

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

O DRAMA E O ESPANTO:
SOBRE POESIA E FILOSOFIA EM FERNANDO PESSOA

Fabício Lúcio Gabriel de Souza

Ouro Preto
2010

Fabício Lúcio Gabriel de Souza

O DRAMA E O ESPANTO:

SOBRE POESIA E FILOSOFIA EM FERNANDO PESSOA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Arte e Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Jr.
Universidade Federal de Ouro Preto

Ouro Preto
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

Dissertação intitulada “O drama e o espanto: sobre poesia e filosofia em Fernando Pessoa”, de autoria de Fabrício Lúcio Gabriel de Souza, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior - IFAC/UFOP - Orientador

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa – ICHF/UFF

Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto – IFAC/UFOP

Prof. Dr. GILSON DE PAULO MOREIRA IANNINI
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte
IFAC/UFOP

Ouro Preto, dezembro de 2010.

*Para minha mãe, Maria Auxiliadora Gabriel de Souza e
em memória de meu pai, José Marcelino de Souza Filho.*

Em memória de Friedrich Nietzsche e Michel Foucault.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

ao meu orientador, Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Jr., pela solicitude, paciência e dedicação digna de mestre nesta empreitada;

aos Professores Doutores Pedro Sússekind, Romero Freitas e Hélio Lopes, pela seriedade intelectual e pela dedicação a mim dispensadas;

aos Professores Doutores Olímpio Pimenta e Gilson Iannini, pela atenção e pelos importantes conselhos;

aos meus professores ainda na Graduação em Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, desta universidade, pelo comprometimento acadêmico e incentivo constante nas primeiras lições sobre pesquisa;

aos meus irmãos Flávio, Elaine e Elisa, por esse “grande novelo” que desfiamos juntos;

à querida Débora, pelo companheirismo incansável, pelas experiências de vida e pelas longas conversas sobre filosofia;

ao mano Dirlen, à Joelma e às crianças; a Lendry, Valdira, vó Fina, Loyolla, “Phill”, Leadir, Valdir, Leinha, Dirlean e Carlinhos: *cent’anni!*;

à Dona Efigênia Moutinho, pelo afeto e sabedoria de prontidão;

à Sandra Regina Lima, pelo tempo de aprendizagem e paródias da vida; à Efigênia Lima Groppe (*Em memória*), pelos cuidados e constante preocupação com a minha visão; a Virgílio “Jack” Lima (*Em memória*), pelos risos e ações de irmão;

à Lenilda, Dedê, Guto e Pedro, pela afetuosa acolhida;

aos meus amigos Cláudia Faria, Leonardo D’Angelo, Aloísio Dutra, Elisson Morato, Diandra Pittella, Danilo Barcelos Corrêa (e família), Danielle Fardin, Ednaldo Cândido, Edmar Ávila, Fernando Alvarenga, João Wood, Aline Lucas, Giuliano Santos, Sérgio Selingardi, Mauro Clemente, Luiz e Elisângela Souza e Silva, Maria Luciana de Oliveira, Laurel Klein, Marinalva Silva, Joseane Moreira, Vicente Gomes, Rubens José da Rocha, Marlon Trindade e Márcia, Bianca Kelly de Souza, Thaíse Dias, Luiz Carlos Moura, Luciana Nunes, Jaqueline Mello, Juliana Sallenave, Bruno Mol e Luiz Otávio Sábato;

ao Professor Luiz Roberto de Mello, M.D. (UFMG/Johns Hopkins University), ao Dr. Bartolomeu Campos (Ouro Preto), e ao Dr. Paulo César Francisco (Ouro Preto), pela amizade e eficiência que fizeram os meus olhos e a minha mente alcançarem este momento;

aos Professores colegas dos tempos da Escola Estadual “Padre Viegas”, pela convivência e aprendizado;

aos colegas da turma do mestrado, Leandro Martins, Marcelo Muniz, Miriam Cordeiro, Clarissa Ayres, Fernando Pacheco, Flávio Armacher, Danilo Pimenta, Ana Augusta Carneiro, Bené Deveza, Sandra Fortes, José e Lucca Ottoni, pela interlocução amistosa, e a Jens Frey, pela seriedade e paciência nas aulas de alemão;

à Claudineia Guimarães, secretária do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte, e à Maria da Graças Moreira, secretária do Departamento de Filosofia, por seu trabalho sério e prestativo.

aos demais funcionários do Instituto de Filosofia Artes e Cultura, pela solicitude e simpatia com que me receberam nesta grande casa.

Este trabalho recebeu um importante apoio financeiro da Universidade Federal de Ouro Preto, através da PROPP – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa.

*I was a poet animated by philosophy
not a philosopher with poetical faculties...*

Fernando Pessoa

RESUMO

Este estudo tem sua origem na afirmação de Fernando Pessoa: "Eu era um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas". Desse modo, através de uma análise imanente, mostraremos primeiramente como se constituíram as ideias estéticas desse poeta e dos seus heterônimos, Antônio Mora e Álvaro de Campos. Depois, seguindo uma reflexão a partir da leitura crítica dos poemas tanto do poeta ortônimo, quanto dos três principais heterônimos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, consideramos as discussões acerca da relação entre poesia e filosofia e o que significa, neste contexto, ser "um poeta animado pela filosofia".

Palavras-chave: Estética - Poesia e Filosofia - Heteronímia e Linguagem.

ABSTRACT

This study has its origin in the statement of Fernando Pessoa: "I was a poet animated by the philosophy, not a philosopher with poetic faculties". In this way, through an immanent analysis, first it will be investigated the constitution of the aesthetic ideas of the poet and his heteronyms, Antônio Mora and Álvaro de Campos. It will be followed by a reflection constituted from the critical reading of poems of both Pessoa-himself and the three main heteronyms, Alberto Caeiro, Ricardo Reis and Álvaro de Campos, considering the discussions on the relationship between poetry and philosophy and what it means, in this context, to be "a poet animated by philosophy".

Keywords: Aesthetic - Poetry and Philosophy - Heteronym and Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. DAS IDEIAS ESTÉTICAS.....	15
1.1. Pensamentos acerca da Arte.....	18
1.1.2. Das finalidades e interfaces da arte.....	23
1.1.2.1. Arte e Emoção.....	27
1.1.2.2. Arte e Instinto.....	29
1.1.2.3. Arte e Natureza.....	30
1.1.2.4. Arte e Moral.....	35
1.2. Da obra de arte.....	37
1.2.1. Do processo artístico.....	40
1.2.2. Do artista.....	41
1.3. A propósito da “estética não-aristotélica”.....	43
2. DAS QUESTÕES IMANENTES AO DRAMA E ÀS MÁSCARAS.....	48
2.1. A vida e a obra: considerações relevantes.....	49
2.1.2. Poética no poema.....	54
2.2. A poética da <i>Natureza</i>	58
2.2.1. A mediação do dizer: ontologia da diferença e metafísica.....	62
2.2.2. “O deus que faltava” ou a reconstrução de uma história.....	64
2.2.3. Das possíveis fraturas da máscara ou a quebra do cajado.....	71
2.3. A educação pelas <i>Odes</i> ou Lições para consigo.....	78
2.3.1. Lição sobre tempo.....	83
2.3.2. Lição sobre convivência.....	85
2.3.3. Nota sobre a falsa nulidade da tensão.....	88
2.4. A vertigem da modernidade.....	89
2.4.1. A Noite entre outras redenções.....	91
2.4.2. <i>Lisbon Revisited</i> (1923).....	97
2.4.3. Rir da morte e afirmar a vida.....	100

3. O ÂNIMO FILOSÓFICO E AS FACULDADES POÉTICAS.....	103
3.1. Poesia e filosofia, mais adiante.....	104
3.1.1. Heteronímia e linguagem.....	109
3.1.2. A propósito de “Ser contemporâneo de Pessoa”.....	113
3.1.3. Afinal, o que significaria ser um poeta animado pela filosofia?.....	117
4. CONCLUSÃO.....	120
REFERÊNCIAS.....	123

INTRODUÇÃO

Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte...

Rainer Maria Rilke – *Cartas a um jovem poeta*

“Uma epígrafe não se explica!”. A lição é antiga, e constantemente lembrada, porém neste momento parece-nos inoportuno o silêncio. Decerto as palavras de Rilke não nos eximirão de qualquer “penalidade” por possíveis equívocos, ainda que o poeta de Praga tenha nos advertido claramente. Assim, nossa tentativa é expor a obra sem cometimento de grandes mal-entendidos, a fim de que as linhas que se seguirão ao longo deste trabalho possam reafirmar como afortunada, não as nossas palavras de crítica ou o método que escolhemos para este percurso, mas a obra de arte literária que temos por objeto de estudo.

As coisas realmente “não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar”. Durante pouco mais de dez anos de nossas leituras e releituras da obra pessoana as sensações que possuímos, voltadas à nossa pesquisa, são as mais diversas. No entanto, a sensação mais desconfortante, afligente, angustiante é a de estar consciente que muito tem faltado em nossa “incursão” à literatura de Fernando Pessoa, mais uma vez, mesmo diante do que disse Rilke; mesmo com tantos trabalhos escritos por autoridades importantes em várias disciplinas. Se por um lado tais publicações foram muito significativas para os estudos pessoanos, por outro sobrepôs uma espessa camada discursiva sobre a vida e a obra do poeta português. Desse modo, constituiu-se, ao passar do tempo, a figura emblemática de Fernando Pessoa, quiçá mais emblemática do que àquela que o próprio poeta poderia querer para si. Afinal, ele mesmo se denominou “criador de mitos”. Teria criado ele o mito de si? A pergunta seria muito pertinente se a nossa proposta fosse de mais um estudo centrado nas indagações acerca da identidade do poeta, porém não é o caso.

Apesar de o nosso texto ser intitulado, *O drama e o espanto: sobre poesia e filosofia em Fernando Pessoa*, nossos esforços são no intuito de primar pelo objeto, ou seja, primar pela afirmação da obra. Esta, pois, deve ser a grande contemplada. São os poemas que sempre nos dizem algo, a sua linguagem, o seu efeito e sua relação com a vida; mas também,

são os apontamentos, as pequenas notas, os artigos inéditos, e outros tantos publicados que expomos e com os quais dialogamos aqui, que nos permitem pensar em um ânimo robusto e versátil que tece as malhas sutis nas quais os fios de arte e pensamento se perpassam. Desse modo, deixamos às margens próximas os acontecimentos biográficos, de contornos psicológicos: primeiro pela convicção que, neste momento, deveríamos deixá-los, e segundo porque nossa proposta metodológica não os comportaria de forma plena, em constante recorrência.

A leitura da relação entre a filosofia e a poesia de Fernando Pessoa é temática recorrente, admitimos sem receio. Entretanto, nosso estudo traz abordagem diferente das abordagens anteriores, tanto no que se refere aos textos acerca das ideias estéticas, quanto aos poemas de ortônimo e heterônimos. Porém, é preciso salientar que os textos pessoanos sobre estética e filosofia apareceram em forma de compilação: reuniram-se os escritos e os organizadores fizeram a apresentação de cada volume; isto é, quando havia texto de apresentação, ou nota de editor. Não encontramos, ainda, exceto a respeito dos poetas heterônimos e suas respectivas poesias, estudos extensos que apresentassem uma análise imanente de tais apontamentos teóricos, salvo a pequena seção “A estética não-aristotélica”, escrita por Georg Rudolf Lind, em seu livro *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Nesse mesmo capítulo, Lind comenta a desmontagem dos *Apontamentos* de Álvaro de Campos realizada pelo romancista Almeida Faria, o qual assinala “o caráter insustentável destas deduções aplicada por analogia, a fenômenos essencialmente diversos entre si”. Logo, decidimos, de igual modo, enfrentar o desafio hermenêutico de tais escritos heterônimos, trazendo-os à luz pelo vigor que os mesmos possuem. Evitamos, assim, na maioria das vezes, a comparação direta da obra de Pessoa com a obra de outros filósofos, a fim de que a autonomia da obra fosse preservada, e fosse também respeitada à linha de pesquisa, “arte e filosofia”, a qual nosso estudo se inscreve.

No primeiro momento, iniciamos nossa tarefa interpretativa pela exposição e análise imanente dos textos em prosa escritos por Fernando Pessoa, ortônimo, e pelos heterônimos, Antônio Mora, “continuador filosófico” de Alberto Caeiro, e Álvaro de Campos. Por essa via, mostraremos a tessitura de uma trajetória das reflexões pessoanas sobre o universo artístico, no qual se indaga sobre a arte e a sua finalidade, suas interfaces, sua materialidade através da obra, do artista e do processo artístico, por fim, alcançando a proposta uma “Estética não-aristotélica”, por Álvaro de Campos. Na forma de pensamento deste heterônimo, as regras da arte se baseariam em uma ideia de forças (*integração* e

desintegração), diferindo da ideia comum de força e diferindo da teoria aristotélica, mantida por parte da tradição, de uma beleza harmônica.

No segundo momento, passaremos a análise dos poemas de Fernando Pessoa e dos três principais heterônimos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, tendo por objetivo a abordagem de algumas questões emergentes a partir da visão poética de cada um deles. Além disso, na obra ortônima, a etapa subdivide-se em duas: 1) colocaremos em discussão as consequências de uma leitura biografista, por vezes, psicológica na qual se misturam vida e obra; e 2) observaremos o surgimento de um tipo de “poética no poema”. Acerca das obras heterônimas, optamos por intitulá-las por assunto a ser desenvolvido nos textos de cada poeta. Logo, em *A poética da Natureza*, discorreremos a respeito da problemática caeiriana guiada pela trajetória inversa do ortônimo, ou seja, uma visão das coisas que parte da relação tensiva das sensações para anular a razão (sensibilidade *vs.* razão). O primado da racionalidade para Caeiro é o responsável pelas principais ações que negam a imanência. Em *A educação pelas Odes*, é a vez de Ricardo Reis ensinar o homem a viver, através da herança do pensamento dos Epicuristas, dos Estóicos e da Poética Clássica de Horácio, não por meio prescritivo das cartas antigas dos mestres endereçadas aos discípulos, senão pela força poética imperativa das *Odes*. Assim, é possível enxergar em cada poema a temática de uma lição. Ora, Reis é médico na cena heteronímica, ele possui os saberes essenciais para o bem-estar do espírito, mas também é o educador pela poesia vida afora. Há que se destacar o equívoco que se comete quando se pensa que a postura de Reis tende a nulidade de uma tensão poética. Muito pelo contrário: veremos que a opção pela atitude pagã é o único antídoto para viver, nas palavras de Frederico Reis, em tempos de “império bárbaro”, isto é, sob domínio cristão. Essa condição situa o Dr. Ricardo Reis no conflito causado pelo deslocamento e pelo esmagamento de uma época e de uma crença que ficou para trás, porém fazendo-se necessário restituí-las. Desse modo, finalizando a segunda etapa, em *A vertigem da modernidade*, nosso encontro será com a poesia de Álvaro de Campos, “à luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica”, em meio ao barulho das “engrenagens”, sob o estado febril em que escreve, enfim, nesse espaço de confluência de todas as tensões. Ora, se em Fernando Pessoa, ortônimo, a tensão se faz pelo embate de razão *vs.* sensibilidade, em Alberto Caeiro acontece o inverso, sensibilidade *vs.* razão, em Ricardo Reis a tensão se assenta pela impossibilidade de viver conforme os Antigos tendo que reagir contra o cristianismo, por isso a disciplina da negação para alcançar o bem-estar; em Álvaro de Campos essas tensões se confluirão, alternando nos estados de ânimo representados pela poesia.

No terceiro e último momento de nosso estudo, retomaremos a discussão sobre poesia e filosofia, não perdendo de vista a afirmação esclarecedora de Fernando Pessoa a propósito dos seus objetivos: “Eu era um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas”. Esta é a espinha dorsal da nossa pesquisa, pois por ela fomos guiados. Nesse sentido, em *O ânimo filosófico e as faculdades poéticas*, procuraremos dissertar sobre as relações entre poetas e filósofos, tendo por ponto de partida, a velha querela que teve seu início em Platão, para alcançar no século XX a tese do filósofo francês, Alain Badiou, acerca de “uma tarefa filosófica”, a saber, “ser contemporâneo de Pessoa”. Ademais, colocaremos nesta mesma discussão, a problematização dos usos da linguagem, e encerraremos nossa dissertação com as considerações sobre a questão: “O que significaria ser um poeta animado pela filosofia?”.

Em suma, podemos dizer que no primeiro momento os textos de Pessoa, Mora e Campos tratam de responder às questões: “O que é a arte?”, “Que fim tem?”, “como acontece e a quais critérios deve obedecer?” e “qual a função daquele que a produz?”. No segundo momento, recolocaremos uma indagação muito conhecida, e extremamente necessária neste estudo: “o que dizem os poemas?”, entre dizer e dito a linguagem esgueira-se pelos discursos das máscaras do drama poético, ora assumindo um corpo de significação, ora deixando-o para possuir outro. Por fim, no terceiro momento, retomaremos a questão sobre poesia e filosofia, a fim de considerar o que significaria dizer que Fernando Pessoa foi um poeta de ânimo filosófico. Assim, não questionamos se há filosofia na poesia pessoana, visto que outros trabalhos cumpriram anteriormente essa tarefa. Nosso estudo seguiu o caminho da convicção das relações entre poética e filosofia. O intuito foi dissertar acerca do estabelecimento de tais enlaces no plano interno da referida obra, múltipla e complexa no referente ao seu acontecimento, no qual a linguagem se multiplica fazendo com que o fazer poético e o pensamento especulativo (contemplativo) se perpassem, isto é, se rocem, dando origem não apenas aos poemas, mas antes aos poetas em suas particularidades.

1. DAS IDEIAS ESTÉTICAS

Os primeiros passos são, neste momento, no intento de percorrer os “apontamentos” e “textos teóricos” escritos por Fernando Pessoa, principalmente, com o intuito de mostrar suas ideias acerca da arte e, desse modo: a) expor uma reflexão que priorize os escritos sobre arte; b) extrair dos exercícios de pensamento do poeta, um pensamento acerca da arte, o qual nós possamos considerar uma Estética e uma Filosofia própria, tendendo para um sentido humanista. Logo, por humanismo na obra de Pessoa não consideraremos apenas a acepção de um conceito que “tome como fundamento a natureza humana, ou os limites e interesses do homem”¹, mas também a tendência de “valorização do humano” enquanto “solução da crise do homem e da sociedade”², conforme veremos mais adiante, no terceiro capítulo. Com relação ao termo “apontamentos”³, entendemos os textos curtos ou inacabados, com datas incertas; e por “textos teóricos”, aqueles mais extensos e completos, tais como os de colaboração a periódicos da época.

Distante de ser um tratado acerca da arte chega até nós as *Páginas de Doutrina Estética*, *Páginas de Estética e de Teoria Literária*, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* e, depois, *O Eu profundo e os outros eus*, as *Ideias Estéticas* e as *Ideias Filosóficas*. Os três primeiros títulos editados em Lisboa, e os três últimos editados no Brasil, reunidos naquilo que ficou estabelecido como Obra em Prosa. Tais publicações somam-se a outras não publicadas em vida por Fernando Pessoa. Títulos, seleção, organização e notas definidas por amigos e críticos do poeta que tiveram acesso ao acervo literário dele. Desse modo, podemos inferir que não houve um plano de um livro, nem sobre um sistema filosófico, tampouco de um tratado de estética desenvolvido por Pessoa. Pelo menos nos moldes tradicionais na História da Filosofia. Herdamos ideias que se debatiam na sua mente e, que por vezes, não eram completadas pelo fato de em seguida serem atropeladas por outras ideias, sucessivamente, como se ele fosse acometido de uma espécie de *Brainstorming*, provocado pelas sensações, pela extrema necessidade fisiológica de criar ou de expressar. O que podemos afirmar com segurança é que legamos registros de um pensamento vivaz que tem colocado na ordem do dia, a cada releitura, a reflexão através das expressões do desassossego

¹ Cf. ABBAGNANO, 1962, p. 493-494.

