo. Assim, ao ser reconhecido como figura da não-identidade, o escravo obtém sua alforria, ao refleti-la na figura do homem superior, elevando a atitude psicológica de Álvaro de Campos ao registro do *cogito* à terceira potência, como “senhor absoluto na sua simpatia”. O reconhecimento de si no outro representa, portanto, a possibilidade de plenitude subjetiva pela incorporação da não-identidade ao “tipo universal” da personalidade heteronímica, o que não seria possível se o heterônimo persistisse na alienação de sua identidade egoísta ou na identificação narcísica com o homem superior.

Uma dinâmica intersubjetiva semelhante aparece no poema “Cruzou por mim...”, em que Álvaro de Campos reflete seu desejo de universalidade na figura de um pedinte. Mas, neste poema, o deslocamento de reflexivo não será recíproco, como em “Passagem das Horas”, porque centrada na identificação narcísica que obriga o heterônimo a reincidir o desejo sobre sua identidade egoísta, fazendo-o sentir-se mais digno de pena que a figura do vadio e pedinte:

Sinto uma simpatia por essa gente toda,
Sobretudo quando não merece simpatia.
Sim, eu sou também vadio e pedinte,
E sou-o também por minha culpa.
Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:
E' estar ao lado da escala social,
E' não ser adaptável às normas da vida,

Às normas reais ou sentimentais da vida -
Não ser Juiz do Supremo, empregado certo, prostituta,
Não ser pobre a valer, operário explorado,
Não ser doente de uma doença incurável,
Não ser sedento de justiça, ou capitão de cavalaria,
Não ser, enfim, aquelas pessoas sociais dos novelistas
Que se fartam de letras porque tem razão para chorar lágrimas,
E se revoltam contra a vida social porque tem razão para isso supor.

Não: tudo menos ter razão!
Tudo menos importar-me com a humanidade!
Tudo menos ceder ao humanitarismo!
De que serve uma sensação se há uma razão exterior a ela?¹⁶³

Por outro lado, como o título do poema sugere, “Passagem das Horas” traça um horizonte histórico-subjetivo para as sensações em torno a um plano espaço-temporal linear, geométrico e progressivo. Compreendido à luz do lema sensacionista, “Sentir tudo de todas as maneiras”, o verso “Basta que ela exista para que tenha razão de ser” dramatiza o sentido essencial da primeira definição da *Ética* de Espinosa, “Deus é causa de si”, pelo equivalente poético da simpatia. Para efeito de comparação, pode-se traduzir esta definição para uma linguagem menos teológica do tipo “tudo o que existe, existe *porque* existe”, em que o advérbio *porque* explica o nexos causal que permite tanto ao filósofo como ao poeta colocar-se no mesmo plano de imanência das formas sensíveis, como um corpo metafísico capaz de traçar, por força intelectual, o horizonte geométrico de sua ação e sua sensação, harmonizando-se com a simetria das forças que estruturam a realidade através dos modos e atributos de Deus. Assim, tanto uma flor como uma multidão, uma ideia abstrata ou um modo de compreender Deus aparecem como vértices de um poliedro, interligados por versos que exprimem com precisão geométrica a multiplicidade das sensações, segundo um percurso linear de composição que atravessa a página em branco —horizontal, vertical e obliquamente—, colocando o homem superior lado a lado à concretude das formas sensíveis e das formas humanas de ser, sentir, pensar e agir.

De um lado, um equivalente poético para o princípio fundamental de Espinosa, de outro, a figura-chave da ontologia social de Hegel. Encontram-se inúmeros exemplos análogos de despersonalização e personificação do “tipo universal” de Álvaro de Campos

¹⁶³ PESSOA, F. *Obra Poética*, pp.413-414.

nos poemas sensacionistas, nos quais se observa a articulação de elementos emprestados à história, à religião e à filosofia, combinando esses elementos universais com os ideais estéticos do heterônimo e constituindo um sistema de oposições que, antes mesmo de dar início à escrita heteronímica, Fernando Pessoa já reconhecia, em seu ensaio publicado em 1912, na revista *Águia*, como característica do *transcendentalismo panteísta* da nova poesia portuguesa.¹⁶⁴

Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário.
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!¹⁶⁵

Mais uma vez o “tipo universal” de Álvaro de Campos é precisamente representado, agora pela inversão panteísta do transcendentalismo cristão. Assim, a criação de um sistema de oposições entre imagens, ideias e valores pela autorreflexão sensacionista permite a Fernando *Personne* fazer da escrita heteronímica de Álvaro de Campos um inestimável compêndio da história subjetiva do ocidente.