² MONTEIRO, 1958, p. 26.

³ Esse termo foi utilizado pelo próprio Fernando Pessoa, e pelo grupo de gestão documental do acervo do poeta.

humano, qual seja: a arte, neste caso a poética; e o próprio pensamento, enquanto característica humana.

Mesmo com um entusiasmo delirante o poeta mantém raciocínios coerentes a respeito de diversos temas, em particular, acerca da literatura, da estética e da filosofia. Ligados por frequente diálogo com a tradição filosófica, os apontamentos pessoais sobre arte parecem marcados por várias vertentes, entre elas as de origem de platônica passando pela aristotélica, e alcançando o pensamento de Hegel, etc.⁴ Tais concepções estéticas previam regras e, dentre outros quesitos, uma finalidade para a arte. O poeta e seus heterônimos também pensaram a obra de arte e os critérios a que ela deveria obedecer, o processo artístico, o artista e a função do artista, etc.

Evidentemente, as reflexões do legado pessoal são frutos não apenas de um autodidatismo perspicaz, mas também, nos termos de Pascal, de um espírito refinado (*Esprit de finesse*)⁵, uma vez que abandonara a Faculdade de Letras, em Lisboa, por acreditar que tais estudos não lhe acrescentariam algo mais. Os textos que aqui tratamos por “apontamentos” têm sua origem nas colaborações que Pessoa fizera aos periódicos da sua época, tais como “*Athena*, Revista de arte”. Nesses escritos, podemos observar que o caso heteronímico de Pessoa, que ele mesmo nomeou “drama em gente”, estendeu-se ao campo da especulação pelo desdobramento da poesia reflexiva nos principais heterônimos: Caetano, Campos, Reis e do semi-heterônimo prosador Bernardo Soares, além do estabelecimento de “continuadores filosóficos”, assim chamados por Pessoa, no caso de António Mora e, podendo incluir, o Barão de Teive. A propósito das ideias estéticas predominam a escrita do ortônimo e do heterônimo, Mora.

Desse modo, tem-se escrito e discutido muito sobre a obra do poeta que aqui tratamos. Ao longo dos anos que nos dedicamos à leitura de Pessoa, percebemos que os estudiosos pessoais consagrados haviam pairado feito nuvens saturadas sobre a obra poética: a heteronímia e a individualidade, a hierarquia dos heterônimos, a unidade e a diversidade, os estados psicológicos, e por vezes, a coisas corriqueiras e, até certo ponto insólitas, sobre a vida do poeta, foram o centro das atenções dos estudos. Em suma, trabalharam à exaustão os aspectos estritamente literários (e extra-literários) da obra de Fernando Pessoa. Pouco se propôs a destacar diligência para a compreensão dos escritos reunidos na obra em prosa. Parece-nos que tais escritos teriam servido, até então, somente para cotejar, de modo muito fragmentado, o que fora escrito sobre o fenômeno da heteronímia: ora como ilustração, ora

⁴ Cf. COELHO, A. P, 1971.

⁵ PASCAL, 1979. (Col. Os Pensadores)

como contraprova para dada afirmação. A carta a Adolfo Casais Monteiro foi instituída pela crítica, de certo modo, como chave hermenêutica e, ora tomada com demasiado siso; fato este que George R. Lind alertou-nos nos seus *Estudos sobre Fernando Pessoa*:

A explicação oferecida por Pessoa na carta a Casais Monteiro, não deve, por conseguinte, ser aceite sem reservas, uma vez que acentua demasiado unilateralmente a espontaneidade de poder criador, ao mesmo tempo que procura ocultar o papel considerável desempenhado pela teoria. (LIND, 1981, p.101)

Novamente, pouco se dispôs a questionar tais critérios em detrimento a permanência da teatralidade estabelecida por tal missiva, e os efeitos que os debates provenientes das leituras da mesma causariam na recepção da obra. Quando se questionou tais critérios, não somente a figura de Fernando Pessoa, mas também a obra foi colocada sob suspeição, e o debate parece, a nosso ver, deteve-se às considerações pontuais sobre a “sinceridade do artista” ou sobre o “fingimento”.

A exemplo do livro que Deleuze escrevera a respeito da obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, encontram-se, na fortuna crítica referente à obra pessoana, três livros filosóficos dedicados à obra pessoana, além de alguns trabalhos desenvolvidos em pesquisas no campo pensamento, que tentam acompanhar e descrever o trajeto das ideias de Fernando Pessoa acerca da arte e do próprio pensamento: António Pina Coelho pesquisou *Os fundamentos filosóficos na obra de Fernando Pessoa*; José Gil escreveu *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações e Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Contudo, tarefa árdua que se tem frente às dificuldades de se lidar com textos sem data e, muitos deles inacabados, ainda que reunidos com os devidos cuidados. Provavelmente, os organizadores procuraram, desse modo, estabelecer uma unidade através da coerência do pensamento de Pessoa. A situação pode implicar riscos os quais quem tenha se atirado ao mar do “drama em gente” não esteja totalmente “protegido”.

1.1 Reflexões acerca da Arte

A cada conceito de vida cabe não só uma metafísica, mas também uma moral. O que o metafísico não faz porque é falso, e o moralista não faz porque é mau, o esteta não faz porque é feio.

Fernando Pessoa

A autoridade para pensar e discursar com propriedade acerca da arte tem permanecido desde o princípio do surgimento das indagações, muito mais, no campo do pensamento filosófico, especificamente, nos campos da Estética e da Filosofia da Arte. Questionar os pressupostos, as formas, os conteúdos, a finalidade, a autonomia e o artista estão, por assim dizer, circundados pelas fronteiras da categorização racional, não vindo, por fim, do artista que produz a arte. Ou seja, o pensamento é exterior e distante do processo artístico. A situação parece ter mudado a partir dos escritores pré-românticos e, posteriormente com os românticos, passando a assumir uma postura de reflexão partindo de dentro do fazer artístico. Por outro lado, poder-se-á argumentar que realmente não compete ao artista uma reflexão profunda e objetiva sobre o próprio pensamento artístico e, que se assim o fizesse estaria de pronto relegando ao segundo plano o seu primeiro “ofício”.

Fernando Pessoa mostra-nos uma reflexão sobre o pensar a arte no qual está associado, vantajosamente, o fato de ele ser poeta. Uma visão imanente que se desponta no discurso daquele que consegue entender a arte, neste caso a poesia, dirigindo-se ao ato de pensar o próprio pensamento artístico. Nesse sentido, ainda que ele tenha afirmado que “era um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas”, há ao mesmo tempo, tanto o papel de um poeta possuidor de uma atitude filosófica, quanto o papel de pensador, se nós considerarmos que em seu exercício de pensar a arte esteja inserido na discussão filosófica, ainda que o negue.

Mais do que “viver”, “criar” foi o mote da vida de Fernando Pessoa. Pensar uma arte para a humanidade, para tempos muito além dos seus, fazendo do seu viver algo grandioso, porém, mais para os outros do que para dele próprio. Um sentimento que tem como propósito a colocação do homem em pontos de enfrentamento de si, através da arte poética da heteronímia. O poeta eleva seus propósitos a mais alta potência possível, ainda que tamanho esforço no cumprimento dessa missão implicasse seu anulamento, enquanto poeta ortônimo, quiçá enquanto indivíduo. Entretanto, do mesmo modo que seus patrícios à época

das Grandes Navegações, as quais Portugal se despontou através da lendária Escola de Sagres, formando grandes homens para o enfrentamento e conquista dos mares, ele quis servir ao engrandecimento da Pátria, e mais, ao desenvolvimento da humanidade:

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: “Navegar é preciso; viver não é preciso.” Quero para mim o espírito [d]esta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar. Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo. Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha. Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho na essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade. É a forma que em mim formou o misticismo da nossa Raça. (PESSOA, 2001, p.15)

Todo o misticismo da Raça Lusitana, toda a bravura, toda predestinação que vinha da fé no destino traçado por Deus, foram mostradas, a principio, entre os símbolos e as alegorias do livro *Mensagem*, no qual a epígrafe ratifica de modo claro o sentimento ou a crença fiel de predestinação portuguesa, e do dever de lançar-se ao mundo para ser grande: “Bendito Senhor Nosso Deus que nos deu o sinal”.⁶ Um sinal, como se possuíssem um brasão, gravado no ânimo há muito por algo além das próprias forças, de modo a serem iluminados e detentores de, não apenas, um destino grandioso, mas também de um dever certo e intransferível.

Entretanto, por mais que o homem realize ao longo da sua vida, que entre para a História com seus atos e conquistas, apenas o que restará de todo mosaico que chamamos vida será a arte. Produto dos sentidos, das paixões, da vivência, do intelecto, porque “Só a arte é útil. Crenças, exércitos, impérios, atitudes – tudo isso passa. Só a arte fica, por isso só a arte vê-se, porque dura.”⁷ Logo, a arte além de tender à posteridade, deve do mesmo modo possuir valores, e valores estes essenciais para seu propósito de estado enquanto arte perene. Pessoa coloca como valor essencial à arte, primeiro, o fato de ela ser “indício da passagem do homem no mundo”, e retomando Aristóteles, quando na *Poética*, separou os lugares para a filosofia, poesia e a história, o poeta recoloca arte e história, repensando a partir do valor inerente a cada uma, o papel que lhes cabe:

O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele (*sic*); e, como é pela emoção, e pelo pensamento que a emoção provoca, que o homem mais realmente vive na terra,

⁶ “Benedictus Dominus Deus noster qui dedit nobis signum.” (Tradução nossa) In. PESSOA. *Obra Poética*. 2001. p.69.

⁷ PESSOA. *Obra em Prosa*. 1998. p.218.

a sua verdadeira experiência, regista-as (*sic*) ele nos fatos das suas emoções e não na crônica do seu pensamento científico, ou nas histórias de seus regentes e dos seus donos [?] (*sic*). Com a ciência buscamos compreender o mundo que habitamos, mas para utilizarmos dele, porque o prazer ou ânsia só dá da compreensão, tendo de ser gerais, levam à metafísica, que é já uma arte. Deixamos nossa arte escrita para guia da experiência dos vindouros, e encaminhamento plausível das suas emoções. É a arte, e não a história, que é a mestra da vida. (*Ibidem.*)

Outro valor essencial à arte é o “expressar”. Dessa maneira, novamente em comparação com outro saber, Pessoa assim escreve que “A ciência descreve as coisas como são; a arte como são sentidos, como se sente que são. O essencial na arte é expressar; o que se exprime não tem importância”.⁸ Ora, o nosso poeta do Encoberto, aproveitando-se de ter construído e articulado a sua encenação poética sob a afirmação “o paradoxo não é meu, sou eu”, entremeando-se os labirintos da contradição, encarnando, assim, um esquivar-se constante. O seu feito se verá às voltas com as lacunas da linguagem, pois o posicionamento quer dele, ortônimo, autor dos textos em prosa ou dos poemas, quer seus heterônimos, também nesses dois planos discursivos, entrarão em um conflito imanente, que os lançarão recorrentemente a uma tensão maior, na qual definir qualquer conceito é o mesmo que dar um passo em falso. Antes de haver relegado ao segundo plano o conteúdo de tudo o que pode vir do valor essencial do expressar, isto é, não devendo dar importância ao que é expresso, disse que “a arte é a auto-expressão lutando para ser absoluta”.⁹ Se a arte trava tal luta para alcançar uma forma superior, quem a exprime considera sim o que está exprimindo. O conteúdo, por essa via, não é desconsiderado em tempo algum, do modo que se poderia acreditar. Quando se propõe a ideia de uma arte que exprime por expressar, ou seja, uma “arte pela arte”, passa-se de imediato a pensar a possibilidade de a arte ser autônoma por seus elementos intrínsecos e, não mais, pelo que lhe é exterior. Além disso, se o poeta afirma que a arte “é” a “auto-expressão”, equivale, pois, dizer que a arte tem sua origem na exteriorização das emoções subjetivas e, que simultaneamente, encontra-se num embate da expressão da subjetividade que busca de forma incisiva alcançar o “absoluto”, ou a autonomia.

O confronto que visa libertar a auto-expressão enquanto arte trava-se em meio à dicotomia subjetividade/objetividade ou interior/exterior. Assim, mostra-nos o texto de Fernando Pessoa, *Generalidade, universalidade e limitação da arte*¹⁰, como essa tensão dicotômica se instala a partir dos pontos de vista do “artista subjetivo” e do “artista objetivo”. O artista que possui como matéria prima os próprios sentimentos encontra-se fora do

⁸ *Ibidem*, p.219.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p.225.

propósito de sua “arte”, isto é, servir a humanidade, porque às outras pessoas não interessam os quereres e as impressões íntimas:

Objetar-se-á, sem dúvida, que, havendo sentimentos que são vagos, sentimentos que são confusos, impulsos do ânimo (espírito) [*sic*] que, de confundidos com outros, se nos não apresentam claros, é abusivo exigir do artista que os delineie como nítidos, como qualquer coisa que eles não são. A resposta a esta observação stá [*sic*] na pergunta, se esses stados [*sic*] do ânimo são legitimamente representáveis em arte? O artista subjetivo parte do princípio que o fim da sua arte é exprimir as suas próprias emoções. Critério é esse que o artista objetivo não aceita, e com razão absoluta o não aceita, porque a arte objetiva é que é arte, por isso que a coisa realizada, que passa para fora do artista, e não fica nele, como a emoção que a produz. (*Ibidem.*)

A limitação de uma arte subjetiva é posta sob questão, uma vez que nota-se a impossibilidade de se apresentar, com clareza (*nitidez*), as causas instintivas da vontade (*instintos volitivos*), os quais não se aproximam da realidade objetiva, porque são originados e mantidos pela interioridade. Assim, a limitação teria seu embasamento no desencontro entre pensamento e realidade, sentimento e realização da obra, além da ausência de medida da vontade com a exterioridade:

De fato, perguntamos, porque é um pensamento confuso, porque é um sentimento vago, por que razão não se apresenta nítido um impulso volitivo? Para todos a razão é uma: é que o pensamento se não pôs em contato com a realidade, é que o sentimento não se comparou com a sua realização é que a vontade não se mediu com o exterior. Uma obra de arte é um objeto exterior; obedece portanto às leis a que stão (*sic*) subordinados os objetos exteriores, no que objetos exteriores. (*Ibidem.*)

A quais leis stão subordinados os objetos enquanto objetos exteriores? Neste caso, se se refere à arte, os objetos stão subordinados aos princípios de clareza (*nitidez*) naquilo que é expresso, atendendo à comunicabilidade necessária à expressão artística. Esta tem por finalidade alcançar certos propósitos como, por exemplo, o propósito de ser “guia das experiências dos vindouros”; quer na época em que tenha sido expressa, quer em outras épocas. Desse modo, comunicabilidade e nitidez podem se identificar como critérios da arte, a fim de restituir a “objetividade das coisas”, possível base comum do humano. No entanto, as emoções devem ser experimentadas em particular, não sendo expressas, pelo fato de não ser interessante as outras pessoas a recepção de algo estranho ou inusitado que tenha sido imaginado pelo artista:

O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros. *Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada.* Se um erro da minha visão me faz ver azul a cor das

folhas, que interessa há em comunicar isso aos outros? Para que eles vejam azul a cor das folhas? Não é preciso porque não tem importância nenhuma. O mais que o fenômeno é curioso, e o curioso é senti-lo; senti-lo sinto-o eu, não os outros. *O que há de realmente estético*, pois, nas sensações estranhas é que cada um as guarde para si, gozando-as em silêncio, se para tal lhe dá o gozo. [grifo nosso] (*Ibidem.*)

Desse modo, a “arte objetiva” que é a “Arte” terá seu estatuto lavrado e organizado a partir de três princípios: 1º) generalidade, 2º) universalidade e 3º) limitação¹¹. No primeiro princípio, “a sensação exposta pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida”¹²; no segundo princípio, “o artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos”. Para Fernando Pessoa, o “subjetivismo cristista” além de ter gerado o “erro pessoalista”, ou seja, uma arte que esteja firmemente vinculada à ideia de sujeito, “produziu também a preocupação de interpretar a época”.¹³ A arte pode ser um registro da passagem do homem no mundo, tal qual afirmou Pessoa, em passagens anteriores, contudo não deve ser a expressão interpretativa e estagnada de sua época. Um recorte do tempo não tende à universalidade, por tratar-se de um período particular, com seus valores, crenças, acontecimentos que pertenceram apenas àquela época. É possível que um valor histórico da arte tenha sua relevância na origem do aparecimento de uma obra, e perca essa mesma relevância quando se impõe a condição de registro no tempo e no espaço. Um fator que marca definitivamente esse princípio de universalidade da arte é a consciência do estabelecimento da extemporaneidade na obra que a tornará grande, “de toda a humanidade”, a qualquer época.

Por conseguinte, temos o terceiro princípio que é o da limitação:

Isto é, a cada arte corresponde um modo de expressão, sendo o da música diferente do da literatura, e o da literatura diverso do da escultura, este do da pintura, e assim com todas as artes. Erro crasso, mas recentemente vulgar, é o de confundir os limites das artes. Foi cometido por uma época tão aparentemente ortodoxa como o século dezassete [*sic*] dos franceses. Os poetas como Corneille e Racine aplicaram à poesia a *secura* de expressão, a nitidez de raciocínio, que são características da prosa. Racine errou como errou Mallarmé. Por um errar fazer da poesia prosa, e o outro por fazer da poesia música, não é menor o erro de um do que o de outro. (*Ibidem.*)

A limitação, por essa via, não se refere ao cerceamento da expressão artística dentro de qualquer que seja o gênero. O princípio apresenta-se como demarcador da forma concernente à literatura (poesia e prosa), à música, à escultura, à pintura, etc., evitando, por exemplo, o suposto equívoco do classicismo e do simbolismo francês, que teriam rompido

¹¹ *Idem*, p.226.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

erroneamente com as fronteiras formais necessárias a cada uma das artes. Logo, para cada sentimento, há uma arte que suporta a expressão das distintas disposições. A importância de não se alcançar um estado híbrido da arte é inegável, tanto para a aplicação e consideração dos princípios supracitados, quanto para que os mesmos alicercem outros requisitos que também delineiam a objetividade. Se numa época fecunda e ortodoxa fizeram e, depois dela, continuarão fazendo arte sem terem em conta a identidade das formas; por conseguinte, desviando-se da objetividade, ao poeta parece caber apenas o ato último de lamentar o gosto daqueles que preferem seguir esse caminho:

Para os sentimentos vagos, que não comportam definição, existe uma arte – a música, cujo fim é sugerir sem determinar. Para os sentimentos perfeitamente definidos, de tal modo que é difícil a emoção neles, existe a prosa. Para os sentimentos harmoniosos e fluidos, existe a poesia. Em uma época sã e robusta, um Verlaine ou um Mallarmé escreveriam a música que nasceram para escrever. Não teriam tido nunca a tendência para dizer em palavras aquilo que a palavra não comporta. Pergunto ao maior entusiasta do simbolismo francês se Mallarmé os comoveu tanto como uma melodia vulgar, se a inexpressão de Verlaine chegou alguma vez à inexpressão legítima de uma valsa simples. Não chegou, e se me responderem que preferem para esse fim Verlaine e Mallarmé à música, o que estão me dizendo é que preferem a literatura como música à música. Estão-me dizendo uma coisa que não tem sentido fora de lamentá-los. (*Ibidem.*)

A arte por mais que seja “a auto-expressão lutando para ser absoluta”, ou seja, a expressão subjetiva tentando alcançar a representação objetiva de si, sendo por fim autônoma, encontra-se atrelada, ao mesmo tempo, a regras estruturais de raízes ortodoxas. A contenda intrínseca da arte, no pensamento de Fernando Pessoa, repousa, portanto, na questão da possibilidade de representação objetiva das impressões subjetivas. O plano do poeta para debater o paradoxo é a heteronímia, pois nesse processo o sujeito é dissolvido, não havendo, desse modo, o “eu substancial” para interpor-se entre a expressão e a objetividade.

1.1.2 Das finalidades e interfaces da arte

Em Fernando Pessoa, a arte submetida a princípios faceia os campos do saber e das condições humanas, o que implica, por conseguinte, estar também inserida numa perspectiva teleológica; ou seja, encontra-se partindo de um ponto de vista com perspectiva a fins. A finalidade da arte e a relação entre arte e emoção, arte e idealização, arte e instinto, arte e natureza, arte e moral é o que trataremos nestas linhas que se seguem.

Nos apontamentos pessoais encontramos a sequência de uma tradição que pensou a arte tendo finalidade. Porém, antes de discorrer acerca daquilo que seriam as finalidades da arte, Pessoa preferiu começar pelo que não é o fim da arte. Assim, na exceção está o intuito de “agradar”. Para o poeta o prazer não se constitui um *fim*, senão um *meio*, porque a “finalidade da arte é elevar”.¹⁴ Tomando essa afirmação por máxima, a “famosa questão da arte e da moralidade” é retomada, mais uma vez, tendo no entendimento do poeta-crítico uma “solução completamente fácil”, a saber: “Não elevamos uma coisa fazendo que ela tenda para o mal”. A filosofia, nesse sentido, é posta como arte por ela elevar através do conhecimento.¹⁵ Em uma reconhecida definição ampla de finalidade da arte, Pessoa considera que:

(...) a finalidade da arte é a elevação do homem *por meio da beleza*. A finalidade da ciência é a elevação do homem por meio da verdade. A finalidade da religião é a elevação do homem por meio do bem. Por essa classificação podemos ver quanto a religião significa; quão difícil é levar os homens a abandoná-la. É que a religião é a arte prática. (*Ibidem*, p.227)

A propósito, ressaltamos que a defesa de uma religião está distante, segundo o poeta, pois o que ele espera ainda é a descoberta de “uma religião sem Deus – uma religião puramente do homem, uma religião que tenha como bases a benevolência e a bondade em vez de fé ou crença”.¹⁶

A classificação das finalidades da arte foi dividida em três: artes cujo fim é *entreter*, no caso da dança, do canto e da arte de representar; artes cujo fim é *agradar*, que são a escultura, a pintura e a arquitetura; por fim, aquelas cujo fim é *influenciar*, que são a música, a literatura e a filosofia.¹⁷

A respeito das características de cada finalidade, Pessoa nos mostra que a arte com finalidade de entreter não pode derivar sua própria força, ou seu valor, do tempo o qual entretém, porque o fator tempo deve ser forçosamente limitado; tampouco pode derivar-se da qualidade dos seus espectadores, visto que entreter não inclui um valor.¹⁸ A derivação da força pertencente à arte de entretenimento poderá acontecer, conforme o número de pessoas que consiga entreter através de sua *intensidade*. Porém, mais adiante Pessoa parece recuar, e com certa razão, afirmando que: “*Entreter* não comporta intensidade, porque *entreter* está ligado a variar, variar não-durar, e o que não dura nunca pode ser muito intenso”.¹⁹ A arte

¹⁴ *Ibidem*, p.226.

¹⁵ *Ibidem*, p.227.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p.228.

¹⁹ *Ibidem*, p.227.

com a finalidade de *agradar* tem sua força ou sua intensidade derivada do valor, não apenas do número de pessoas a quem agrada, mas também do número de espectadores somado à intensidade do agrado que é causada neles. “Em vez de valer *extensamente*, como as artes anteriores, vale *intensamente*”.²⁰ Finalmente, a categoria das artes com o fim de *influenciar*, ou seja, a que inclui a música, a literatura e a filosofia. Para o êxito da influência na quantidade e qualidade, tais artes devem dirigir-se “ao melhor público de um grande número de épocas”, tendo em vista “a média superior das almas de várias épocas, no que todas as épocas têm de fundamentalmente comum”.²¹ As “épocas superiores”, ou as épocas que comungam pessoas superiores, distinguem-se por critérios obedecendo à ordem: “1º. a análise psicológica, 2º. a especulação metafísica, 3º. a emoção *abstrata*. (1º. literatura, 2º. filosofia, 3º. música”.²²

A finalidade útil da arte faz-se presente, quando Pessoa escreve uma classificação das artes um pouco diferente: “1) Artes de *agrado*; 2) Artes de *aperfeiçoamento* e 3) Artes de *influenciar*”.²³ Acerca das Artes de *agrado* e das Artes de *aperfeiçoamento* que o poeta desenvolverá mais suas ideias. “Tornar o útil agradável” é o fundamento no qual se baseiam as artes de aperfeiçoar. A transformação do útil em agradável significa aperfeiçoar o que até então era somente útil, tornando-o mais útil por uma duplicidade dos fins: “seu fim direto, que constitui sua utilidade, *plus* outro fim, indireto, que é o de tornar essa utilidade duplamente útil”.²⁴ Logo, no estabelecimento de uma escala, parte-se “da mais direta agradabilização do útil para a menos direta”, tomando, por exemplo, “a arquitetura através da escultura para a pintura”.

As artes de influenciar, também denominadas “artes civilizatórias”, são aquelas que têm por fim transmitir de geração para geração “o resultado do trabalho psíquico de cada uma” dessas gerações.²⁵ Nessa classificação, ao contrário das anteriores, não é citada nenhuma arte, em especial, tais como a literatura e a filosofia. Porém, nessa categoria de arte o ideal que o “artista influenciador” objetiva deve ser alto na proporcionalidade da consciência que o mesmo tem de sua “função” de influenciar as gerações futuras, tendo, para tanto, consciência de que sua missão é, em suma, deixar um legado para a humanidade, ou nas

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p.227.

²³ *Ibidem*, p.228.

²⁴ *Ibidem*, p.229.

²⁵ *Ibidem*.

palavras de Pessoa: “missão de quem deve deixar permanente aumentado o patrimônio espiritual da humanidade”.²⁶

Os poetas antigos possuíam, conforme Pessoa, essa consciência do dever na função, e da responsabilidade em transmitir para as outras gerações o que se sabia e fazia. Contudo, a decadência desse estado de consciência do que deve ser feito no “exercício da função”, teria alcançado um patamar com os modernos; entendendo “modernos”, neste caso, pelo viés da periodização literária, não pela filosófica. A consciência do mister do artista influenciador teria sido “substituída pela ânsia da popularidade imediata” a partir dos poetas modernos. O imediatismo desses artistas seria, enfim, característica das artes consideradas inferiores, sendo “um dos mais fortes sintomas da nossa degradação moral (espiritual)”.²⁷

Os fins das artes de influenciar podem também ser três: a) *representativo*, no qual o artista com a sua obra deixa um legado de registro da sua época; b) *valorizador*, o artista procura com sua obra algo que valorize a pátria ou a humanidade; e *instrutivo*, o artista procura legar algo que “perenemente mande nas almas”.

A importância desses fins parece-nos estar enredada a outra questão abordada por Pessoa, qual seja: uma obra sobrevive em razão de quê? Ao longo das épocas, dos povos, das mudanças culturais e descobertas científicas as obras de arte se mantiveram com valorosa significação graças a elementos imanentes que as colocaram no *status* de atemporais. Fernando Pessoa acreditava na constituição racional da obra de arte, mas também na duração ou “sobrevivência” da mesma. Desse modo, atribuiu a três fatores a longevidade do produto artístico: a *construção*, a *profundeza psicológica*, e o *caráter abstrato e geral da emoção que o artista emprega*.²⁸ A *construção* sendo a resultante da fusão da inteligência com a vontade, ter como apoio essas duas faculdades, que são comuns a todas as épocas, ainda que as pessoas sintam de maneira diferente. A *profundeza psicológica* parece beber das mesmas fontes, revelando-se impreterível na consumação da perenidade da obra, ainda que Pessoa não tenha desenvolvido ideias diretas a esse elemento na dada classificação. O *caráter abstrato e geral da emoção que o artista emprega*, tem por fim ser a medida da sobriedade no uso das emoções na obra, pois a moderação da emoção é comum às épocas, sendo apreciada por pessoas de emoção moderada, que também são comuns em todas as épocas. As pessoas de “emoção irregular” teriam como parâmetro as “emoções moderadas”. Por outro lado, as emoções excessivas variam ao longo das épocas, sendo algo transitório em das elas. Como

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p.229.

²⁸ *Ibidem*.

exemplo, Pessoa menciona “a excessiva compaixão pela humanidade” que caracterizaria o romantismo, não existindo fora do próprio romantismo. Entretanto, “a compaixão nobre pelas dores humanas é um sentimento humano de todas as épocas”.²⁹

Em um texto inacabado ³⁰, provavelmente destinado à publicação na *Athena*, revista de estética, Fernando Pessoa utiliza-se das qualificadoras “inferior”, “média” e “superior” vinculando-as aos fins de *agrado*, *elevação* e *libertação*. O primeiro fim é próprio da arte inferior, o segundo, da arte média, sendo o terceiro, o fim da arte superior:

Mas a arte média, se tem por fim principal o elevar, tem também que agradar, tanto quanto possa; e a arte superior, se tem por fim libertar, tem também que agradar e que elevar, tanto quanto possa ser [...]. Elevar e libertar não são a mesma coisa. Elevando-nos sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alcançarmos. (*Ibidem*, p.227)

Diante as considerações e classificações expostas, passemos às ideias a respeito das relações ou interfaces da arte. Vale ressaltar, mais uma vez, que os títulos que aparecem na *Obra em prosa* foram estabelecidos pela organizadora da edição da brasileira.

1.1.2.1 Arte e Emoção

Em, *History of a Dictatorship ou Estética* ³¹, texto incluso no projeto sobre a história da ditadura de João Franco (1855-1929), Pessoa aponta acerca da arte correlacionada à emoção, sendo esta a representação mais próxima de uma impressão, isto é, uma espécie de imitação que tenta materializar sensações em vez de objetos. Nesse sentido, o que se representa deve ser a cópia mais fiel possível do modelo, ainda que seja de algo abstrato, como, por exemplo, a dor. Além disso, o próprio gesto artístico pode ou não encerrar a condição de intérprete da emoção que se expressa. A curiosidade da afirmação de Pessoa está na redução, ou na simplificação do conceito de arte:

A arte é apenas e simplesmente a expressão de uma emoção. Um grito, uma simples carta pertencem um à arte de cantar, à literatura a outra, inevitavelmente. O próprio gesto é artístico segundo é ou não interpretação de uma emoção. Porque no gesto há o *fim* do gesto e a *expressão* desse fim. Uma coisa reporta-se à vontade, a outra à

²⁹ *Ibidem*, p.229.

³⁰ O texto supracitado tem data provável [1924?], um ano antes das considerações sobre as classificações das finalidades das artes, que mostramos anteriormente.

³¹ *Idem*, p.230.

emoção. Elegância ou deselegância de um gesto significam conformidade ou não-conformidade com a emoção que exprime. Assim uma estátua da dor é uma fixação dos *gestos* que mostram a dor – e será tanto mais bela quanto mais justa e representar por esses gestos a emoção da dor, quanto mais adaptados em tudo forem esses gestos ao mostrar essa emoção. (*Ibidem.*)

Sendo a arte mera expressão das emoções, ela se baseará nas abstrações originadas da imaginação do artista que as concebe. A relação da arte com as emoções se fortalece a partir do momento em que toda matéria das representações estiver fundamentada em tais abstrações, estabelecendo, portanto, sua subordinação dependente com o plano ideal. Ademais, se toda arte firma-se enquanto expressão, logo todas as formas de arte estarão diametralmente, cada uma a seu turno, vinculadas à necessidade de idealização:

Todo o material da arte repousa sobre uma abstração: a escultura, p. ex., o movimento e a cor; a pintura desdenha a 3ª dimensão e o movimento portanto; a música desdenha tudo que não seja o som; a poesia baseia-se na *palavra*, que é a abstração suprema, e por essência, porque não conserva nada do mundo exterior, porque o som – acessório da palavra – não tem valor senão associado – por impercebida que seja essa associação. (*Ibidem.*)

A abstração de que fala Fernando Pessoa tem sua fonte na realidade, e a abstração na arte é uma tentativa de reaver ou refazer a realidade, inevitavelmente, idealizando. Assim, a arte com grande capacidade de alcançar o grau maior de abstração da realidade é a poesia, uma vez que ela foi considerada por ele como “abstração suprema”, qual seja, a *palavra*. Pessoa traça a relação de proporcionalidade direta *abstração/idealização*, donde a proporção de abstração está necessariamente para a proporção de idealização: “A arte, portanto, tendo sempre por base uma abstração da realidade, tenta reaver a realidade idealizando. Na proporção da abstração do seu material está a proporção em que é preciso idealizar. E a arte em que mais é preciso idealizar é a maior das artes”.³²

A emoção estará de forma permanente tanto no entendimento acerca da arte quanto nas representações do “drama em gente”. É válido ressaltar que o termo *emoção* pode aparecer no sentido de *sensação*, não importando, dessa maneira, o seu valor qualitativo. Há, entretanto, alguns problemas na concepção de poesia (arte suprema), os quais Pessoa classificará de “desvios ideativos da poesia moderna”.³³ O poeta afirma, de maneira paradigmática, que “emoção que não seja vaga, pensamento que o seja não prestam”.³⁴ Em mais uma crítica aos escritores franceses, ele diz que os modernos poetas franceses possuem

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem*, p.231.

³⁴ *Ibidem.*

nitidez na emoção, porém são vagos, “deploravelmente vagos na ideia”.³⁵ Mais adiante, Fernando Pessoa delimita, aos moldes kantianos, um acordo entre faculdades que servirá, necessariamente, às estruturas, das obras literárias, por conseguinte, da arte de modo geral:

Uma obra literária procura sentimentos que têm que ver com: a ideia, a emoção, a imaginação (que vem a ser uma combinação inteira de ideia e emoção). A ideia deve ser nítida, a emoção vaga, a imaginação, como é composta essencialmente de ambos, ao mesmo tempo vaga e nítida. – A arte deve dirigir-se a estas 3 faculdades, que não a uma ou duas delas isoladamente. (*Ibidem.*)

Ora, uma “emoção que não seja vaga” é uma emoção líquida e certa, prosaica, não havendo poesia nela, tampouco prolongamento do que é expresso literariamente. Mais: uma emoção que não tenha o caráter lacônico ou impreciso, não desperta a vontade de reflexão por parte de quem lê. Podemos, neste caso, ousar dizer que a *emoção vaga* é tão importante quanto o ritmo o é para o verso. Por outro lado, o pensamento que possuir as características desse tipo de emoção, isto é, um *pensamento vago*, também não prestará. A clareza acerca do que é pensado é essencial para a concepção, não apenas da obra literária, mas das obras de arte. Contudo, devemos salientar que essa clareza do pensamento é mais do artista consigo mesmo; é a convicção dos conceitos artísticos que o mesmo tem por propósito inserir na sua obra, não significando, assim, uma clareza externa para quem a experimenta esteticamente.

Enfim, a arte, segundo Fernando Pessoa, deve dirigir-se ao acordo entre ideia, emoção e imaginação, indivisivelmente; donde a ideia (ou pensamento) planeja as representações mentalmente; a emoção (sensação) surge de acordo com suas variações e inclinações peculiares; e a imaginação coloca-se entre *ideia* e *emoção* no suporte da expressão artística. Provavelmente, os “desvios ideativos da poesia moderna” de que falou o poeta, encontram-se, justamente na negligência ou no descumprimento do acordo supracitado.

1.1.2.2 Arte e Instinto

Seguindo o caminho das interfaces da arte, Fernando Pessoa aponta sobre a relação da *arte* com o *instinto*. Sendo a primeira, produto do segundo. Não haveria espaço no processo criativo para a *vontade* (o querer humano); sendo assim, não é a *vontade* o princípio da produção artística, mas o *instinto*:

³⁵ *Ibidem.*

Se a obra de arte proviesse da intenção de fazê-la, podia ser produto da vontade. Como não provém, só pode ser, essencialmente, produto do instinto; pois que instinto e vontade são as únicas duas qualidades que operam. A obra de arte é, portanto, uma produção do instinto. (PESSOA, 1998, p. 231.)

A proveniência da arte sendo o *instinto* defronta-nos, então, aparentemente, com mais um paradoxo pessoano, visto que anteriormente mostramos que o ponto de vista do poeta enxerga a arte como tendo finalidade. Ora, para se pensar teleologicamente uma obra de arte, ou na arte de modo geral, tendo esta um fim, é impossível condescender que a obra fuja da vontade de expressão, porque se tal atividade humana está sujeita a regras (como *generalidade, universalidade, limitação e finalidade*) que exijam o seu cumprimento, ela não está dispensada da vontade humana que a quer materializar. A vontade é admitida como uma das “duas únicas qualidades que operam” no homem, porém na arte a vontade é inoperante, pelo fato de o instinto ser a manifestação da necessidade primária e vital do fazer artístico.

A relação da arte com o instinto, mais adiante, esbarrar-se-á nos próprios pensamentos ortônimos e heterônimos, quando a mesma arte estiver faceada com a moral. Pois que, se o instinto governa a facção da obra de arte, há de se ver com os princípios que a moral, conjunto de valores cultivados pelo homem em convívio social, impõe-lhe como pré-requisito para materialidade de tal feito. O instinto sendo algo primitivo, congênito e, aparentemente, incontrolável, ver-se-á, pois, em combate contra os valores morais para se auto-afirmar. Nesse sentido, é válido lembrar que Fernando Pessoa afirmou sobre a luta da arte enquanto auto-expressão busca ser absoluta, ou melhor, dizendo, autônoma.

Através da função a qual Pessoa denominou “continuador filosófico”³⁶, a heteronímia estendeu-se, como mencionamos anteriormente, aos apontamentos e textos teóricos, no mais das vezes, sob a personalidade e a rubrica de António Mora, principalmente, os escritos relacionando “arte e natureza” e “arte e moral”. Nesta última temática, Pessoa em um segundo momento parece retomar a pena, e dividir com Mora a autoria do escrito.

1.1.2.3 Arte e Natureza

Em nosso percurso pelas reflexões pessoanas, podemos ver o retorno à Grécia Antiga, no tocante à prosa sobre estética, primeiro em Fernando Pessoa, ortônimo, depois no

³⁶ A “continuação filosófica”, conforme podemos perceber na carta a Casais Monteiro, em 13/1/1935, refere-se aos pensamentos de Alberto Caeiro, tido como mestre de todos (inclusive do próprio F. Pessoa), que encontrariam seguimento em outros heterônimos, sendo um deles, António Mora.

heterônimo António Mora. Em um dos textos que dera início ao desenvolvimento da nossa reflexão, a suposto propósito de titulação, o poeta grafou entre parênteses, “Regresso dos deuses: estética”³⁷. O retorno à Grécia pode ser notado, também, ao logo da obra poética de Pessoa, principalmente em Caeiro e Reis. Porém, deve ficar claro, que tal volta ao distinto pensamento dos helenos, essa mesma volta feita por grandes poetas e pensadores, indica neste caso, não uma postura de reprodução ou imitação tardia (deslocada) dos antigos, senão uma necessidade de entendimento do mundo a partir dessa fecunda civilização. Contudo, a Grécia não seria exatamente o “modelo”, mas um ponto de partida, talvez um *dinamo*.