4. Ulisses e o tema da viagem

Ulisses é uma das figuras máximas de referência para a composição da identidade do poeta engenheiro. Encontram-se muitas passagens da obra poética em que se faz notar a sombra do mito, conhecido entre os portugueses como fundador da cidade de Lisboa. Ele aparece sorrateiramente personificado sob os mais diversos modos de articulação do tema da viagem. Na “Ode Triunfal”, a promessa de satisfação produzida pelo dever das sensações aparece aos gritos de exortação, como se o poeta escrevesse montado numa cavalgadura, lembrando a infância de *Chevalier de Pas*, arquétipo infantil

¹⁶⁴ “Não é preciso mais do que atentar na mera *expressão* da nossa nova poesia para nos encontrarmos em pleno transcendentalismo panteísta. Logo no vestibulo da investigação nos aparece a característica *contradição* deste sistema. ‘Materialização do espírito’, e ‘espiritualização da matéria’, ‘choupos d'alma’, quedas que são ascensões, folhas que tombam que são almas que sobem — não é preciso mais, repetimos. Eis, em seu pleno estado emotivo, o transcendentalismo panteísta.” (PESSOA, F. Obra em Prosa, *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, pp.395-396).

¹⁶⁵ PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Marítima”, p. 326.

de Fernando *Personne*, a percorrer as primeiras sensações em busca de um lar para sua alma.

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar.
Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,
Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
Eia! eia! eia!
(...)
Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!
Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
He-lá! He-hô Ho-o-o-o-o!

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah! Não ser eu toda gente e toda parte! ¹⁶⁶

Como na *Odisseia*, o fluxo autorreflexivo das sensações depende essencialmente “dessa relação entre a volta ao lar, *nóstos*, e a inteligência, *nóos*, de Ulisses.”¹⁶⁷ A profissão de engenheiro naval aparece como símbolo de uma personalidade dotada de astúcia e inteligência, capaz de construir, como em *Ode Marítima*, navios-poemas que atravessam as intempéries da viagem e da escrita. O poeta dá voltas com a inteligência como quem viaja por um oceano subjetivo de sensações à procura da exterioridade perdida. Lisboa constitui o horizonte simbólico dessa viagem. Mas, ainda que errante, e marcado pelo signo da diferença, o poeta não poderá romper por completo os limites da subjetividade fáustica, deixando insatisfeita sua ânsia pela exterioridade. Ao contrário de Alberto Caeiro, “Argonauta das sensações verdadeiras”, para quem a sensação era externa ao *cogito* e completamente acessível aos sentidos, em Álvaro de Campos, a sensação não passa de um reflexo subjetivo da exterioridade que, ao desdobrar-se em autorreflexão, permite ao heterônimo diferenciar-se de si em sua multiplicidade. Com efeito, estilhaçada pelo fluxo autorreflexivo das sensações, a identidade de Álvaro de Campos é constantemente impulsionada em direção à exterioridade, abandonando ocasionalmente o enclausuramento do *cogito* heteronímico. Mas a circularidade autorreflexiva das sensações não lhe permite contemplar, como no mestre heterônimo, a singularidade das

¹⁶⁶ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Ode Triunfal”, p.311.

¹⁶⁷ SELIGMANN-SILVA, M. “Ulisses ou a astúcia na arte de trocar presentes”, in *O local da diferença*, pp.239.

formas sensíveis. Ao contrário, ela o transporta com impulso redobrado para a distância subjetiva, marcando-o sempre com o desconforto de sentir-se estrangeiro por toda parte.

Estou hoje vencido como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.¹⁶⁸

Atente-se para a variedade de símbolos que articulam o tema da viagem. Como se observa nos poemas “Lisbon Revisited”, mesmo quando em Lisboa, sua Ítaca contemporânea, o heterônimo não poderá contentar-se com a sensação de retorno ao lar. As malas por arrumar, as partidas de comboio, o motor do automóvel último-modelo, o ir e vir dos navios nas docas são algumas das imagens que designam o anseio de encontrar uma forma objetiva que o reconforte da busca sensacionista pela exterioridade perdida.