A inexistência de um sistema para organizar o conhecimento em torno da arte, teria limitado a própria arte grega em seu desenvolvimento e sua afirmação expressiva? Conforme António Mora: “Na Grécia a ciência não estava desenvolvida ao ponto de permitir à arte grega toda a expansão que estava latente na lógica dos seus íntimos princípios”.³⁸ “Ciência”, na acepção apresentada acima, parece não subentender o requerimento de um sistema que consiga estabelecer conceitos, partindo do próprio pensamento a respeito da arte, isto é, uma “ciência” que fizesse emergir claramente “a lógica” dos tais “princípios íntimos” à arte grega. Mora não estaria remetendo-se, dessa maneira, a *estética* enquanto ciência que se ocupa dos juízos sobre o belo e do conhecimento das coisas sensíveis, visto que tal disciplina filosófica surgiria muito depois dos helenos, no século XVIII, ganhando *status* de ciência autônoma, com a publicação da *Aesthetica*, de Baumgarten. Logo, a questão do heterônimo poderia pairar sobre a carência de técnicas mais apuradas para o processo artístico, as quais pudessem “dar a arte à vida”.

Face o exposto, António Mora retoma a ideia de finalidade da arte, para tratar de “arte e natureza”, asseverando que “O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza”.³⁹ Porém, a *imitatio*⁴⁰ defendida por ele segue de encontro à platônica, parecendo encontrar conformidade com a aristotélica. Entretanto, ainda, tal disposição para com as ideias de Aristóteles, não o impediria de colocar em xeque os representantes, tanto o da Escola Socrática, quanto o da Escola Peripatética, enfim, duas das maiores expressões filosóficas da tradição grega:

Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os *seus processos*. Assim a obra de arte deve ter os característicos *de um ser natural, de um animal*; deve ser perfeita, como são, e cada

³⁷ *Op. Cit.* p.225.

³⁸ *Ibidem*, p.231.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Preferimos utilizar o termo latino *imitatio* em vez do termo grego *mimesis*, a fim de tentar reforçar a exposição de uma via propriamente pessoana nas questões estéticas, ainda que haja influências do pensamento grego.

vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo, ou cada organismo considerado perfeito, deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil. Assim, reparemos, a ideia de perfeição não é, como Platão, grego decadente, julgava, uma ideia vinda do ideal; a ideia de perfeição nasce da contemplação das cousas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao Todo a que pertence, *pelo* Todo a que pertence. Assim deve ser a obra de arte. O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido. Demais sabe, e contra seu agrado, o criador de arte que a sua obra qualquer não pode ter a perfeição da natureza, de um ser dos que a Natureza produz. Ele, porém, busca aproximar-se o mais possível. O mito de Pigmalião e Galateia mostra que o grego compreendeu a dor de a arte nunca poder chegar à vida, por não poder criar a vida verdadeiramente. O conceito, em aparência inferior, dos deuses pagãos semelhantes aos homens, é, em verdade, superior ao conceito platônico e depois cristão, mas já antes vindo de civilizações inferiores e orientais, de que Deus o criador é uma entidade abstrata. O politeísmo helênico é o reconhecimento de que os seres são semelhantes às obras de arte, de que toda criação é do mesmo gênero, e só a diferença enorme que vai de homens para deuses marca diferença enorme que vai de só poder criar e morte e poder criar vida [*sic*]. No fundo, ambos os fenômenos são erros, ingenuidades, como todos os fenômenos religiosos; mas o politeísmo grego é um avanço sobre o grosseiro espiritualismo, idealismo, transcendentalismo, ocultismo, dos índios e dos judeus, que Platão, na hora de decadência da Grécia, havia de reconstituir desnacionalizadamente, aliás. Platão foi um dos grandes inimigos da Grécia. Aristóteles não pôde destruir o mal que ele fez. No próprio peripatético há laivos da corrupção espiritualista e idealista do que, afinal, foi seu mestre. Sócrates foi, na verdade, chefe dos sofistas; na verdade foi inimigo da Pátria. (*Op. Cit.*)

O que deve ser imitado, em vez de copiado, desse modo, são os processos naturais, e não o colocar-se enquanto Natureza, que produz seus fenômenos com peculiar perfeição. O tipo de *imitatio* defendida por Mora torna maiores às possibilidades de a obra mostrar com um considerável grau de naturalidade algo que o artista queira exprimir com mais vida, uma vez que tal expressão seja produto da observação contemplativa da materialidade, em busca da perfeição encontrada na imanência, não na transcendência.

Imitar a Natureza, no sentido de *copiar*, seria um erro. Logo, os gregos teriam passado pela experiência dolorosa de aprender através do mito do rei que desejava a mulher perfeita: não a encontrando esculpira uma estátua com base no seu ideal de figura feminina. Contudo, a cópia das suas ideias não possuía vida, e por consentimento da deusa Afrodite, a peça inanimada teria ganhado vida. Com o mito de Pigmalião e Galateia, Mora ilustra que, embora haja condições de imitação da *Natureza*, em dito grau de perfeição, sendo este fundamentado no *Ideal*, é a vida que dá ânimo à obra, e a vida jamais será criada verdadeiramente pelo homem, ainda que inspirado divinamente.

Outro ponto considerável é a comparação dos deuses gregos com os humanos, e a afirmação da superioridade das mesmas divindades pagãs em relação aos que foram postos pelo platonismo e, posteriormente, pelo cristianismo. A superioridade dos deuses encontra-se

na semelhança com os homens e, por conseguinte, torna-os semelhantes também às obras de arte, visto que toda criação é do mesmo gênero. Por fim, o que distancia os deuses dos homens é o poder de criação e, justamente, o poder de criação da vida. Todavia, a tensão entre arte e vida poderia ter fim, se o próprio António Mora não nos afirmasse, ainda, que tal concepção seja errônea e ingênua, porque agir dessa maneira significaria seguir pensando a arte atrelada a instâncias metafísicas. Ademais, ainda que haja erro e ingenuidade no “politeísmo helênico”, tal fato é mais bem aceito do que toda forma de “ismo”, criado, imposto ou restituído por Platão, que transfira as coisas para fora da imanência.

Aristóteles não teria conseguido, então, libertar-se totalmente dos grilhões do seu mestre, pois no entendimento de Mora, no “próprio peripatético há laivos da corrupção espiritualista e idealista”⁴¹, logo o impedindo de “remediar” definitivamente o “mal” causado por Platão, e pelas demais correntes que o seguiriam. Dessa forma, o idealismo hereditário teria maculado, quiçá, a maioria das formas de pensamento, incluindo-se também, a reflexão estética e filosófica da arte não apenas na antiguidade clássica, mas também nos períodos subsequentes. Assim, estabelecem-se questões postas por Antonio Mora nos seguintes termos:

Como é que a ideia de Perfeição podia vir do Ideal se esse Ideal é da matéria informe do espírito, se esse Ideal a si próprio se não pode definir? Como é que ela seria uma ideia vinda do Ideal se a Grécia foi pátria da ideia de perfeição, e, ao mesmo tempo, o país materialista e atento às cousas por excelência? (*Ibidem.*)

Ora, a origem da “Perfeição” fundamentada no “Ideal” de uma matéria sem forma e sem definição, supostamente contida no “espírito” humano, torna, de fato, infundado todo esse “idealismo”. Enfim, seria a própria negação o aceite de uma face tão obscura da vida em detrimento a afirmação da mesma na arte. Além disso, querer pensar uma Grécia idealista, ao passo que não houve outra civilização tão ligada ao materialismo imanente e tão “atento às cousas por excelência”, implicaria, no mínimo, num contra-senso.

Mora, nesse sentido, ressalta a desatenção para com o observar o *modus operandi* da arte:

Não repararam na natureza da arte. Procura a arte imitar a Natureza; Mas imitá-la completamente. À obra de arte, porém, dado que é produto do pensamento e não da natureza, falta uma coisa – a vida. Por isso a “imitação completa” que da natureza procura o artista tem de encontrar maneira de dar a vida à obra de arte. (*Ibidem*)

⁴¹ *Ibidem.*

A composição da arte, para António Mora, faz-se em três partes, mas por uma lacuna no documento original é apontada apenas duas ⁴²: “É que a arte compõe-se de três elementos: 1) imitação; 2) vitalização; 3) (...)”. ⁴³ Veremos mais adiante que o terceiro elemento, talvez, seja a “técnica” (*techne*) na acepção antiga de habilidade de um fabricante (*poiete*). A habilidade do poeta faz-se presente na imitação da Natureza ou daquilo que é produzido por ela. Por isso, “Copia a arte a Natureza [var.: os fenômenos], por Natureza aqui se entende tudo, desde os íntimos pensamentos até às árvores e às pedras. Não procura a arte reproduzir, dar a nossa sensação simplesmente; mas dar da nossa sensação aquilo que mais traduza a realidade dela.” ⁴⁴ A arte, por fim, deve: “1) dar o objeto ou sentimento tal qual foi sentido” (*imitação*); “2) vitalizá-lo para dar impressão de realidade” (*vitalização*); e “3) coordenar as formas de vitalização empregadas” (possivelmente coordenação pela *técnica*). ⁴⁵

A divisão e os mecanismos, mesmo o provável conceito da arte se encontram faceados com a ciência. Faceados, mas rigidamente distintos, principalmente no tocante a um “conceito moderníssimo da arte” ⁴⁶, a partir do qual Mora afirma ter havido uma confusão entre “vitalização” e “deformação”. Por isso,

A arte, como a ciência, supõe a eliminação do fator pessoal. Não viram isto os artistas modernos. A arte difere da ciência – não, como modernamente se crê, em que a arte é subjetiva, e a ciência objetiva – mas em que a ciência procura *interpretar* e a arte *criar*. De aí o conceito moderníssimo da Arte que confunde vitalizar com deformar. A arte moderna procura *interpretar* o que vê. Ora *interpretar* é o papel da ciência. A ciência procura *compreender uma cousa por meio das outras*, interpretar uma série de fenômenos por meio de todas as outras séries de fenômenos (que para isso sirvam). A arte procura reproduzir sem interpretar (daí o contraste vulgar entre o gênio e a “inteligência fraca” de certos homens superiores). (*Ibidem.*)

A interpretação da ciência e a reprodução sem interpretar da arte: uma afirmação comparativa que pode mostrar não somente a diferenciação metódica entre plano científico e artístico, mas também denota um princípio de uma fenomenologia em ambas, o qual atuará na ciência, enquanto fator hermenêutico de fenômenos naturais, através de um método aparentemente indutivo; e na arte, enquanto elemento primário da reprodução criativa da natureza. Desse modo, distanciando-se, um pouco, da dicotomia subjetividade/objetividade, muito discutida anteriormente.

⁴² Quando surgiram as lacunas nos originais dos textos pessoais, no momento das transcrições, a organização da edição optou por marcá-las com o sinal de reticência entre parêntesis, donde se lê: (...)

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

1.1.2.4. Arte e Moral

Quando se pensa a arte como “registro do homem na terra”, de acordo com o que disse Pessoa, parece-nos um tanto difícil separar do artista e do fazer artístico, as influências que os mesmos sofrem, pelos valores da cultura a qual estão inseridos. Ainda que tenhamos êxito na separação de arte e valores, ou de arte e moral de determinada sociedade, com frequência, estaremos às voltas com o tribunal dos mesmos valores, o qual é presidido pelo “gosto” dos receptores da arte, segundo suas concepções. Então, voltamos a uma questão muito antiga, também muito complexa: “A arte pode ser portadora de verdades?”. Outra questão, esta mais próxima do nosso debate: a arte e a moral devem se relacionar? deve o artista expressar na sua arte conteúdo que possivelmente vá de encontro aos costumes?

Fernando Pessoa mantém a posição em que,

As relações entre a arte e a moral são análogas às entre a arte e a ciência. Não há relação entre a arte e a moral, como não há entre a arte e a ciência; mas um poema que viola as nossas noções morais impressiona identicamente o homem são como um poema que viola nossa noção de verdade. (PESSOA, 1998, p. 233)

Dessa forma, uma obra que exalta algo dito infame, qual “um poema que canta, elogiando, o roubo, não fará com isso um bom poema”⁴⁷; tampouco “fará um poema moderno a quem lembra cantar o curso do sol à volta da terra, que é uma cousa falsa”.⁴⁸ Ora, quer a exaltação artística da vileza que atenta contra a moralidade, quer a beleza que falte com a “verdade”, violarão a “regra do agrado”.⁴⁹ O poeta-crítico justifica sua crença na referida regra, afirmando que:

Agradará a mais gente um poema que, sobre ser belo, seja moral, que um que, sendo belo, seja imoral. As épocas têm mais de comum as suas ideias morais que a suas imoralidades. Só nas épocas de decadência que a moralidade deixou de ser um ideal; e, mesmo nessas, reconhece-se o seu valor ideal. (PESSOA, *Op. Cit*)

A ideia de inexistência de um diálogo arte/moral estaria centrada pontualmente entre o que produz arte e o que a julga, seja do ponto de vista de douto ou legislador, seja pelo julgamento do senso-comum fundamentado nos costumes. Ademais, devido a tais juízos tenta-se limitar a expressão artística. Pessoa mostra-nos que:

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

As relações são entre o artista e o moralista, não entre a arte e a moral. Como é improvável que um grande artista, por isso mesmo que é um grande artista, falseie a verdade, é improvável que falseie a moral. Não pertence esse característico aos de um cérebro típico de criador. O criador de arte para *influenciar* tem, em geral, como motivo o interesse de influenciar; ao qual falha se cria obra com elementos que tendem a limitar a ação da obra. (*Ibidem*)

O alcance da influência de uma obra de arte imoral pode ser reduzido conforme o seu conteúdo e, principalmente, porque a “tendência moral é reconhecida pela espécie humana como superior a realidade imoral”.⁵⁰ Ou seja, é do próprio homem o juízo de valor no qual a superioridade e a inferioridade são qualificadas, provavelmente, pela polarização de “bom” e “mau”.

Se por um lado, a questão de a arte ser moral ou imoral tem ocupado os pensadores, em especial, “os que desejam provar que a arte deve ser moral”⁵¹; por outro, a solução a problematização arte e moral ou estética e ética, que Fernando Pessoa vê com simplicidade, na tentativa de dar fim à peleja, parece-nos apontar não um esclarecimento com facilidade, conforme o mestre português nos faz pensar, mas um o enfrentamento árduo de um questionamento que, até os nossos dias, está longe de ser respondido definitivamente.

Nesse sentido, a questão “se a arte deve ser *art for art's sake*, independente da moralidade”, Pessoa dá total razão a estetas, porque “a arte tem, *em si*, por fim só a criação de beleza, à parte de considerações de ser moral ou não”. O regulamento, a censura, por fim o julgamento da arte tem como mandante a própria moral, uma vez que “a moral deve reger todos os atos da nossa vida e a arte é uma forma da nossa vida”.⁵² Entretanto, incorre em erro procurar fundamentos para a moralidade da arte “dentro da própria natureza da arte”. Ora, o poeta mostra-nos, muito bem, que quem assim o faz busca resposta, equivocadamente, em lugar descabido, porque “a arte *quâ* arte, tem por fim apenas a beleza. A razão que a manda ser moral existe na moral, que é exterior à estética; existe na natureza humana”.⁵³

A arte tem, para Fernando Pessoa, dois aspectos importantes, ou duas “feições”: a puramente artística e a social. É partindo dessas feições que ele procura dar termos finais a questão que descredencia, de certa forma, a relação entre arte e moral. A primeira, talvez tenha sido mais desenvolvida pelo poeta, quando ele esclarece que tal feição tem por objetivo a estética, e apenas à estética deve prestar contas, estando, desse modo, completamente desvinculada de qualquer outro fim. A segunda feição coloca a arte enquanto produto do

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, p.234.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

artista ao mesmo tempo homem vivente em sociedade, de sorte que o artista tem por propósito *agradar*; e o homem, *obter glória*. Assim, completa Pessoa:

Vemos pois que o artista mostra-se-nos sob 3 feições: como puramente artista (não tendo outro fim que criar a beleza), como ao mesmo tempo artista e homem (querendo ver essa beleza que criou admirada), e finalmente como homem (desejando a glória, no que é comum aos outros homens, geralmente a todos). O primeiro sentimento é puramente impessoal; o segundo é entre pessoal e impessoal – o desejar ver admirada uma obra de arte, conquanto sua, não é inteiramente egoísta; o terceiro é inteiramente pessoal. Cremos ter dado, nestas palavras, a solução definitiva do problema. (*Ibidem.*)

Justificando as 3 feições da arte, o poeta retoma a ideia de que o artista está submetido a leis diversas: enquanto puramente artista ele obedece às leis da estética; se o intuito é agradar, ver-se-á submisso a outras leis. Ademais, ele afirma a unidade da natureza da humanidade, a qual “não se divide em estética, moral, intelectual, etc.”.⁵⁴ Todavia, continuando sua explicação diz:

Só a Estética personalizada poderia apreciar uma obra de arte sob o ponto de vista puramente estético. A humanidade não; o amor da beleza é fundamental na sua alma – é arte; mas não só isso reside nela, não só com isso critica e aprecia. Outros elementos entram inevitável mente nessa apreciação. Um grande Poema revolucionário agradará mais a um republicano do que a um conservador, admitindo em ambos, quanto a qualidades críticas, a mesma dose de estética. (*Ibidem.*)

A apreciação do homem não é apenas estética, pois seu julgamento da obra de arte atua a partir da sua constituição moral, da prevalência dos valores. “Por isso cousas grosseiras, impuras, lhes desagradam, não na parte estética neles, mas na parte moral que não podem mandar embora de si”.⁵⁵

1.2. Da obra de arte

“A obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte”.⁵⁶ Desse modo, inicia-se o “fragmento de um primeiro esboço do ensaio sobre ‘Octávio’ de Vitoriano Braga”, escrito por Fernando Pessoa, aproximadamente, em 1916. À maneira de epígrafe, a afirmação do poeta coloca o instinto intelectual como força motriz na produção da obra de arte.⁵⁷ Em princípio, a

⁵⁴ PESSOA, 1998, p.235.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem*, p. 221.

⁵⁷ “A obra de arte produto do instinto intelectual” é o título que a organizadora da Obra em prosa, Cleonice Berardinelli, deu ao texto em questão.

questão proposta por Pessoa é: “Em que se distingue a obra de arte de qualquer arte do esforço humano?”. A resposta está baseada, primeiro, na “intenção” ou “valor notável” que a obra deve possuir. Porém, tal valor se constituirá uma nulidade, caso o produto não seja da autoria de quem a publica. Ou seja: se a obra for cópia da obra de outro autor de nada valerá para aquele que se apropriar da ideia alheia. Contudo, haverá valor artístico para quem produziu a obra, sendo este sim, considerado o artista: “uma obra de arte, portanto, é em sua essência uma invenção com valor. Se não for invenção, o valor pertencerá a quem inventou; se não tiver valor não será obra de arte, pois que importa inventar o que não presta?”⁵⁸

Mas, o que é “valor”, neste caso? “Como há diferença de valores, o valor é uma quantidade... É uma quantidade medida por um princípio ou critério qualitativo”.⁵⁹ Logo: “Ao contrário da invenção prática, que é uma invenção com valor de utilidade, e da invenção científica, que é uma invenção com valor de verdade, a obra de arte é uma invenção com valor absoluto”⁶⁰.