Tenho que arrumar a mala de ser.
Tenho que existir a arrumar malas.¹⁶⁹

Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,
Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,
Sozinho guio, guio quase devagar, e um pouco
Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça,
Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,
Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,
Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir?¹⁷⁰

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!¹⁷¹

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios
De todas as partes do mundo,
De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,
Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.¹⁷²

¹⁶⁸ PESSOA, F. Obra Poética, “Tabacaria”, p.363.

¹⁶⁹ PESSOA, F. Obra Poética, “Grandes são os desertos, e tudo é deserto”, p.382.

¹⁷⁰ PESSOA, F. Obra Poética, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”, pp.371-372.

¹⁷¹ PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Triunfal”, p.306.

¹⁷² PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Triunfal”, p.310.

Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante,
Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação,
Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,
Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim...¹⁷³

5. Walt Whitman e o messianismo saudosista

Observa-se ainda a presença de dois elementos decisivos no quadro geral de figuras que consolidam o processo de personificação do “tipo universal” de Álvaro de Campos. O primeiro é a imagem da força, magnitude e poder que o engenheiro atribui à figura de Walt Whitman, seja como poeta lírico das terras férteis do Novo Mundo, seja como arauto e profeta do futuro Império Norte-Americano. Ainda relacionado à figura de Whitman, o segundo elemento será o desejo de consubstanciação com Deus, tema que aparece representado ao modo das ideias ocultistas apreciadas por Pessoa, transfigurada na atitude psicológica de Álvaro de Campos como desdobramento sensacionista para o tema do Quinto Império Português.

Em “Saudação a Walt Whitman”, Álvaro de Campos evoca a figura do poeta como seu “semelhante em consubstancialidade com Deus”, em versos que carregam forte ressonância de seu apego ao ocultismo. Costuma-se interpretar, no ocultismo, a vida humana como um modo de existência inferior, cuja principal característica é a capacidade para o aperfeiçoamento moral e para a transcendência *post mortem*. Através de um esforço de aperfeiçoamento moral, ao longo de sucessivas encarnações, é dado a alguém abandonar a transitoriedade da vida para compartilhar a pura essência divina, que se manifesta através de sua onipotência, onisciência e eternidade. Encontra-se, nas odes de Álvaro de Campos, um símile literário para esta transcendência ocultista, na qual o aperfeiçoamento moral segue o caminho ascendente que passa 1º) pela sensação de onisciência, como despersonalização do *cogito* heteronímico 2º) pela sensação de onipotência, como personificação da não-identidade sob a figura de Fernando *Personne*; e 3º) pela sensação de eternidade, como autorreflexão da sensação no *continuum* temporal histórico. Encontra-se uma figuração simbólica destas características neste fragmento de Ode:

¹⁷³ PESSOA, F. Obra Poética, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”, p.373.

Na noite terrível, substância natural de todas as noites,
Na noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,
Relembro, velando em modorra incômoda,
Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.
Relembro, e uma angústia
Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um medo.
O irreparável do meu passado—esse é que é o cadáver!
Todos os outros cadáveres pode ser que sejam ilusão.
Todos os mortos podem ser que sejam vivos noutra parte.
Todos os meus próprios momentos passados pode ser que existam algures.
Na ilusão do espaço e do tempo,
Na falsidade do decorrer.¹⁷⁴

Em “Saudação a Walt Whitman”, o desejo de consubstanciação com Deus remete a escrita à constelação poética modernista, em apelo às suas liberdades formais e intuitivas, impulsionando a atitude psicológica do heterônimo a dar um salto autorreflexivo na tentativa de transpor a resistência à personificação da não-identidade na forma estática do poema. Não é difícil notar que este salto triunfal da autorreflexão aspira obter acesso à totalidade de sentido que permanece inconsciente ao longo do processo de escrita. Nesse sentido, o que move o poema é o esforço de apreensão autorreflexiva dos conteúdos que resistem ao acesso consciente do eu, nó da tendência romântica na poesia do heterônimo. Atente-se para os contornos deste salto nos versos abaixo.