A obra de arte sendo uma “invenção com valor” tem sua origem no processo intelectual de invenção. Por “invenção”, entende-se “uma ideia nova realizada”. Reduzidos, pelo poeta, a termos menores: “a ideia” e “os meios por que se realize”. Mas, “em qual dos dois, ou de que modo, reside a essência da ideia nova?”.⁶¹ Parece-nos que reside nos dois e além dos dois, pois Pessoa nos mostra em seus escritos que, ter uma ideia nova e saber que a mesma ideia é original, tampouco conhecer os meios pelos quais uma obra de arte é feita constituem-se garantias de uma grande realização artística:

Suponha-se um poema, que penso em escrever. Tendo a ideia; os meios, que são os princípios de metrificação e de disposição do assunto, suponha-se que os tenho, porque os saiba, tendo-os aprendido. Com isto terei certo que farei um poema de valor, supondo sim que é original a ideia que tenho? Se assim fosse, qualquer homem de cultura escreveria um grande poema. Ciente dos meios, e podendo ter uma ideia original, bastar-lhe-ia realizá-la. O que lhe falta? (*Ibidem.*)

Falta considerar na realização da obra de arte a percepção da ideia original na sua amplitude, assimilando seus detalhes, alcançando, dessa forma, o “uso dos meios” necessários e específicos na realização da obra. O instinto agindo sozinho não origina nada, senão na fusão com a inteligência:

Não é difícil encontrar uma explicação científica. Por natureza, a inteligência, embora não crie, constantemente se transforma. Um longo uso da inteligência pela

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem*, p.222.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

humanidade criou um instinto nessa inteligência, e como a inteligência por natureza transforma, e o instinto por natureza opera, uma fusão dos dois, ou, por outras palavras, o instinto intelectual será uma qualidade de espírito que transforma operando. Mas a transformação reduzida a ato é precisamente a essência da invenção, pois que a invenção é um ato, e um ato que transforma o que há. A obra de arte, no que invenção de um valor, deriva portanto do que com propriedade se pode chamar um instinto intelectual. (*Ibidem.*)

Distinguindo as invenções nos âmbitos prático, científico e artístico, Pessoa mostra-nos que o primeiro, possui “valor de utilidade”, o segundo, “valor de verdade”; sendo a invenção artística o contrário dos dois, teria “valor absoluto”. Seja em qualquer desses âmbitos, os produtos ou obras, terão origem nos instintos intelectuais de utilidade (*prática*), verdade (*ciência*) e intensidade (*arte*), conforme a finalidade dada pelo interesse de cada um dos âmbitos de produção da obra.

Entretanto, para realmente se caracterizar uma obra como algo que possui ou não “valor”, neste caso, valor artístico, deve-se, primeiramente, “determinar por que processos objetivos se distingue uma obra do instinto intelectual de uma composição da inteligência”.⁶² A determinação dos processos de que Pessoa fala, não será estabelecida nem pelo gosto, nem pelo “senso estético”, visto que as duas formas de avaliação não se apresentam enquanto “princípio objetivo”.

A inteligência não pode agir primariamente nas manifestações do instinto, pode sim, contudo, agir na escolha ou não da inclinação de dada necessidade instintiva, pois:

A inteligência não pode dar-me o desejo de comer; pode porém dar-me o desejo de não comer senão o que me for útil. E quando, em doença, eu não sinto o desejo de comer, vendo, pela inteligência, que devo fazê-lo, para me não desalimentar, guio-me pela utilidade e não pelo simples desejo de comer. (*Ibidem*, p.223.)

Podemos concluir que, a diferença entre instinto e inteligência, está na participação de cada um no processo de invenção. O instinto é o responsável pelas “ideias centrais”, enquanto a inteligência terá sempre sua participação no processo através das “ideias acessórias”. Tratando-se de arte, podemos inferir que, a partir do pensamento pessoano, a ideia central em uma obra tem sua origem no instinto, o qual assessorado ou complementado, pela inteligência, produz, assim, a obra. Assim, parece-nos fazer mais sentido quando Fernando Pessoa escreveu ainda na *Mensagem*, que “uma obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte”, denotando, dessa forma, a ação primária do instinto e o aperfeiçoamento até que seja alcançado o estado de obra de arte.

⁶² *Ibidem*, p.223.

“O ser de instinto... é a condição de valor”⁶³, mas ficou por determinar, partindo do julgamento interno do instinto o que pode ser considerado valor menor ou maior. Além disso, Pessoa deixou em aberto⁶⁴, no mesmo texto acerca da obra de arte: “Em que pode residir o valor de um instinto?”. De igual modo, fica inconclusa a problematização de dada situação na qual “o valor é uma quantidade medida qualitativamente”, não determinando, por fim, um conceito de “valor”.

1.2.1 Do processo artístico

Após a demonstração complexa do entendimento sobre obra de arte, parece não restar muito que dizer acerca do processo artístico. Todavia, Fernando Pessoa nos apresenta, ainda, dois postulados importantes: o primeiro ratifica as reflexões a respeito da arte, conforme tratamos anteriormente, e o segundo sintetiza toda a problematização do processo artístico. Assim, postula: “1. A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). (A notação nítida duma impressão exata chama-se ciência.). 2. O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira”.⁶⁵

Representar com nitidez os efeitos das ações exteriores sobre nossos sentidos, através de um sistema, que seja a linguagem escrita, no caso da arte literária. Mas, os efeitos externos são falsos ou enganosos? Como representá-los dessa forma? Quando se afirma que algo está “errado”, comumente, subentende-se que haja outra condição que seja “certa”. Nos postulados pessoais o recurso para que o processo artístico atenda tais regras é a verossimilhança. Uma obra de arte (poema, conto, romance, peça teatral, etc.) que se assemelhe à verdade; ou pelo menos, que represente com naturalidade o que acontece diante dos nossos sentidos. Digamos assim: no efeito de verossímil o qual a notação da impressão deve utilizar há a pretensão de descrever o mais verdadeiramente possível o acontecimento. Ora, a “pretensão da verdade” não caberia à ciência? a de “narrar o acontecido” à história? e a de “refletir sobre o próprio pensamento” à filosofia? Conforme Fernando Pessoa:

A obra de arte, fundamentalmente consiste numa *interpretação objetivada duma impressão subjetiva*. Difere-se, assim, da ciência que é uma interpretação subjetivada de uma impressão objetiva, e da filosofia, que é, ou procura ser, uma interpretação objetivada de uma impressão objetiva. (*Ibidem*, p.219)

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Não há continuação do referido texto, pois, como dissemos anteriormente, a organizadora da edição brasileira marca com os sinais (...) as lacunas no documento original.

⁶⁵ PESSOA, 1998, p.220.

O processo artístico, conforme vimos, tendo sua origem no instinto intelectual, ou seja, a adição de instinto, inteligência e percepção de intensidade das coisas, lança-se em direção a proximidade do “real” no cotidiano. A diferenciação nos processos das artes, ciências, e filosofia parecem traçar sua trajetória na codificação do que é percebido, a fim de ser analisado ou representado segundo os fins da cada campo. Desse modo, através da obra, a arte dá expressão a uma noção abstrata, sentimento ou ideal, de sorte que outras pessoas possam experimentá-los singularmente; a ciência, através dos seus métodos fará sua leitura particular para expressar o que está no campo da experiência sensível, podendo ser observado por todos; e a filosofia, por sua vez, expressa, ou procura expressar crítica e objetivamente o que está ou não dentro da experiência sensível. Quando Pessoa disse que a filosofia erra porque sempre procura objetivar, equivaleria dizer que tentar reduzir a experiência a conceitos em uma espécie de estatuto universal, os métodos filosóficos falhariam.

1.2.2. Do artista

As relações da arte descritas, ora por Fernando Pessoa, ora pelo seu heterônimo-filósofo António Mora, encaminham-se para a reflexão acerca da existência de uma “função” do artista. O enquadramento dos princípios que envolvem a arte, a obra e o processo artístico com o princípio o qual Pessoa chamou de “princípio de interdependência”, coloca na pauta de questionamentos as funções que limitam e integram na vida “o princípio, correlato, da divisão do trabalho social”.⁶⁶ Desse modo, o homem não seria consciente da interdependência das diversas funções existentes na vida, pois que tal forma de relações pertence, antes de tudo, a forças naturais peculiares às atividades humanas em sociedade:

O sapateiro, quando faz botas e sapatos, e só botas e sapatos, não está exercendo esse mister com a consciência social de que funciona dentro do princípio da divisão do trabalho social, e de que entre esse mister há uma interdependência. O político, quando faz a sua política, não pensa de momento senão nas suas ambições pessoais e, por vezes, no destino do país que pretende governar; não lhe ocorre senão em momentos de reflexão, não propriamente políticos, portanto, que está adentro daqueles dois princípios, de que se trata, da vida das sociedades. Por isso o artista, como estes outros membros da vida social, (...) não tem senão que exercer a sua arte, curando de a exercer tão bem que possa. Todas as outras considerações lhe devem ser alheias: e assim cumpre o princípio da divisão do trabalho social, e cumpre-o tanto melhor quanto menos deixar entrar para a sua arte elementos de preocupação com tudo quanto a não seja. Com a interdependência dessa sua atividade artística com as outras funções sociais ele não tem que se preocupar, porque isso está fora da esfera de quanto ele possa fazer. (*Ibidem.*)

⁶⁶ *Ibidem*, p. 224.

O artista deve, nesse sentido, manter sua arte distante de qualquer elemento que a torne panfletária, isto é, não seja essa arte espécie de apoio radical a ideias, movimentos, utopias, doutrinas, etc.; enfim, que o produto de sua ocupação seja apenas a objetivação do que é artístico para a própria arte. Essa postura gerou em Pessoa a questão a respeito da impossibilidade da existência de um “uomo universale”: um poeta, “homem de ciência e político, por extremo exemplo”.⁶⁷ Fernando Pessoa nos responde que: “isso pode ser, logo que ele seja poeta quando é poeta, político quando é político e homem de ciência quando homem de ciência”. Decerto, “não haverá erro se um desses cargos naturais ele contradisser inteiramente o que exprime nos outros. A contradição está imanente na própria natureza de tais cargos; emanam da lei natural pela qual eles existem e se inter-relacionam”.⁶⁸

Caberia ao artista preocupar-se com a verdade em sua arte? A resposta é negativa, visto que a verdade é da alçada da ciência. À obra de arte, quaisquer que seja, é lícito “violiar todas as probabilidades”, desde que as violações não atinjam a natureza da obra:

Como seria, por exemplo, o anacronismo num poema histórico, o erro psicológico num drama, etc. A verdade pertence à ciência, a moral à vida prática. A faculdade do espírito que trabalha na ciência é a Inteligência (Observação, Reflexão). A faculdade que trabalha na vida ativa é a Vontade. A faculdade de que depende a Arte é a Emoção. Não tem de comum com as outras nada, a não ser o ser humano como elas. (*Ibidem.*)

A propósito da “violação de todas as probabilidades”, Fernando Pessoa, após a afirmação supracitada, antevendo equívocos, desmancha a possível ambiguidade no tocante a produção de arte contraventora dos costumes: “Quanto à má influência exercida pela Arte na vida prática, isso é um dos delírios dos avinhados da Inteligência. A Arte propaganda faz mal, porque, por ser propaganda, é sempre má sorte, e, por ser arte, é sempre má propaganda”.⁶⁹

Por fim, além de manter-se despreocupado com a implicação da verdade e da moral na arte, deve o artista, de igual modo, não se importar com “o fim social da arte, ou, antes, com o papel da arte adentro da vida social”;⁷⁰ pois essa ocupação é de competência do sociólogo, não do artista. Pessoa explica que, o artista poderia “especular sobre o fim da arte na vida das sociedades, mas, ao fazê-lo não seria artista; mas sim sociólogo”. Sobre o estudo das sociedades “não é um artista quem faz especulação, é um sociólogo simplesmente”.⁷¹

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem*, p.225.

⁷¹ *Ibidem.*

A postura teórica a qual acabamos de mostrar eliminaria definitivamente nossa defesa de uma “arte para a humanidade”, uma vez que Fernando Pessoa, em seu texto sobre a “função do artista”, descarta as relações tanto do artista quanto da obra de arte tendo um fim social. O que nos possibilita seguir pensando por esse caminho, é que o poeta afirmou também que queria a sua vida grande, pertencendo, de certa forma, a toda a “Humanidade”. Por esse viés, entendemos que a arte não teria um fim social, no qual se passaria como porta-voz da massa, ou estudo analítico-estrutural das sociedades, mas, como fora esclarecido antes, “um registro da passagem do homem na terra”, um exemplo particular para o universal.

1.3. A propósito da estética não-aristotélica

A influência da engenharia nas artes nacionais, apontamento com data de 1924, parece surgir como introdução aos *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*. Assinado pelo heterônimo Álvaro de Campos, dito engenheiro naval, o primeiro texto supracitado, lacônico e inacabado, inicia-se trazendo como epígrafe uma frase de Leonardo da Vinci, que diz: “Quanto mais uma arte demonstra o esforço do corpo, menor é o seu valor” (*tradução nossa*).⁷² Tal referência a da Vinci, poderia tender nossos julgamentos para a aceitação da presença marcante da estética renascentista na proposta de Campos, caso a posição do poeta da *Ode triunfal* não fosse contundentemente contrária a continuidade de tudo o que foi preservado pela tradição. Logo, a batalha do poeta contra a ação da “permanência”, da “tradição” e suas consequências, eclode quando ele expõe sua “teoria” acerca da civilização:

Há muito sustento a teoria que a civilização é a criação de estímulos em excesso constantemente progressivo sobre a nossa capacidade de reação a eles. A civilização é pois a tendência para a morte pelo desequilíbrio. A coisa mais inútil que a ficção real chamada povo pode fazer é resistir a civilizar-se por processos de civilização. Existir é não se deixar matar; ser civilizado é inventar reações para os estímulos que excedem já a reação possível. Isto é, inventar reações artificiais, quer dizer civilizadas, contra a própria civilização. (CAMPOS, 1998, p.238)

A civilização para Campos representa a negação dos estímulos naturais (vitais), logo o homem civilizado torna-se incapaz da própria criação, pela imposição da carga de estímulos civilizadores que atuam de modo incisivo sobre ele. Por outro lado, torna-se inútil a resistência à civilização através do próprio processo civilizador vigente ao longo do tempo,

⁷² Quanto più um' arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile.

porque efetivamente agindo assim não haveria ruptura, mas continuidade do “mesmo” sob um mascaramento de formas diversificadas, tais como as crenças e os valores. Civilizar-se, dessa forma, tende a morte pelo desequilíbrio, visto que meios artificiais implicam anulação das forças vitais de “integração” e “desintegração”; ou seja, a vida subsiste pelo equilíbrio entre tais forças, as quais são igualadas ao “anabolismo e o catabolismo dos fisiologistas”.⁷³ Campos ainda nos explica que, tanto na civilização (sociedade), quanto na “ordem biótica”, enquanto a força “que desintegra faz viver e morrer; a que integra faz morrer e viver”, atuando a partir dos modos de insistência e subsistência. Segundo o ciclo natural a força que “insiste” cria partindo da destruição, uma vez que destruição significa transformação; concomitantemente a força que “subsiste” permite a criação, ao mesmo tempo em que impede a destruição, logo a transformação para o outro.⁷⁴ Contudo, na sociedade, ordem posta acima da ordem dos organismos vivos (*ordem biótica*), ocorre a inversão da “dinâmica dos fatores agentes”, assim: “a tendência para subsistir é que mata, a tendência para não subsistir é que faz viver. Isto porque a sociedade é um corpo artificial, e vive por isso segundo leis que são contrárias às leis naturais”.⁷⁵ Por essa artificialidade do corpo social, Álvaro de Campos expõe sua problematização partindo da questão da “subsistência”, isto é, da questão acerca de um estado de permanência, que seria *causa mortis* dos instintos do homem nas sociedades:

O que faz subsistir nas sociedades? A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. E a tradição, a tendência para permanecer, tem três formas – o apego ao passado, que é tradição vulgar; o apego ao presente, que é a moda; e o apego ao futuro, que é o ideal social em que se confia. O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A antitradição, a tendência para não permanecer. E a tendência para não permanecer tem só uma forma – o apego ao não passado, ao não presente, e ao não futuro. Isto quer dizer o apego ao abstrato e ao ideal em que *não* se confia. Por isso a força que conserva as sociedades é a inteligência de abstração e imaginação. (CAMPOS, 1998, p.239)

A vida para nas invenções de dispositivos “abióticos”, ou seja, nos costumes embebidos da necessidade de permanência. Tais dispositivos têm-se manifestado, conforme vimos, sob três formas, porém girando em torno de um eixo apenas: o eixo do “apego”, envolvendo-se, desse modo, alternadamente, aos períodos de tempo representados pela tradição vulgar, pela moda, e pela confiança em um ideal social porvir. Todavia, o antídoto contra a praga que põe por terra a vida opera no mesmo eixo do “apego”, girando em sentido contrário ao sentido da permanência, das crenças, do tradicionalismo. A trajetória defendida por Álvaro de Campos quer atuar apegando-se “ao abstrato e ao ideal em que *não* se confia”. Enfim, o

⁷³ CAMPOS, 1998, p.238.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

que afirmará a vida nas sociedades é a substituição do apego ao “ido”, ao “estilo prevalente” de cada época, ao “porvir” pelo “devir”.

A conservação do estado de permanência ou a tendência que “faz morrer” nas sociedades age através da “inteligência de abstração” e da “imaginação”. Estes dois agentes, por sua vez, desdobram-se nas formas “matemática” e “crítica”, donde:

A matemática abstrai de toda a experiência, exceto da essência da experiência; o único critério de verdadeira objetividade que temos é o critério de matematização. A crítica abstrai de toda a experiência exceto de ela ser nossa; o único critério verdadeiro de subjetividade que temos é o da confrontação, não das nossas impressões com as cousas, mas das cousas com nossas impressões. (CAMPOS, 1998, p.239)

Temos aí a confrontação de duas formas de percepção e juízo que reforçam o ciclo da permanência do “mesmo”: o juízo que parte do universal (abstrato) para a singularidade se atendo ao critério de objetividade pela matematização, que aqui entendemos como meio de ordenação das coisas; e a crítica que parte da experiência singular, obedecendo a um critério que relaciona o conteúdo das nossas percepções (impressões) vinculando-o às coisas que percebemos. Parece-nos estar criado, por essa via, mais uma delimitação que nos prende a tendência de “ordem” e “permanência” dos processos civilizatórios mencionados anteriormente. Acerca da definição de “crítica”⁷⁶, Campos ressalta que:

Deve-se compreender que entendo por crítica *toda* a atividade crítica: a crítica, no sentido em que emprego a palavra, inclui toda forma de atividade que ou não aceita, ou quer substituir a objetividade da experiência. Assim a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega. Assim, por assim dizer a parte dogmática da religião (não a sua parte social nem a sua parte metafísica) é uma forma de crítica, porque crer numa coisa sem ser com uma razão, embora aparente (como acontece na metafísica que procura explicar), não sendo essa coisa um elemento da experiência (objetiva), é querer substituir essa experiência... (*Ibidem.*)

Então, diante do exposto, podemos inferir que o conjunto das ideias e práticas civilizatórias arraigadas na tradição da permanência, do “mesmo” agem de modo constante a minar as forças vitais. Ora, com civilização não há vida, mas morte pelo desequilíbrio de tais forças, conforme vimos. Assim, tanto as formas de “inteligência de abstração”, quanto de “imaginação”, sendo esta desdobrada em “matemática” e “crítica”, atuam como instrumentos de evasão da objetividade da experiência, seja arte, seja religião. Nesse caso, a arte é que nos

⁷⁶ Em manuscrito o texto é complementado no final: “A crítica é, em suma, todo o artifício que é feito com inteligência, e sem fim social nenhum. Desde que sirva um ideal em vez de uma impressão [?], a crítica é falsa como crítica, não é crítica, em suma, mas só opinião”. Cf. CAMPOS, 1998, p.239.

interessa, e essa mesma arte como forma de crítica desponta-se com duas faces: por um lado “a vida não presta”, logo faço arte para “suportar a vida”, aliviar o “Fado”, em um exercício redentorista através da obra; por outro, admite-se a brevidade e o pouco que a vida seja, e passa-se a utilizar das forças que se dispõe para afirmação objetiva e plena da existência. Vale, assim, lembrar de uma passagem de uma ode de Álvaro de Campos: “Talvez porque a alma é grande e a vida pequena/E todos os gestos não saem do nosso corpo/E só alcançamos onde o nosso braço chega/E só vemos até onde chega o nosso olhar ...”⁷⁷

O que foi mostrado até então serviu de introdução ao que Álvaro de Campos denominará “estética não-aristotélica”. Nosso próximo intento é no sentido de mostrar de forma concisa essa “doutrina”, a qual Campos afirma ter visto aplicada em apenas três poetas: “nos assombrosos poemas de Walt Whitman”, “nos poemas mais que assombrosos” do mestre Caetano de Campos e nas duas odes, a *Ode triunfal* e a *Ode marítima*, de sua própria autoria.⁷⁸

Divididos em duas seções, os *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* partem, no primeiro momento, do seguinte pressuposto: há as geometrias não-euclidianas, ou seja, que se baseiam em postulados diferentes dos formulados por Euclides de Alexandria, e chegam a resultados também diferentes. Cada uma das geometrias possui desenvolvimentos lógicos peculiares, sendo “sistemas interpretativos independentes, independentemente aplicáveis à realidade”. Do mesmo modo que se formaram as geometrias que não seguiam os postulados euclidianos, seria útil a formação de uma estética que não fosse pautada nos princípios aristotélicos. Logo, Álvaro de Campos esclarece:

Chamo de estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é (*sic*) a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. Para arte clássica – e as suas derivadas, a romântica, a decadente, e outras assim - a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exatamente como em matemática se podem fazer diversas demonstrações do mesmo teorema. A arte clássica deu-nos obras grandes e sublimes, o que não quer dizer que a teoria de construção dessas obras seja certa, ou que seja a única teoria “certa”. É frequente, aliás, tanto na vida teórica como na prática, chegar-se a um resultado certo por processos incertos ou mesmo errados. Creio poder formular uma estética não na ideia de beleza, mas na de *força* – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstrato e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza. Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas grande número de obras clássicas – admitindo-as porém por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente também a dos seus autores, - estabelece uma possibilidade de se construir novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar. (CAMPOS, 1998, p.240-241.)