Abram-me todas as portas!
Por força que hei-de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...
Se for preciso meto dentro as portas...
Sim – eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!
Tirem esse lixo da minha frente!
Metam-me em gavetas essas emoções!
Daqui pra fora, políticos, literatos,
Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, *souteneurs*,
Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida,
O espírito que dá a vida neste momento sou EU!
Que nenhum filho da puta se me atrevesse no caminho!
O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!
Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo

¹⁷⁴ PESSOA, F. Obra Poética, p.370.

É comigo, com Deus, com o sentido-eu da palavra Infinito...¹⁷⁵

Como acontece em Alberto Caeiro e às vezes até nos demais heterônimos, os ecos de *Leaves of Grass* ajudam Álvaro de Campos a estruturar a dinâmica autorreflexiva do poema. O heterônimo recorre aqui à metáfora da alma como morada do ser, onde portas e janelas simbolizam a saída para fora do enclausuramento subjetivo do *cogito* heteronímico.

A imersão da escrita heterônima de Fernando Pessoa na tradição lusitana é muito mais densa do que muitas vezes aparenta e seus vestígios percorrem grande parte da obra poética. Na obra intitulada *História do Futuro*, Antônio Vieira lançava mão do amplo reconhecimento da autoridade dos profetas nos textos sagrados para provar, por interpretação alegórica do sentido, figurado por Daniel no Velho Testamento e nos poemas do sapateiro Bandarra, o advento do Quinto Império Português. A intenção explícita era demonstrar as razões por que Portugal haveria de superar, sob o comando d'El-Rei D. João IV, os impasses político-religiosos provocados pela Contra-Reforma, consolidando a Restauração (1640) da autonomia política após os anos de domínio de Castela.

Tudo quanto se esboçara no sonho do Quinto Império do sapateiro Bandarra, ou na imaginação político-messiânica de Vieira, se sublimaria, séculos depois na visão sem margens do Pessoa da *Mensagem*. Trata-se da própria formação da utopia: o desejo recorrente de um tempo de justiça que se abrirá um dia aos olhos da humanidade inteira, enfim consciente da sua condição fraterna.¹⁷⁶

A unidade entre o mito da razão e o mito fundador de Lisboa na figura de Ulisses não é completamente alheia ao sonho literário do Quinto Império Português que, à semelhança da figura de Walt Whitman, sugere uma proximidade simbólica entre o mito grego e as figuras messiânicas de Antônio Vieira e do sapateiro Bandarra sob o tema da consubstanciação com Deus. Ainda que de modo não explícito, o *continuum* temporal histórico em torno do qual orbita a autorreflexão sensacionista de Álvaro de Campos personifica não só a astúcia, a inteligência e a razão de Ulisses, como também as figuras messiânicas de Antônio Vieira e do sapateiro Bandarra, como é possível observar nos

¹⁷⁵ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Saudação a Walt Whitman”, pp.337-338.

¹⁷⁶ BOSI, A. *De Profecia e Inquisição*, prefácio, p. XLII.

versos iniciais de “Saudação a Walt Whitman”, em que o engenheiro naval saúda o cantor e profeta do futuro Império Norte-Americano.

Portugal Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze...
He-lá-á-á-á-á-á-á!

De aqui de Portugal todas as épocas no meu cérebro,¹⁷⁷

O *continuum* temporal histórico do sensacionismo permite, portanto, não apenas supor uma relação de contiguidade simbólica entre a personificação da astúcia racional de Ulisses e o saudosismo nacionalista de Fernando Pessoa ortônimo, mas também a personificação de figuras profético-literárias como Walt Whitman, Antônio Vieira e Bandarra, a compor o “tipo universal” de Álvaro de Campos. Em conjunto, a personificação dessas figuras podem ser lidas como expressão de um *imperativo categórico* literário, no qual o poder positivo e absoluto do imperador é traduzido em termos do poder negativo da escrita sensacionista sobre a linguagem,¹⁷⁸ recorrente não só nas odes sensacionistas, como também nos poemas da última fase, como se observa nestes versos famosos de “Tabacaria”:

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo.
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre *o que não nasceu para isso*;¹⁷⁹

6. Futurismo e riso transcendental

Vem somar-se ainda a este vasto universo simbólico, composto pela motivação histórica do mito da razão, pela figura do Imperador e pelo desejo de consubstanciação com Deus, os ideais estéticos do futurismo. Álvaro de Campos incorpora o espírito

¹⁷⁷ PESSOA, F. Obra Poética, “Saudação a Walt Whitman”, p.336.

¹⁷⁸ Representado ocasionalmente pelo tema do “império sobre a língua” in PESSOA, F. Obra Poética, *Mensagem*, p.86. Leia-se os três poemas de II. Os Avisos de *Mensagem*, pp.86-87. “Eu sou a língua portuguesa” in Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

¹⁷⁹ PESSOA, F. Obra Poética, “Tabacaria”, p.363.

iconoclasta de Marinetti como a um motor crítico que encontra, na pulsão livre e acelerada dos versos, a forma ideal para romper com o subjetivismo estático das sensações, impulsionando-o para fora de seu enclausuramento subjetivo. Somada à atitude profético-messiânica das figuras de Walt Whitman, Antônio Vieira e do Bandarra, o futurismo dá ensejo a uma forma sublime de ironia que ao mesmo tempo nega e afirma tudo o que se quer dizer.

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.¹⁸⁰

Para uma ironia estritamente romântica, a subjetividade da sensação negaria a não-identidade da forma, pois ao produzir ambiguidades referentes à apresentação tautológica da aparência, o subjetivismo romântico dificulta o movimento autorreflexivo da forma na superfície do texto. Acontece o oposto, porém, na poesia sensacionista, dado que a sensação aparece como forma não-idêntica que nega a apresentação tautológica da identidade do eu heterônimo. Ao incorporar a fúria iconoclasta da estética futurista, a ironia de Álvaro de Campos abandona a ambiguidade produzida pela apresentação tautológica de sua identidade, personificando integralmente a não-identidade das sensações com o movimento autorreflexivo da forma. Assim, o ritmo acelerado de escrita permite ao poeta percorrer os diversos tempos históricos, sem deixar de projetá-lo em sonho para o futuro ou, eventualmente, para fora da representação temporal.

(Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
Meu coração é um balde despejado.
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada.¹⁸¹

¹⁸⁰ PESSOA, F. Obra Poética, “Tabacaria”, p.362

¹⁸¹ PESSOA, F. Obra Poética, “Tabacaria”, p.364.

O fluxo autorreflexivo das sensações é a expressão mais exata da ironia heteronímica, pois o ritmo veloz e a forma aberta que o acompanha permite exprimir com toda destreza a descarga histórica do desejo, como ato de transfiguração da forma poética tradicional. Dilacerada a identidade pela manifestação imediata das sensações, o “tipo universal” de Álvaro de Campos incorpora uma espécie de *riso transcendental*, que emerge na superfície dos poemas sob a forma de um *saber-se não ser a obra que se é*. Riso somente possível porque, enquanto figura não-idêntica ao *cogito* heteronímico, Fernando *Personne* escreve poemas como quem objetiva o prazer do fluxo automático de escrita, personificando a não-identidade das sensações como obra que se põe a si mesma por meio da autorreflexão da forma. Assim como Ulisses que, ao libertar-se com astúcia do perigo, zomba com satisfação da desgraça do Cíclope, Fernando *Personne* zomba, em Álvaro de Campos, de não ser a obra que se é, de não viver em realidade a marcha histórica de sensações sacrificiais que invoca, de não esperar que um dia alguém leia os versos que agora já estão a ler, etc..., emitindo um riso transcendental que constitui uma das formas mais refinadas de crítica aos valores estéticos e morais da modernidade.

Eu quem sou para que chore e interrogue?
Eu quem sou para que te fale e te ame?
Eu quem sou para que me perturbe ver-te?¹⁸²

¹⁸² PESSOA, F. Obra Poética, “Ode Marítima”, p.335.

Conclusão

Gostaria de concluir com Álvaro de Campos, lembrando estes versos do poema *Lisbon Revisited* (1923): “Não me venham com conclusões!/ A única conclusão é morrer”¹⁸³. Um lema seguido ao pé da letra por Fernando Pessoa, cuja obra heterônima é, antes de mais nada, uma malha temporal pacientemente tecida por longos anos de errância intelectual. Assim como a conhecemos, ou como estamos constantemente a conhecê-la, a obra poético-filosófica de Pessoa é toda composta de fragmentos mais ou menos descontínuos, acerca dos quais coube, não ao poeta, mas aos especialistas, encontrar uma coerência heurística, suspendendo conscienciosamente o êxito desejável, mas ainda não alcançado, de uma edição final.