⁷⁷ Cf. CAMPOS, 2001, p.312.

⁷⁸ Cf. CAMPOS, 1998, p.240-246.

A arte, na estética não-aristotélica de Álvaro de Campos, origina-se do mesmo princípio vital de toda atividade humana gerada pela “força ou energia”. Então, sendo a arte “um produto de entes vivos”, conforme ele disse, isto é, “um produto da vida”, as forças que se manifestam na obra são as mesmas formas as quais se manifestam na vida. Por essa via, a produção artística tende a acontecer a partir das forças de “integração” e “desintegração”, semelhantes ao “anabolismo” e “catabolismo” orgânicos. No entanto, “sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte”.⁷⁹ Ademais, “a vida é uma ação acompanhada automática e intrinsecamente da reação correspondente. E é no automatismo da reação que reside o fenômeno específico da vida”.⁸⁰ O “valor da vida” ou a “vitalidade do organismo” está condicionado à “intensidade”, igual e paralela de ação e reação, a fim de que se mantenha o equilíbrio, e que se evite uma proporcionalidade inversa na ação e reação das forças. Nesse sentido, Álvaro de Campos conclui: “Assim o equilíbrio vital é, não um fato direto – como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes apontamentos) os aristotélicos – mas o resultado abstrato do encontro de dois fatos”.⁸¹

Na concepção de Campos, “a arte é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria ciência ou propaganda”, logo “a sensibilidade é a *vida* da arte”.⁸² No interior da sensibilidade deve haver ação e reação atuando sobre a estrutura equilibrada de “integração” e “desintegração”, com a finalidade de fazer existir a arte. Álvaro de Campos crê que sua teoria “é mais lógica – se é que há lógica” do que a aristotélica, pelo fato de que na sua teoria “a arte fica o contrário da ciência – entendemos aqui ciência por técnica – o que na aristotélica não acontece”.⁸³ Segundo Georg Rudolf Lind, a diferença feita por Campos da teoria aristotélica e da não-aristotélica: a primeira, a qual, segundo o poeta, tem por finalidade “agradar”, estabelece-se em: “1) beleza, 2) inteligência e 3) unidade”; a segunda, enunciada por Campos, reivindica: “1) força, 2) sensibilidade e 3) unidade.”⁸⁴ Das “analogias abstrusas”, observa Lind, o poeta e engenheiro dá um salto abruptamente nas considerações, a fim de concluir que “a estética aristotélica tende do individual para o geral (...), a não-aristotélica, em contrapartida, do geral para o particular”⁸⁵. Se a primeira parte dos *Apontamentos* é passível de muitas ressalvas, a segunda o é mais ainda. Se o projeto de uma nova teoria estética é

⁷⁹ CAMPOS, 1998, p. 241.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 242.

⁸⁴ LIND, 1981, p. 226.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 227.

falível, ainda escreve Lind, “as demonstrações pseudológicas da 2ª parte contêm ainda uma quantidade maior de erros”.⁸⁶ Além disso, se comparado ao *Ultimatum*, seu manifesto de vanguarda, a referida seção de tais *apontamentos* pouco foi modificada, sendo, dessa maneira, uma repetição das mesmas ideias do manifesto.

A complexidade e as abstrações dos conceitos criados por Álvaro de Campos no intento de fundar uma teoria estética vigorosa, contrária à tradição aristotélica, fizeram com que seu projeto com ares futuristas de unir ciência e arte falhasse, conforme acreditam comentadores tais como Almeida Faria, João Gaspar Simões e Georg Rudolf Lind, ao qual referimos acima. Entretanto, ponto consideravelmente forte desenvolvido pelo não-aristotelismo de Campos foi, sem dúvida, a postura incisiva no combate aos atos civilizatórios, que “fazem morrer” no homem sua força natural, instintiva, de reação e criação. Nesse sentido, cremos que a teoria de Campos tenha saído vitoriosa: o escrito sob o título *A influência da engenharia nas artes nacionais* aparece, conforme dissemos no início, de modo preliminar à ideia de negação da estética de Aristóteles. A relação desse primeiro momento das ideias de Campos com os seus *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* pode ser estabelecida quando consideramos que a aceitação dos termos aristotélicos correlatos, harmonia e beleza, tende a um princípio de arranjo estruturado pela permanência aniquiladora dos instintos naturais não harmônicos do homem. Ora, se desarmonia e feiúra (*fealdade*, na ‘terminologia’ pessoana) constituem também a natureza, realmente não há sentido em crer-se apenas na arte fundada na estreita relação da harmonia das partes de um todo implicando princípio de beleza. Contudo, há no pensamento de Campos um requerimento de equilíbrio entre as forças de “integração” e “desintegração”, que poderia ser entendido tal como um princípio de harmonia, do mesmo modo que em Aristóteles, se o plano teórico do poeta da *Ode triunfal* não fosse baseado na ideia de “força”.

2. DAS QUESTÕES IMANENTES AO DRAMA E ÀS MÁSCARAS

Abarcar todas as questões possíveis na obra de Pessoa neste seria uma pretensão sem precedentes da nossa parte, e uma falta de respeito com a própria obra constituída. Desse modo, recortamos alguns pontos temáticos aos quais nos empenharemos em dissertar. Decerto muitos outros tópicos não constarão neste estudo, ora pelo fato de existir outros estudos à

⁸⁶ LIND, 1981, p. 227.

exaustão, ora pela necessidade de um prolongamento que não caberia aqui. As questões que apontaremos emergem dos apontamentos e dos poemas, não sendo, nesse sentido, algo imposto aos textos.

Fernando Pessoa não definiu claramente alguns termos inventados por ele, tampouco nos proporemos a defini-los também. Assim o é com o termo “heteronímia”, que a maioria das pessoas conhece como processo de criação poética, no qual o poeta desdobra-se em outras personalidades distintas. Referimo-nos a “drama” enquanto processo heteronímico, e às “máscaras” relacionando a escrita dos heterônimos. Uma tentativa explicação desse fato artístico partiu de uma descrição psicológica deixada em cartas a amigos e a psiquiatras franceses⁸⁷, para termos noção do que ele denominou “drama em gente”, isto é, da condição de um “histero-neurastênico” à criação dos heterônimos.⁸⁸ Veremos a seguir, que com o passar do tempo uma leitura fundada nesses aspectos tem contribuído, no mais das vezes, negativamente para os estudos pessoanos, talhando no panteão da crítica a figura indelével do “gênio louco”.

2.1. A vida e a obra: considerações relevantes

Provavelmente muitos já se perguntaram: “quantas faces teria Fernando Pessoa?” ou “quem é quem?”. Lembremo-nos do exemplo ilustre de Drummond, em seu poema “As identidades do poeta”, no livro póstumo *Farewell*, ou anteriormente no seu *Claro enigma*, com o “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”: a inquietação é evidente, e mais interessante porque vem de outro grande poeta que é Drummond. A “indisciplinação de almas” ministrada pelo mestre lusitano alcançou inclusive aquele que nasceu para “ser *gauche* na vida”. Feito imagem obscura que reflete no quarto de espelhos, não Pessoa, mas o seu “drama em gente” envolveu e seguirá envolvendo todos aqueles que se elegem enquanto espectadores da *mise en scène*. A identificação dos papéis e das representações torna-se mais enigmática, mais problemática e distante, à medida que se procura assistir a tal espetáculo com um olhar sequioso por um desmascaramento, ou com o sentimento de obrigatoriedade de respostas definitivas a respeito da heteronímia, dos heterônimos, da obra em geral e, por vezes, da vida do poeta.

⁸⁷ Cf. PESSOA. Carta a dois psicanalistas franceses. In: _____. *Obra em prosa*. 1998. p.57-59.

⁸⁸ Cf. SIMÕES. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 4.ed. Lisboa: Bertrand, 1980.

A recepção das *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*⁸⁹ – no Brasil, publicadas sob o título *O eu profundo e os outros eus* - isto é, textos ou apontamentos nos quais Fernando Pessoa traceja o que seria uma exposição de si, talvez tenham atuado negativamente para a própria leitura crítica, tanto dos poemas ortônimos quanto dos poemas heterônimos. Ademais, há nesse fato a possibilidade de comprometimento de uma investigação hermenêutica menos estereotipada e mais nítida de todo o processo de criação e afirmação da heteronímia e das reflexões emergentes desse fato literário. Por diversas vezes, entrelaçaram-se demasiadamente vida e obra. “O paradoxo não é meu. Sou eu”: a primeira intenção, por vezes, do recém interessado no estudo da obra pessoana, pode ser colocar no divã autor e obra; considerando até o momento a concepção convencional que possuímos de “autor”.

Os escritos em tons confessionais se mantiveram reclusos no “grande baú” durante sua vida; o que nos conduz a hipótese de que não seria da vontade do poeta expor-se de modo tão profundo, pois alguns escritos ainda não passavam de esboços de projetos, notas incompletas, etc. O que deveria aparecer era somente a representação poético-dramática dos heterônimos, e os ensaios críticos sob forma de colaboração aos periódicos da época. Entretanto, associou-se a prosa pessoal à poesia, a vida à obra, evocando por tempos o “fantasma do autor” para rondar os estudos pessoanos. Em *Transbordamentos*, ao tratar sobre *A biografia revisitada*, Leopoldo Comitti nos mostra que:

Durante algumas décadas acreditou-se exorcizada a figura do autor, fantasma esse que tem perambulado pelos salões da crítica literária desde sempre. Nesses tempos de pós-crítica, no entanto, pode-se encontrá-lo por aí, trançando pernas pelos diversos grupos acadêmicos, ora assombrando alguns, ora recebendo sorrisos de boas-vindas de outros. Apesar de algumas expressões contrafeitas, seu retorno era há muito aguardado. À sua frente, vieram alguns batedores, entre eles destacando-se o Pós-estruturalismo, a Leitura Psicanalítica, a História das Mentalidades, a Estética da Recepção. (COMITTI, 2000, p.9)

As investidas do fantasma do autor às leituras do processo criativo pessoano parece se fortalecer quando, no interior de cada linha interpretativa, consolidou-se um pensamento crítico que levou em conta o “eu”. O eu substancial, possivelmente de origem cartesiana, talvez tenha feito existir em literatura, em especial na poesia, a figura do “eu-lírico”, ou “sujeito-lírico”, ou ainda, “sujeito-poético”; lembrando, inclusive, que o termo “lírico” tem, como uma de suas acepções, “a expressão do sentimento”. Quer seja eu-lírico,

⁸⁹ Esse título foi estabelecido por George Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho para uma das coletâneas de textos em prosa escritos por Fernando Pessoa, e organizada pelos mesmos. As outras coletâneas são *Páginas de doutrina estética*, selecionadas por Jorge de Sena, e *Páginas de estética e teoria e crítica literárias*, também organizadas por Lind e Prado Coelho. Em nosso trabalho, por questão de acessibilidade, entre outras questões, optamos pela edição brasileira das *Obras em prosa*, organizada por Cleonice Berardinelli.

sujeito-lírico, sujeito-poético, as nomenclaturas tendem a desviar, de modo obscuro, a autoria do fato literário, quando se quer dizer que o que foi expresso não é o “sentimento do poeta”, mas de outra voz que não é a dele, ou seja, eu-lírico. Essa voz seria a manifestação da linguagem que foi esquecida para ser nomeada dessa forma pouco esclarecedora? Ora, para que serve uma terminologia formada por “eu” ou “sujeito”, se o fato de separar autor e discurso dissolve a ideia de subjetividade e, por conseguinte, a ideia de sentimento, uma vez que não exista “sujeito” que possa expressar seus “sentimentos”?

Quando se pensa nos versos “O poeta é um fingidor”⁹⁰, ou “Eu nunca guardei rebanhos”⁹¹, pode-se inferir que o poeta Fernando Pessoa “mentiu” quando escreveu sua obra, ou que o mesmo Pessoa, em fase de Alberto Caeiro, nunca tenha exercido a função pastoral. Seria ainda possível enxergar, mesmo que implicando engano, que tais versos induzem o leitor com um tom confessional, como se os poemas fossem o diário, e os poetas inventados fossem a simples vontade que o indivíduo Fernando possuía de ser outro. A figura do fingidor deu margem às discussões acerca da sinceridade na obra de arte literária, mas um ponto negativo emergiu quando a discussão sobre sinceridade cercou a vida de Pessoa, “poeta incompreendido” na sua época, “sexualidade duvidosa”, “místico”, “histero-neurastênico”; esta última característica foi descrita na carta aos psiquiatras franceses, doutores Hector e Henri Duville.⁹² Enfim, as tentativas de autodiagnose apresentadas nas correspondências, as descrições de si em apontamentos sem data, possivelmente os poemas que foram classificados como “ocultistas”, além de outros documentos do espólio que deram origem a “um acesso de antropofagia crítica sem precedentes”, nas palavras de Eduardo Lourenço⁹³, tornaram-se elementos integrantes do estabelecimento de um marco crítico subjetivista, o qual dificilmente, tanto estudiosos quanto admiradores da poesia pessoana, conseguem escapar.

Parece-nos, dessa forma, que muito antes de a Estética da Recepção romper com o conceito de imanência do texto, tendo essa mesma Estética consideração pelos aspectos sócio-culturais, que implicariam a relação autor-obra-leitor, os estudos pessoanos agiam de forma voraz em direção a tais inclinações. Pensar o caso da obra literária de Fernando Pessoa, sem a aceitação de um contexto, além de outros elementos que poderiam se considerar constitutivos, como os aspectos biográficos, até os dias atuais, teria sido impossível. As recepções de críticos e acadêmicos, ou de leitores despreziosos, foram estabelecidas sob um signo que os deixam fadados a ter em alta conta fatores menos relevantes, os quais direcionaram um

⁹⁰ PESSOA, 2001, p.164-165.

⁹¹ *Ibidem*, p. 203-204.

⁹² PESSOA, 1998, p.57-59.

⁹³ LOURENÇO, 1981. p. 13.

seguimento interpretativo que tende a relegar elementos mais significativos do ponto vista poético, dificultando, por essa via, uma compreensão da obra como objeto primaz. Contudo, ressaltamos que, nosso propósito, neste momento, não é a defesa inflexível da corrente teórica *x* ou *y*, mas a reflexão no que diz respeito à forma pela qual se convencionou ver a obra e sua relação com a vida de Fernando Pessoa. Por outro lado, os estudiosos de Pessoa talvez tenham germinado suas ramificações críticas nas terras de uma linhagem que há muito estabeleceu as delimitações teóricas da obra literária no biografismo e, por conseguinte no modo subjetivista de enxergar e interpretar o lírico. Enfim, o entendimento acerca do gênero lírico teria como ponto de partida a expressão do sentimento, passando pela “poesia como filosofia”, conforme pensou Friedrich Schlegel, entre outros de sua época, chegando às primeiras décadas do século XX, com a necessidade, para alguns, de se pensar a obra literária partindo do que Wellek e Warren denominaram “a demanda extrínseca do estudo da literatura”. “Assim, uma corrente de opinião considera a literatura principalmente produto de um criador individual e daí conclui que a investigação da literatura deveria realizar-se predominantemente por meio da biografia e da psicologia do autor”.⁹⁴

A lição que nos foi dada por Deleuze⁹⁵ sobre o “problema de *escrever*” e o “problema de *ver* e *ouvir*” é, neste caso, oportuníssima: enquanto o primeiro vê-se às voltas com a invenção de uma nova língua dentro da própria língua, fazendo, dessa forma, emergir “novas potências gramaticais ou sintáticas”; o segundo torna-se inseparável do primeiro:

(...) com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite ‘assintático’, ‘agramatical’, ou que se comunica com seu próprio fora. O limite não está no fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeito de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver ou ouvir “o que está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvitor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico. Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam a figura de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as inventa, como *processo* que arrasta a palavra de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. Porém, quando o delírio recai no *estado clínico*, as palavras em nada mais desembocam, já não se vê nem se ouve coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos. A literatura é uma saúde. (DELEUZE, 2008, p.9.)

A excessiva recorrência à vida e à “psicologia do autor” para justificar a literatura pode ter conduzido a obra de Fernando Pessoa a ser vista, com frequência, sob a óptica desse

⁹⁴ WELLEK; WARREN, 1976. p.85-86.

⁹⁵ DELEUZE, 2008. p.9.

“estado clínico”, do qual nos falou Deleuze. Por conseguinte, vieram não apenas as “doenças” da visão e da audição, que incapacitaram o contato da crítica com as cores e o som da poesia, mas também a infiltração da presença fantasmagórica de uma vida “conturbada”, se assim aceitarmos um estudo via autodiagnose, ou via “biografismo”. Desse ponto, então, a acepção de “mal dito mal visto” repousa, com peso bruto, numa significação sem as aspas colocadas pelo filósofo francês.

Deleuze continua nos mostrando, em *A literatura e a vida*⁹⁶, que tanto literatura quanto vida se junta quando o escritor direciona as potencialidades de sua obra no devir-outro: as neuroses, angústias, lutos ou a infância do autor não são elementos efetivamente substanciais da arte que se representa no papel:

A doença não é processo, mas parada de processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (...) A literatura como saúde, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que dela se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. (*Ibidem*, p.13-14)

No “caso Pessoa”, os fatos biográficos não devem ser esquecidos, pois a memória é, positiva ou negativamente, parte do homem inserido em uma cultura. Entretanto, no âmbito artístico, na realização de uma obra literária, conforme vimos, o que se articula, decerto, é a disposição do escritor para o exercício da função fabuladora, que parte do ato de ver e ouvir do próprio escritor. Como sabemos, no texto supracitado, a preocupação de Deleuze é com o *escrever*, com o processo criativo desde a sua gênese, relacionando-o com a vida. Porém, a mesma lição poderia ser dada quando se propõe ao estudo crítico que tem por munição todos os elementos descartáveis à concepção de um fazer artístico descrito acima. Se a vida de Fernando Pessoa foi conturbada, repleta de adversidades banhadas pela solidão, conforme se tem feito crer, foi também plena no campo intelectual, podendo incluir nessa plenitude o diálogo com os demais escritores e artistas de sua época. Ademais, deve-se ressaltar que, a solidão foi o “espaço” e o “tempo” do seu laboratório heteronímico: vácuo necessário à arte poética e ao pensamento acerca do próprio pensamento. Eis a “solidão fecundante”, conforme denominou António Pina Coelho em sua tese, *Os fundamentos filosóficos da obra de*

⁹⁶ *Ibidem*, p.11.

Fernando Pessoa, igualando o poeta português a Kafka, pelo fato de também necessitar da solidão: “Quão sinestésicas são as posições de Pessoa e de Kafka, ambos trânsfugas do plano monodimensional dos ‘outros’ para um plano mais existencial em que pessoas e coisas se revelam com mais profundidade e mistério!”.⁹⁷

Por fim, se para Deleuze “de cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, ‘mal visto mal dito’, é um colorista, um músico”; a respeito de Fernando Pessoa deve-se dizer que ele foi além das limitações do *ver*, *ouvir*, de *colorista* e *músico*, pois o conjunto das sensações o fez tecer uma malha de percepções, a qual o poeta as utiliza nas representações do seu projeto heteronímico. Assim, a busca pela afirmação da multiplicidade faz com que o sensível se sobreponha ao inteligível, como é no caso de Alberto Caeiro; que a primazia seja da racionalidade, como é no caso de Fernando Pessoa, o ortônimo; que haja uma convergência tensiva e alternada entre forças, em Álvaro de Campos, e que se alcançasse uma espécie de “falsa nulidade” das tensões nas *Odes* de Ricardo Reis.

2.1.2. Uma poética no poema

Talvez, faz-se necessário, em outro momento, pensar na poesia de meados do século XIX até os nossos dias tendo por modelo o *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi. Uma análise das transformações no estudo da poesia, senão desde os seus primórdios, pelo menos a partir do momento em que se transformam as reflexões sobre a poesia o fazer poético. Não nos referimos aqui à periodização literária partindo da classificação dos estilos de época, mas à reflexão pormenorizada do pensamento acerca da concepção das poesias moderna e contemporânea, certamente, não para ditar mais regras, mas com o intuito de rever, questionar, e discutir o que e como se tem pensado a poesia. Por isso, quando Szondi escreve seu *Ensaio* mostrando a mudança de uma “poética do trágico” e o surgimento de uma “filosofia da tragédia”,⁹⁸ serve-nos, de certa forma, de ponto de partida, quer para este estudo, quer para propostas futuras.

Pessoa parece ter retirado a reflexão sobre a poesia dos manuais normativos (tratados), tais como o de Aristóteles, o de Horácio, e posteriormente, de Boileau-Despreaux, transferindo as questões a respeito da construção poética e dos atos do poeta para o interior do poema. O que estabelece um estatuto poético se encontra em termos imanentes ao poema,

⁹⁷ COELHO, 1971, p.23.

⁹⁸ Cf. SZONDI. *Ensaio sobre o trágico*. 2004, p.23-27.

sejam eles símbolos, metáforas, ritmo, e o próprio poeta enquanto artífice da linguagem. Em um de seus célebres poemas, considerações sobre uma curiosa “escrita de si”, a fim de internalizar no poema a própria prática de poeta:

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega 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.⁹⁹

Além de estabelecer a mudança do pensamento poético para aqueles que escrevem e, de certo modo, aos críticos, é demonstrado que o leitor é posto no lugar daquele que deve tecer os seus próprios juízos advindos da experiência estética diante da poesia. A tessitura da linguagem é duplicada para atingir um terceiro estágio: a dor que se finge, a dor que se tem e a dor daquele que lê, e passa a sentir a dor alheia, não significando o mesmo sentimento da escrita poética. Por essa via, acontece o entretenimento da razão por um estado sensível imaginado. O poeta não mais se consubstancia de sentimentos, emoções, ou inspiração, tampouco ele tem por objeto a expressão exacerbada da própria subjetividade (*egotismo*), como se pode ler nos autores românticos, em geral. A propósito do ofício e do artifício de fingir que torna livre o discurso poético, Pessoa ainda escreve:

ISTO

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

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

⁹⁹ PESSOA, 2001, p.164-165

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!¹⁰⁰

Através do termo demonstrativo “isto”, revela-se a concisão do engenho poético e a afirmação de um ânimo que busca sobrepor a poesia à temática da auto-retratação, distanciando-se, desse modo, da interpretação que pontua uma mera discussão sobre a sinceridade e a insinceridade artística. Assim, escreve o poeta “em meio” às coisas ou circunstâncias alheias, ainda que não próximas a ele: livre do envolvimento com aquilo que escreve e convicto do que não é seu, naquilo que se refere à emoção.

O exercício reflexivo acerca da poesia, ou da literatura, e do fazer literário encontra-se também nos poemas de rubrica heterônima, de modo diferente, mas sem abandonar a temática. Alberto Caieiro, no poema que inicia *O guardador de rebanhos*, diz acerca de sua “arte poética” que a escreve “num papel que está no pensamento”¹⁰¹, tendo a mesma, origem em seu olhar para a natureza. A reflexão poética neste heterônimo, em suma, poderia alcançar uma estética em que a não-materialidade da obra escrita, uma vez que a poesia de Caieiro preexiste a tal registro. Ao falar do misticismo de alguns poetas, o heterônimo-mestre estende a força discursiva de seu cajado aos filósofos:

XXVIII

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

Os poetas místicos são filósofos doentes,
E os filósofos são homens doidos.
Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem
E dizem que as pedras têm alma
E que os rios têm êxtases ao luar.

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

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

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.165.

¹⁰¹ CAEIRO, *loc. cit.*.

E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores.

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza.¹⁰²

O riso de Caeiro diante das páginas escritas pelo poeta místico não é sem motivo. Toda armadilha da linguagem, tais como o uso de figuras, o atrelamento a um sistema estritamente simbólico enquanto recurso de pensamento e escrita, ou seja, uma via discursiva que impeça a objetividade, a “nitidez”, para usar os termos de Pessoa-ele mesmo, é para Caeiro fato anedótico e, por conseguinte, uma enfermidade que se nota nos homens. Além disso, a doença pode ser agravada quando consideramos tais recursos como fatos metafísicos, em comparação aos filósofos, “homens doidos”. Daí pode surgir um problema quanto à fundamentação “verdade” das coisas para poeta do Ribatejo. No entanto, a esse tema da “verdade” em Caeiro voltaremos pouco mais adiante. Fato é que segue a crítica de Alberto Caeiro aos poetas, em especial as formas poéticas que aprisionam a experiência sensível, ou seja, é a adequação das sensações a finitude da linguagem escrita ou, ainda, é a redução do sensível a termos racionais, logo a estética (ou poética) para Caeiro funda-se na afirmação da imanência:

XXVI

E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas!...

Que triste não saber florir!
Ter que por 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 sem bem e é sempre a mesma.

Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem respira,
E olho para as flores e sorrio...
Não sei se elas me compreendem
Nem sei eu as compreendo a elas,
Mas sei que a verdade está nelas e em mim
E na nossa comum divindade
De nos deixarmos ir e viver pela Terra
E levar ao solo pelas Estações contentes
E deixar que o vento cante para adormecemos
E não termos sonho no nosso sono.¹⁰³

¹⁰² CAEIRO, 2001, p.219.

Creemos que esses poemas devam ser um ponto significativo da reflexão na qual a poesia se encontra com ela mesma circunstanciada pela metalinguagem, não apenas o poeta, mas a própria poesia sendo referencial de si própria. Ora, se esse fato não substitui os tratados poéticos de outrora, talvez pela forma menos direta de tematização - mesmo porque a poesia da época de Pessoa é outra - pelo menos renova a forma de pensamento sobre o artista, a obra de arte e seus processos. O olhar para escrita como quem se olha no espelho diante de si, o olhar para uma prática que se tornou seu “destino”; decerto está marcado na obra de Pessoa, na escrita ortônima e heterônima, contando, inclusive, com a escrita em prosa do Barão de Teive e de Bernardo Soares, não citados mais detidamente, por optamos pela forma em versos. “Pensar a poesia utilizando-se dos recursos que ela oferece”, dir-nos-ão, “não constitui fato novo, pois tantos poetas o fizeram, basta ver o caso de Drummond”. De fato. Mas o que nos faz discordar de uma possível fala como essa, é nossa consideração de todo o processo constituinte da obra de incansável ânimo multiplamente reflexivo sobre as mínimas coisas.

2.2. A poética da *Natureza*

Para cada heterônimo, uma reação¹⁰⁴, uma poética ou, ainda, uma “filosofia”: assim pensamos que Fernando Pessoa tenha agido na “criação” do seu “drama em gente”. O caso de Alberto Caeiro tornou-se distinto, porque além de o ortônimo encontrar o seu mestre nele mesmo, uma espécie de “mestria de si”, fizera desse poeta que “nasceu”, em 8 de março de 1914, dito o “dia triunfal”, mestre também dos demais heterônimos, diretor de uma encenação em um palco imaterial e, de certo modo, mítico; um palco que inicia sua extensão dentro do Fernando Pessoa “ele mesmo”, e se expande para fora dele numa trama meticulosa.

Um guardador de ovelhas que nunca guardou rebanho, “mas é como se os guardasse”, pastor dos seus pensamentos e sensações que “conhece o vento e o sol”. Conhece? Como? A poesia pode, neste caso, representar através de sua linguagem, aquele que

¹⁰³ *Ibidem*, p.222.

¹⁰⁴ Nesse sentido, entendemos “reação” enquanto atitude literária, estética, e por que não dizer política, a épocas anteriores e a sua época. Georg Rudolf Lind, em *Estudos sobre Fernando Pessoa*, parte do “Ideal Grego” e do “Neoclassicismo”, a fim de apontar uma “reação anti-romântica” vendo Alberto Caeiro como “o renovador do paganismo”, Ricardo Reis lido sob “à luz da teoria neoclássica” e “a paródia do classicismo” considerando “o equívoco em relação a António Botto”. De igual modo, anteriormente, o mesmo Lind, mostra-nos o “paulismo” e o “interseccionismo”, de forma a se apresentar como “tentativas de aperfeiçoamento do simbolismo”; assim como “tentativas de definição do modernismo” o “sensacionismo”, o *Ultimatum* de Álvaro de Campos e a “Estética não-aristotélica” (p.39-232).

se utiliza da percepção sensível para experimentar de modo expansivo as coisas que a “Natureza” dispõe diante dele. O primeiro dos 49 poemas que compõem *O guardador de rebanhos* dá início ao que é a poética de Alberto Caeiro:

I

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

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

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

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

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

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

Quando me sento a escrever versos
 Ou, passeando pelos caminhos e pelos atalhos,
 Escrevo versos num papel que está em 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 que fingir que compreende.

Saúdo todos os que me lerem,
Tirando-lhes o chapéu largo
Quando me veem à minha porta
Mal a diligência levanta no cimo do outeiro,
Saúdo-os e desejo-lhes sol,
E chuva, quando a chuva é precisa,
E que as suas casas tenham
Ao pé duma janela aberta
Uma cadeira predileta
Onde se sentem, lendo os meus versos.
E ao lerem os meus versos pensem
Que sou qualquer coisa natural –
Por exemplo, a árvore antiga
À sombra da qual quando crianças,
Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
E limpavam o suor da testa quente
Com a manga do bibe riscado.¹⁰⁵

As figuras do “pastor” e do “rebanho” encerram de modo tenso, entre outros pontos, dois extremos: a poética e o discurso da percepção sensível dos fenômenos ditos naturais. O poeta tem a “alma” (*anima*/ânimo) como se fosse um pastor, que tange pelas encostas da existência os pensamentos: estes “como um ruído de chocalhos” são percebidos e acompanhados à distância e, quando se tem consciência deles, ao mesmo tempo em que, tendo-os em conta, causam-lhe “tristeza”, pois o “pensar-em” significa a suspensão da experiência, a interrupção do processo de afirmação sensível da vida. É “a paz da Natureza sem gente” que o insere de volta à “Natureza” e, ainda que o poeta revele um pesar por causa da consciência *non grata* de seus pensamentos, o mesmo vê com naturalidade e justiça o sentimento que sob outro ponto de vista poderia ser interpretado como algo negativo. Nesse sentido, não há “negatividade”, ou melhor, não há juízo “bom” e “mau”, mas apenas concordância com aquilo que se crê natural.

A questão da “consciência” em detrimento da vida também é colocada pelo semi-heterônimo, Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, de forma mais pesarosa, porém em conformidade com os dizeres de Alberto Caeiro:

Lembro-me de repente de quando era criança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade. Ela não raiava para mim, mas para a vida, porque então eu (não sendo consciente) era a vida. E via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã e tenho alegria, e fico triste... A criança ficou mas emudeceu. Eu vejo como via, mas por trás dos olhos, vejo-me vendo; e só com isso, se obscurece o sol e o verde das árvores é velho e as flores murcham antes de aparecidas. (SOARES, 1999, p.357)

¹⁰⁵ CAEIRO, 2001, p. 203-204

Em Soares, a memória traz “o vejo-me vendo” da infância e com ele a consciência da experiência, a qual por sua vez representa na presença do “obscuro”, do “velho” e do “murchar”, a inclinação da vida para a morte, ou seja, do conhecimento sensível para a finitude da experiência do ser-natureza. Por outro lado, em Caeiro, o “pensar” equivale a sensação incômoda de “andar à chuva”, tendo por acréscimo o vento que lhe dá a impressão de intensidade desse incômodo. Assim, o pensar para o “guardador” implica não a finitude da experiência, mas a suspensão, como se em um processo de experiência linear ou, ainda que sinuoso, houvesse lacunas prejudiciais à continuidade necessária ao próprio processo. O estado intermitente da experiência caeiriana proporciona no estado de ânimo, um segundo plano dicotômico, no qual temos: contentes e ristes em detrimento de alegres e contentes, negando por seu turno, o “ser a vida”.

A poética de Caeiro se estabelece, em princípio, na escolha do “ser só” para alcançar o plano do “só ser”, um ser de sentidos constantemente despertos: o ser poeta é a maneira despretensiosa de ele estar sozinho com a “Natureza”, a fim de obter a elevação máxima da experiência sensível, sendo “Natureza”, sem a obrigatoriedade de nomear, classificar, e distinguir, tampouco possuir um conhecimento específico das coisas, conforme um pensamento científico que limita suas pretensões de poeta.

Tem-se pensado, com bastante frequência, dentre os que se dispõem aos estudos pessoais, que a poesia heterônima que subscreve “Alberto Caeiro” tenha como fundamento sensacionista apenas o “ver”: “O meu olhar é nítido como um girassol”.¹⁰⁶ Aos modos gregos esse sentido seria indispensável comparado aos demais sentidos humanos. Provavelmente, pode-se também pensar numa hierarquia dos sentidos, dando inclusive *status* de primazia a determinado sentido, conforme é o caso da visão. José Gil, em “O que é ver?”¹⁰⁷, aponta que os esforços de Caeiro convergem para o estatuto de uma “ciência do ver”, donde se deve: primeiro, “ver as coisas como elas são”, isto é, sem a consideração de significados, mas a simples aceitação da existência sem significações das próprias coisas; segundo, romper com o pensamento, pois este tece a intrincada malha de significações entre as coisas, impondo uma totalidade de sentidos. Por conseguinte, “ver as coisas na sua realidade implica assim a fragmentação dos conjuntos significantes” sendo, pois, “esse o princípio da desconstrução da cultura, ou seja, da ciência do ver”; terceiro, ver as coisas considerando as diferenças ou singularidades.

¹⁰⁶ CAEIRO, 2001, p.204.

¹⁰⁷ GIL, 2000, p.15-42.

No entanto, não é possível relegar a audição, o paladar, o tato, o olfato ao plano das nulidades, isto é, negar a totalidade do complexo mecanismo de percepção da experiência. Deve-se do mesmo modo considerar que o sensacionismo colocado por Caeiro na ordem das coisas institui o uso dos sentidos por completo, de sorte que não se estabeleça juízo de valor a quaisquer que sejam os meios de percepção. É notória a predileção do poeta pela visão, dentro de um plano possível de reconstituição do paganismo, do “ideal grego”. Todavia, o mesmo nos mostra, de modo bastante afirmativo, sua singular atenção a tudo que o cerca. Logo, no poema IX, de *O guardador de rebanhos*, diz:

Sou um guardador de rebanhos.
 O rebanho é os meus pensamentos
 E os meus pensamentos são todos sensações.
 Penso com os olhos e com os ouvidos
 E com as mãos e os pés
 E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
 Me sinto triste de gozá-lo tanto.
 E me deito ao comprido na erva,
 E fecho os olhos quentes,
 Sinto todo meu corpo deitado na realidade,
 Sei a verdade e sou feliz.
 (CAEIRO, 2001, p. 212-213)

A “verdade” neste momento parece ganhar aspecto, se não de plenitude na correspondência sensível com a “Natureza”, pelo menos do retorno provisório do também ser natureza. Porém, a própria consciência de si somada à sensação de felicidade não significaria uma quebra do discurso caeiriano, o qual rechaça a manifestação do pensamento em prol da experiência? Ou seja, a prevalência temporária da subjetividade em detrimento da objetividade que sustenta o ponto de vista nos seus versos não se comprometeria? Não voltaríamos, dessa forma, a mesma questão “contentes e tristes *versus* alegres e contentes” do poema de abertura de *O guardador...*? A verdade que sabe o poeta e o torna feliz em sabê-la é a constatação do funcionamento sensorial do instante, tornando-o “realidade” da “Natureza”: “Sinto todo meu corpo deitado na realidade”. Logo, não há conceitos nessa “verdade”, porque esta não é, tampouco foi considerada verdade absoluta, não há uma vontade de universais; por mais que possa surgir um “saber-para-quê”, isto é, um senso de finalidade, conforme os

versos “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la/E comer um fruto é saber-lhe o sentido”.¹⁰⁸ Enfim, o que se vê nesse momento e a expressão de uma singularidade, neste caso, a de Caeiro.

2.2.1. A mediação do dizer: ontologia da diferença e metafísica

Pelo menos em dois momentos, *O guardador de rebanhos e Poemas inconjuntos*, a postura de Caeiro é de extrema rejeição a metafísica. O tom dessa discussão é alto ante tais colocações, e o verso “Há metafísica bastante em não pensar em nada”¹⁰⁹ pode ser considerado o ponto de partida dessa batalha. Nesse sentido, José Gil, em *Nota sobre ontologia e metafísica na poesia de Pessoa*¹¹⁰, ao afirmar a inexistência do “pensamento” do poeta-múltiplo enquanto sistema fechado, mostra-nos a diferença entre Caeiro e os discípulos, incluindo o ortônimo. Assim:

Como nós podemos perceber agora, o que distingue Caeiro dos discípulos traça uma fronteira clara entre ontologia e metafísica. O pensamento de Caeiro segue os princípios de uma ontologia da diferença: a existência é diferença; e “A natureza é partes sem um todo” (Imanência). Pelo contrário, os heterônimos, cada um a seu modo, reguem-se por princípios metafísicos aos quais, no entanto, desejam escapar: em Soares, em Campos, e em Fernando Pessoa ortônimo sobretudo, uma instância transcendente domina o movimento do pensamento – o Mistério. O Mistério do Fim e da Origem, do Abismo e do Caos, da Vida e da Realidade, de Deus e do Além-Deus, é a entidade última, que procura ainda uma Representação final, em que desembocam os paradoxos do Tempo e o impasse sem fim das categorias. A Representação final de uma Presença – que pode ser Deus ou outra figura unificadora do Todo – marcaria, se estivesse assegurada, o descanso redentor do movimento metafísico. (*Ibidem.*)

Realmente a natureza de que nos fala Caeiro é partes sem um todo, porém uma “vontade de natureza” não estaria muito próxima do consolo metafísico? Não seria por isso que “Há bastante metafísica em não pensar em nada”? Ainda, nas palavras de um velho mestre, não seria “expulsar Deus pela porta da frente e ele voltar sob outra forma pelos fundos”? Caeiro estava ciente disto, e José Gil conclui:

Por isso, não se pode afirmar a separação radical entre Caeiro (ontologia) e os Discípulos (metafísica). Por isso, porque o movimento de reduplicação do pensamento metafísico nunca acaba continuando para além de Deus, só é garantida finalmente como Mistério. Mas como Mistério, por definição, não se abre a

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.206.