Tentei discorrer, ao referir-me a filósofos como Aristóteles, Hegel, Heráclito, Benjamin e Bachelard, sobre uma série de oposições que culmina na erradicação da identidade no drama ficcional dos heterônimos. Ao desenvolver a ideia de que o *cogito* cartesiano produz a identidade a partir da não-identidade, corri o risco de parecer que descrevo a não-identidade como se ela fosse uma fera domada pela identidade, como se a linguagem estivesse fadada a ser uma simples repetição dessa identidade. Minha dúvida era se no drama em gente dos heterônimos não continuaria havendo um eu diretor da peça que impedisse a simples proliferação dos eus ficcionais. Mas se assim fosse, não seria possível pensar outras coisas como, por exemplo, que o ato da enunciação produz para si mesmo um sujeito e sua suposta identidade e também a ideia de que o espaço e o tempo históricos em que o sujeito acontece são dados contingentes, embora também constitutivos e, de certo modo, determinantes desse sujeito. Por isso, tentei pensar, com Deleuze, em diferenças imanentes, sem causalidade primeira ou sem princípio de identidade.

Ao escrever sobre Caeiro tive uma dúvida, não sobre o que escrever, mas sobre a verossimilhança do mestre heterônimo. Escrevo como se Caeiro fosse um “eu penso” que lembra o aristotélico “ser é perceber”, um “eu penso” que ocorre como ocasião que atualiza um objeto. A minha dúvida é se a sensação do objeto que funde perceber/percebido é a cada instante uma sensação singular. Se assim for, como um objetivista poderia falar, à maneira de Caeiro, mantendo a unidade dos conceitos, apesar

¹⁸³ PESSOA, F. *Obra Poética*, “Lisbon Revisited” (1923), p.356.

da generalidade das palavras que diz? Falando radicalmente, ele não seria outro a cada instante? Quero dizer: um objetivista como Caetano, que pensa o artifício da forma como presença aparente do objeto e a obra de arte como pertencente ao mundo dos objetos naturais, não teria de negar a própria noção de arte e com ela sua própria arte, uma vez que a forma poética é determinação puramente artificial? Aponto para essa questão a certa altura do texto, falando da determinação da forma poética como um limite da linguagem que sempre fica aquém das coisas — o ato de escrever vem sempre acompanhado do ato de pensar; e pensar, imaginar e escrever ainda negam a distinção e a amplitude exteriores que possui o ato de ver. Essa ideia me fez pensar que a poesia de Caetano fica assim aquém do visto, pois é impossível o *dizer do ver*, ou seja, o dizer já é um substitutivo metafórico ou simbólico de algo a ser visto. Por esse motivo, parece-me impossível dizer que Caetano tem uma “visão de mundo”, uma *Weltanschauung*: uma fórmula idealista inadequada para qualificar seu objetivismo, segundo o qual a forma significativa da linguagem aparece como o negativo do conteúdo que ela designa.

O espírito de decadência do *fin du siècle*, em que pesavam os efeitos da obsolescência dos valores morais cristãos e o dilaceramento da subjetividade romântica, faria de Ricardo Reis uma personalidade trágica à maneira do *Fausto*, não encontrasse ele na moral estoica e no paganismo natural de Caetano a força necessária para fingir o restabelecimento da beleza por meio da ordem e da harmonia pagãs. Ainda assim, Ricardo Reis é trágico, não como o herói dilacerado pela culpa do erro involuntário ou pela luta contra forças impossíveis de vencer ou pela moral cristã que dá veneno a Eros, mas trágico no sentido antigo que Nietzsche valorizava, como *amor fati*, ou seja, como afirmação efetiva e necessária da vida, despida de qualquer conotação negativa para a dor e para a morte. Assim, Ricardo Reis opera o esvaziamento do sentimento trágico da subjetividade fáustica, mas não da dimensão trágica da vida, pois ao negar o enclausuramento da subjetividade ele afirma ao mesmo tempo, como *amor fati*, a atualidade objetiva da natureza. Ricardo Reis encontra, portanto, no esvaziamento da autorreflexão subjetiva uma solução para o desconforto de se saber incapaz de ir para além dos limites da vida. Sim, desconforto, mas sempre guiado pelo fingimento estoico e sua aceitação do destino como promessa de realização formal do poema. Mallarmé falou da escrita poética como de um lance de dados, incapaz de abolir o acaso: bem delimitada sua trama formal, *Um Lance de Dados* atualiza uma série de possibilidades ainda não

realizadas pela escrita. Ricardo Reis falou da criação poética como determinação absoluta da forma como um lance bem pensado e bem realizado no jogo de xadrez.

Referência Bibliográfica

- ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. RJ: Editora 34, 2003.
- ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar, 2006.
- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. SP: Editora 34, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*, in *A Poética Clássica*. SP: Ed. Cultrix, 2005.
- AZEVEDO, A. *Fernando Pessoa: Outramento e Heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- _____. *Pessoa e Nietzsche*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. SP: Editora Ática, 1994.
- _____. *A Poética do Devaneio*. SP: Martins Fontes, 1996.
- BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética*. SP: Estação Liberdade, 2002.
- BALSO, J. *Pessoa, the Metaphysical Courier*. New York: Atropos Press, 2011.
- BARTHES, R. *A Morte do Autor*, in *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. SP: Brasiliense, 1989.
- _____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. SP: Iluminuras, 2002.
- BERARDINELLI, C. *Fernando Pessoa: Outra Vez te Revejo...* RJ: Nova Aguilar, 2004.
- BLANCHOT, M. *L' Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1991.
- BOITANI, P. *A Sombra de Ulisses*. SP: Perspectiva, 2005.
- BORGES, P. *O Teatro da Vacuidade ou a Impossibilidade de ser Eu*. Lisboa: Verbo, 2011.
- BRÉCHON, R. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. RJ: Record, 1999.
- BRETON, A. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1973.
- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Mallarmé*. SP: Editora Perspectiva, 1974.
- CASTRO, E.M.M. *O Paganismo em Fernando Pessoa*. SP: Annablume, 2011.
- CARVALHO, J. *Fernando Pessoa*. SP: Casa de Portugal, 1993.
- CIRURGIÃO, A. *O Olhar Esfíngico de Fernando Pessoa*. Lisboa: Identidade Cultura Portuguesa, 1990.
- COELHO, A.P. *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo. 2 vols, 1971.
- COELHO, J. do P. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. SP: Verbo, 1977.
- COSTA, D.L.P. *O Esoterismo de Fernando Pessoa*. Porto: Lello e Irmão – Editores Porto, 1987.
- CRESPO, A. *Con Fernando Pessoa*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1995.

- _____. *A Vida Plural de Fernando Pessoa*. RJ: Bertrand, 1990.
- _____. *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- D'ANGELO, P. *A Estética do Romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, 1997.
- DELEUZE & GUATTARI. *O que é a Filosofia?* RJ: Editora 34, 1997.
- DESCARTES, R. *Meditações Metafísicas*. “Os Pensadores”. SP: Abril Cultural, 1983.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957.
- FICHTE, J.G. *Sobre o Conceito da Doutrina da Ciência ou da assim chamada Filosofia*. “Os Pensadores”. Vol. XXVI. SP: Abril Cultural, 1973.
- FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un Auteur?* in *Dits et Écrits*, Vol. I. Paris: Gallimard, 1994.
- GAGLIARDI, C. *Fernando Pessoa & Cia. Não Heterônima*. SP: Mundaréu, 2019.
- GARCEZ, M.H.N. *O Tabuleiro Antigo: Uma Leitura do Heterônimo Neoclássico Ricardo Reis*. SP: EDUSP, 1990.
- GARCIA, J.M. *Fernando Pessoa: Coração Despedaçado*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1985.
- GIL, J. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- _____. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. RJ: Relume Dumará, 2000.
- GUERRA, M.L. *Ensaio sobre Álvaro de Campos Vols 1e 2*. Lisboa: 1968.
- GÜNTERT, G. *Fernando Pessoa: O Eu Estranho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- GUYER, L.R. *Imagística do Espaço Fechado na poesia de Fernando Pessoa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. *Curso de Estética*. SP: EDUSP, 2004.
- HOMERO. *The Iliad of Homer and the Odyssey*. Trad. de Samuel Butler. USA: Britannica Great Books, 1952.
- KUJAWSKI, G.M. *Fernando Pessoa, o Outro*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- LANCASTRE, M. J. *Fernando Pessoa: uma Fotobiografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.
- LEOPOLDO E SILVA, F. *Descartes: A Metafísica da Modernidade*. SP: Ed. Moderna, 1996.
- LIND, G.R. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- LOPES, M.T.R. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*. Paris: La Difference, 2004.
- _____. *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.
- LOURENÇO, E. *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MACHADO, R. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. RJ: Jorge Zahar, 2001.

- MAIOR, D.V. *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994
- MALLARMÉ, S. *Divagations*. Paris: E. Fasquelle, 1922.
- MARSICANO, A. *Crowley-Pessoa, o Encontro*. SP: Córrego, 2018.
- MARINETTI, F. T. *Futurismo: Manifestos de Marinetti e seus Companheiros*. RJ: Pimenta de Mello, 1926.
- MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. SP: Leya, 2010.
- MATOS, J. *O Pensamento Maçónico de Fernando Pessoa*. Lisboa: Hugin Editores, 1997.
- MOISÉS, C. F. *O Poema e as Máscaras*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- MONTEIRO, A.C. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- MONTEIRO, G. *The Presence of Pessoa*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998.
- MORODO, R. *Fernando Pessoa e as Revoluções Nacionais Europeias*. SP: Caminho, 1997.
- NOVALIS, F. *Schriften*, Stuttgart: Kohlhammer, 1988.
- NUNES, B. *O Dorso do Tigre*. RJ: Editora 34, 2009.
- OSAKABE, H. *Fernando Pessoa, Resposta à Decadência*. SP: Iluminuras, 2013.
- PADRÃO, M.G. *A Metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Editora Inova, 1973.
- PESSOA, F. *Obra em Prosa*. RJ: Nova Aguilar, 2006.
- _____. *Obra Poética*. RJ: Nova Aguilar, 2006.
- _____. *Pessoa Inédito*. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes) Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- _____. *Livro do Desassossego*. SP: Companhia de Bolso, 2006.
- _____. *Primeiro Fausto*. SP: Iluminuras, 2002.
- PAZ, O. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. RJ: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*. SP: Martins Fontes, 2001.
- PIZARRO, J. *Fernando Pessoa: entre Génio e Loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- PROUST, M. *Em Busca do Tempo Perdido*. Vol.3. RJ: Nova Fronteira, 2016.
- QUADROS, A. *Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- RIBEIRO, N. *Pessoa Philosophical Essays*. New York: Contra Mundum Press, 2012.

- _____. *Fernando Pessoa e Nietzsche: O Pensamento da Pluralidade*. Lisboa: Verbo, 2011.
- SARTRE, J.-P. *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, 1975.
- SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. SP: Cultrix, 1975.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da Diferença*. SP: Ed. 34, 2005.
- SEABRA, J.A. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. SP: Perspectiva, 1974.
- _____. *O Heterotexto Pessoaano*. Lisboa: Dinalivro, 1985.
- SENA, J. *Fernando Pessoa & Companhia Heterônima*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- SILVA, L.O. *O Materialismo Idealista de Fernando Pessoa*. Lisboa: Clássica Editora, 1985.
- SCHILLER, F.J.C. *Educação Estética do Homem*. SP: Iluminuras, 1989.
- SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos Fragmentos*. SP: Iluminuras, 1997.
- SIMÕES, J.G. *Vida e obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração*. Lisboa: Bertrand, 1973.
- STEINER, G. *Gramáticas da Criação*. SP: Globo, 2003.
- SUZUKI, M. *O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. SP: Iluminuras, 1998.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. RJ: Jorge Zahar, 2004.
- VASCONCELLOS, L.C. *Vertigens do eu: Autoria, Alteridade e Autobiografia na Obra de Fernando Pessoa*. BH: Relicário, 2013.
- VIEIRA, P. A. *História do Futuro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. SP: Editora 34, 2014.