¹¹⁰ Cf. GIL, 2000, p.135-137.

nenhuma epifania, ele mesmo não fecha o ciclo metafísico... o movimento metafísico dos heterônimos-discípulos hesita então a aspiração à presença máxima do Ser e a tentação do ceticismo absoluto da crença única na “existência” do Nada, o “nililismo transcendental”. (*Ibidem.*)

Por isso, podemos inferir, tendo por base as palavras de José Gil, que pela mediação do que Alberto Caeiro diz, ou seja, entre o dizer e o dito, encontramos o seu “pensamento”, não havendo exatamente uma fuga pelo movimento metafísico, pois conforme vimos, este movimento não se encerra, ainda que este poeta atue com sua poética da imanência. Há, nesse sentido, o espaço preparado em uma tessitura imbricada, quiçá ponto de interseção entre ontologia da diferença e metafísica, que Gil denomina “ponto de fuga virtual”, que nós preferimos evocar a linguagem; mesmo o fato de linguagem em Caeiro rejeitando os signos contrariamente ao feito dos seus discípulos. É a linguagem manipulada no laboratório pessoano que possibilitará a existência virtual desse “ponto de fuga”.

2.2.2. O deus que faltava ou a reconstrução de uma “história”

Esta é a história do meu Menino Jesus.
 Por que razão que se perceba
 Não há de ser ela mais verdadeira
 Que tudo quanto os filósofos pensam
 E tudo quanto as religiões ensinam?

Alberto Caeiro – *O guardador de rebanhos*, VIII.

Alberto Caeiro, de modo diferente dos demais heterônimos, não direciona o seu “pensamento” a condições metafísicas, mas firmam como vimos, a sua poesia em uma ontologia da diferença, na qual prevalecem os princípios de imanência, ou seja, “a existência é diferença; e ‘a Natureza é partes sem um todo’”.¹¹¹ Em outras palavras, não há na poesia de Caeiro a procura de representação pautada em uma figura transcendente, absoluta, “que pode ser Deus ou outra figura unificadora do Todo”.¹¹² Se por um lado o poeta não recorre a instâncias ulteriores, por outro ele traz a figura de Deus para desmontar todos os atributos metafísicos conferidos a ele. A problematização a respeito de “Deus” desdobra-se, em *O guardador de rebanhos*, partindo de hipóteses a fim de alcançar, entre outros pontos, uma

¹¹¹ GIL, *Op. cit.*

¹¹² *Ibidem.*

espécie de “ajustamento” ou “reconstrução” dos discursos de verdade, oriundos da tradição cristã:

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

Ah! é que rezando a Santa Bárbara
 Eu sentia-me ainda mais simples
 Do que julgo que sou...
 Sentia-me familiar e caseiro
 E tendo passado a vida
 Tranquilamente, como um muro no quintal;
 Tendo ideias e sentimentos por os ter
 Como uma flor tem perfume e cor...

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

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

(Que artifício! Que sabem
 As flores, as árvores, os rebanhos,
 De Santa Bárbara?... Um ramo de árvore,
 Se pensasse, nunca podia
 Construir santos nem anjos...
 Poderia julgar que o sol
 É Deus, e que a trovoada
 É uma quantidade de gente
 Zangada por cima de nós...
 Ah, como os mais simples dos homens
 São doentes e confusos e estúpidos
 Ao pé da clara simplicidade
 E saúde em existir
 Das árvores e das plantas!)

E eu, pensando em tudo isto,
 Fiquei sombrio e adoecido e soturno
 Como um dia em que todo o dia a trovoada ameaça
 E nem sequer de noite chega...¹¹³

A crença (“Que artifício!”) no transcendente, em “Santa Bárbara”, denota a clara necessidade de o homem apoiar-se naquilo que lhe escapa o entendimento, em agarrar-se à muleta imaterial capaz de lhe assegurar a existência, contra a ação da própria existência. Ora, os fenômenos não são tão naturais quanto o mesmo homem que os teme? Se assim o é, para existir, apenas do mesmo modo que as flores, as árvores e os rebanhos, por que “crer em

¹¹³ CAEIRO, 2001, p.205-206.

Santa Bárbara”? “Poderia julgar que o sol/ É Deus”. Neste contexto, a crença aproxima o poeta das coisas comuns, da maioria que se aconchegou no seio da tradição: o retorno à simplicidade, ainda que enganosa, parece o tornar mais “humano”, juntamente com o fato de ele lamentar a consciência dessa constatação. Logo, os estados “sombrio”, “doente” e “soturno” manifestam-se como sintomas discursivos da tensão entre o sentir e o pensar (imanência *versus* transcendência) ao longo de toda poética caeiriana.

Pensar acerca do “Mundo”, em seus pormenores, de modo a procurar sentido (*verdade*) em uma representação “além”, isto é, fundamentar-se em terreno movediço, constitui prática impeditiva àquele que tem por propósito a afirmação da experiência imanente. Partindo de considerações sobre a metafísica tem início um interessante processo poético-desconstrutivo da figura de Deus:

V

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 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?
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).¹¹⁴

A condição para a entrega do poeta à reflexão profunda sobre as coisas que o cerca (*Mundo*), dar-se-ia se o mesmo estivesse “doente”. Porém, a doença que hipoteticamente o traria ao plano do pensamento não é a enfermidade física que o impediria de sair a captar as sensações, e ser natureza, senão a cegueira racional, o bloqueio dos sentidos pela limitação do exercício especulativo. A racionalidade com o intuito constante de assenhorar-se das causas, efeitos e fins não tem valia diante das sensações, pois sentir tudo e de todas as formas possíveis estará acima de qualquer conceito imposto pela razão. Logo, a única significação válida é a falta de significação que se procura dar as coisas, é a libertação dos conceitos racionais, e da nomeação limitada da linguagem:

Mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!

¹¹⁴ CAEIRO, 2001, 206-208.

O único mistério é haver quem pense no mistério.
 Quem está ao sol e fecha os olhos,
 Começa a não saber o que é o sol
 E a pensar muitas cousas cheias de calor.
 Mas abre os olhos e vê o sol,
 E já não pode pensar em nada,
 Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
 De todos os filósofos e de todos os poetas.
 A luz do sol não sabe o que faz
 E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica tem 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 sabermos dar por elas.
 Mas que melhor metafísica que a delas,
 Que é a de não saber para que vivem
 Nem saber o que não sabem?

“Constituição íntima das coisas”...
 “Sentido íntimo do Universo”...
 Tudo isto é falso, tudo isto não que dizer nada.
 É incrível que a pessoa possa pensar em cousas dessas.
 É como pensar em razões e fins
 Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores
 Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

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

O único sentido íntimo das cousas
 É elas não terem sentido íntimo nenhum.¹¹⁵

Se crer no “Mistério” para Caeiro é algo inaceitável, a crença na figura de um Deus cristão, pleno de atributos, é condição de dúvida no que diz respeito à representação metafísica. Daí, podemos dizer que surge três momentos principais relacionados a Deus: o primeiro momento é de negação, no segundo de hipótese e o terceiro na aceitação de um Deus somente pela reconstrução histórica feita pelo próprio poeta. Vejamos na continuação do poema V, de *O guardador de rebanhos*, a constatação do primeiro momento, o de negação:

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.)

¹¹⁵ *Ibidem.*

Ainda no mesmo poema, o segundo momento “hipotético” de aceitação de Deus, somente se esse mesmo Deus, sem “personalidade”, ou atributos metafísicos, for a natureza celebrada em suas singularidades:

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e o 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 pelos olhos e com os ouvidos.

Mas se Deus é as flores e as árvores
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,
Amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda hora.

Estendendo esse momento, o mestre, como quem carrega um sorriso diante de o gesto pueril dos homens, ainda nos diz, ensinando, que:

VI

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
Por isso se nos não mostrou...

Sejamos simples e calmos,
Como os regatos e as árvores,
E Deus amar-nos-á fazendo de nós
Belos como as árvores e os regatos,
E dar-nos-á verdor em sua primavera,
E um rio onde ir ter quando acabemos!... ¹¹⁶

¹¹⁶ CAEIRO, 2001, p.208 *et seq.*

Esse segundo momento hipotético poderia ser dito assim: Se Deus é natureza, nele creio e o cerebro, pois pensar em Deus (*Natura*) de outra forma diferente significa desacatá-lo. Logo, sendo “simples e calmos, como os regatos e as árvores”, ou seja, sendo o mais natural possível, tem-se de igual modo, o fim natural das coisas, sem ilusões.

O terceiro momento vem arrematar os instantes reflexivos de Caetano acerca da figura de Deus. No poema VIII ¹¹⁷, de *O guardador de rebanhos* (ou ‘poema do Menino Jesus’, como é conhecido comumente, ou parte VIII), o poeta relata um sonho que ele teve “Num meio-dia fim de primavera”. A nitidez do sonho, comparado a uma fotografia o trouxera a presença de Jesus Cristo tornado menino, vindo do céu por uma oportunidade de fuga, enquanto Deus dormia. Antes, o deus-menino roubou da caixa dos milagres três: “Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido./ Com o segundo criou-se eternamente humano e menino./Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz/ E deixou-o pregado na cruz que há no céu/ E serve de modelo às outras”. Se percebermos atentamente, a reconstrução da “história” de Deus, pelo viés do “Menino Jesus”, começa pela ação da divindade que por ser mais humana que divina, não serve “de segunda pessoa da Trindade”. Ademais, o Menino consegue fugir do céu pela “displicência” de um Deus que dormia, e que deixou a sua reserva de onipotência, “a caixa dos milagres”, ao alcance de uma criança, ainda que essa seja componente da Santíssima Trindade, sendo “o Filho”. Note-se que o Cristo de Caetano é a representação da alegria, a renúncia ao aniquilamento, à morbidez, ao absurdo e, por vez vezes, ao “grotesco celestial”. “No céu era tudo falso, tudo em desacordo” com as singularidades da natureza, como “flores e árvores e pedras”, assim:

(...)
 No céu tinha que estar sempre sério
 E de vez em quando se tornar outra vez homem
 E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
 Com uma coroa toda à roda de espinhos
 E os pés espetados por um prego com cabeça,
 E até com um trapo à roda da cintura
 Como os pretos nas ilustrações.
 Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
 Como as outras crianças.
 O seu pai era duas pessoas –
 Um velho chamado José, que era carpinteiro,
 E que não era pai dele;
 E o outro pai era uma pomba estúpida,
 A única pomba feia do mundo
 Que não era do mundo nem era pomba,
 E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.

Não era mulher: era uma mala

¹¹⁷ Cf. CAETANO, 2001, p.209 *et seq.*

Em que ele tinha vindo do céu.
 E queriam que ele, que só nascera da mãe,
 E nunca tivera pai para amar com respeito,
 Pregasse a bondade e a justiça! (...)

Além de ter que se entender com a sua estranha “genealogia”, o Menino era responsável pela manutenção da bondade e da justiça na humanidade; mais: ele era obrigado a ser exemplo e a dar o que nunca teve. Dessa forma, a criança vive humanamente na aldeia, distante da fantasia e dos adereços divinos, a fazer suas estripulias, atirando pedras aos burros, roubando frutas nos pomares, levantando as saias das raparigas. Menino de considerável diferença daquele que pregava na sinagoga, aos doze anos, e que depois ficara pregado na cruz que está no céu servindo de modelo às outras cruzes. A importância da representação dessa criança, entre outras coisas que já dissemos, é a respeito do que ele conta ao poeta nesse encontro, que de sonho parece-nos se tornar realidade constante, as narrações sobre o cotidiano celestial, por exemplo, contribui de modo afirmativo para a reconstrução da história de um Deus que é três e um ao mesmo tempo. Assim, o poeta segue relatando, algo um tanto próximo da comicidade do grotesco, um “grotesco celestial”, como mencionamos acima, desdobrando-se em observação ontológica:

(...)
 Diz-me muito mal de Deus.
 Diz que ele é um velho estúpido e doente,
 Sempre a escarrar no chão
 E a dizer indecências.
 A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
 E o Espírito Santo coça-se com o bico
 E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
 Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
 Diz-me que Deus não percebe nada
 Das coisas que criou –
 “Se é que as criou, do que duvido” –
 “Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
 Mas os seres não cantam nada.
 Se cantassem seriam cantores.
 Os seres existem e mais nada,
 E por isso se chamam seres” (...).

A amizade entre o poeta e o Menino Jesus, na próxima estrofe, traz-nos não somente a desconstrução para a reconstrução do Cristo caeiriano, ou “o deus que faltava”, mas também a constatação de um devir-criança que coloca o poeta em condição de poeta constantemente:

(...)
 Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
 Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.
 Ele é o humano que é natural,
 Ele é o divino que sorri e que brinca.
 E por isso é que eu sei com toda a certeza
 Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.
 É a criança tão humana que é divina
 É esta minha quotidiana vida de porta,
 E é porque ele anda sempre comigo que eu sou porta sempre,
 E que o meu mínimo olhar
 Me enche de sensação,
 E o menor som, seja do que for,
 Parece falar comigo (...).

Concluindo nossas considerações desta seção, podemos retomar o que foi dito na epígrafe, quanto da veracidade da “história do Menino Jesus” de Alberto Caeiro, que se coloca entre duas “verdades”, aspirando ao *status* de história “mais verdadeira”: “tudo quanto pensam os filósofos” e “tudo quanto as religiões ensinam”. Podemos inferir que a história que o poeta do Ribatejo nos conta, oscilando entre sonho e vigília, também segue, por um lado, em direção à quebra de um elo entre verdade e transcendência, do mesmo modo que Nietzsche e Thomas Mann o fazem, conforme nos mostrou Olímpio Pimenta, em seu estudo acerca da verdade nos dois autores alemães.¹¹⁸ Por outro lado, o poeta age diferente quando permanece no rastro da expectativa que o seu relato seja a história mais verdadeira. Talvez possamos responder aos versos de Caeiro, na abertura da seção, dizendo que o seu Menino Jesus, é o mais próximo da simplicidade de um devir que a poesia dos sentidos requer do seu artífice, que rompeu para além da transcendência com um paradigma que conta com mais de dois mil anos.

2.2.3. Das possíveis fraturas da máscara ou a quebra do cajado

São as palavras de Ricardo Reis acerca dos poemas de Alberto Caeiro que nos interessam mais neste momento. O poeta das *Odes* alerta o crítico que se dispõe ao enfrentamento interpretativo dos versos do mestre, quanto às primeiras impressões da prática hermenêutica, como elementos inesperados, complexos e, por vezes, axiomáticos; afirma também que os poemas são “rigorosamente unificados por um pensamento filosófico que não só os coordena e concatena, mas que ainda mais, prevê objeções, antevê críticas, explica

¹¹⁸ Cf. PIMENTA, 1999, p.125.

defeitos por uma integração deles na substância espiritual da obra”.¹¹⁹ Ora, tal “introdução” escrita por Ricardo Reis segue por direção oposta ao discurso anti-metafísico, anti-filosófico e anti-poético sustentado por Caeiro; segue também contrariamente ao que foi dito pelo próprio Ricardo Reis, uma vez que ele mesmo mostrou, em outro apontamento, a existência de “três defeitos” consideráveis na mesma obra, a saber: primeiro “a forma poética adotada”, versos livres com um ritmo que, para Reis, é inadmissível, uma vez que não estaria conforme as características de uma obra objetivista, demonstrando inclusive “uma incompetência de colocar o pensamento dentro de moldes estáveis”; segundo, a “emotividade cristã”¹²⁰ envolvida na “simbologia cristista” presente em alguns poemas, provavelmente aqueles que compõem *O pastor amoroso*, além do poema VIII, conhecido como “o poema do menino Jesus”, também de *O guardador de rebanhos*; terceiro, implica na quebra de perspectiva, não da obra em seu conjunto, mas da sua “trajetória”: ao final de *O guardador de rebanhos*, contando os poemas *O pastor amoroso*, “o cérebro do poeta torna-se confuso, e a sua filosofia se entaramela (*sic*), os seus princípios sofrem a derrota que, na indisciplina da alma, representa em espírito o que seja a vitória ignóbil de uma revolução de escravos”.¹²¹

A obra de Alberto Caeiro pode apresentar problemas, se observada sob um ponto de vista estrutural, isto é, a incidência de fissuras na máscara-protagonista de um drama poético formador não apenas de uma escola literária, mas de um ciclo de expressões “filosóficas”. Nesse sentido, torna-se difícil refutar as considerações de Fernando Pessoa proferidas severamente através da personalidade de Ricardo Reis. Contudo, o poeta das *Odes* considera os “defeitos” da obra de Alberto Caeiro “inevitáveis”:

(...) um por o meio intelectual moderno, em que o autor vivia; outra pela própria espontaneidade e simpleza da obra, que buscava exprimir-se sem curar da forma, escrúpulo que ao discípulo, mais que ao mestre, compete; outra pela doença e pela perturbação do espírito. (*Ibidem*, p.122)

Os motivos dados a “inevitáveis” falhas podem se apresentar, de certo modo, enquanto atenuantes, pois os defeitos apontados, em geral, figuram, para Reis, como

¹¹⁹REIS. In: PESSOA, 2001. p.201-202.

¹²⁰ Com relação a esse ponto, Reis observa: “Paira por parte do livro um romantismo naturalista qual o ensinaram à Europa os dulçurosos cânticos do abominável fundador da ordem franciscana. Por outros [poemas] passa, como matéria estética, dispensável todavia, um sopro de mitologia cristã, que destoa da índole da obra. Se a obra fosse, ou de um cristão, ou de um mero emotivo sem uma filosofia a soclear (*sic*) a sua arte, passasse esse defeito, que, aliás, mais não seria que um pecado a mais contra a natureza. Mas na obra do mais pagão, substancialmente, de todos os autores de todos os tempos, tal elemento desconsola e desconcerta, punge e desola”. REIS In. PESSOA, 1998. p. 121.

¹²¹ REIS, *Loc. cit.*

elementos menores na obra, não deixando, porém, de ser defeitos.¹²² A análise de Ricardo Reis, a nosso ver, pode atuar em duas frentes: por um lado, na abertura do diálogo com o que a poesia de Alberto Caeiro expressa ou não deveria expressar, constituindo assim uma discussão acerca da afirmação pagã; por outro, na atitude sóbria, portanto contrária a euforia e ao sentimentalismo como o mestre é visto pela pintura de Álvaro de Campos, em *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*. Desse modo, há no primeiro momento, a demonstração de um espírito ativo, em constante exercício de perceber o mundo, partindo da “visão” para a abrangência dos demais sentidos, estabelecendo, assim, a trajetória das representações objetivas. Entretanto, conforme observamos anteriormente, o processo apresenta fissuras. A negação da poesia que ao mesmo tempo a afirma traz a participação de elementos e aspectos alheios, fugindo aos seus propósitos, pondo abaixo seus princípios, e enfraquecendo o que se busca reconstituir. Nessa fratura do discurso encontra-se o desvio para a queda do espírito pagão, ou melhor, nessa pequena abertura do discurso, nesse lugar enfermo e confuso, o “ideal pagão” escapa. Logo, o descenso e a “vitória ignóbil de uma revolução de escravos”. Mostrou-nos Nietzsche, convém o recordemos, que a revolução, a qual se referiu Ricardo Reis, tem sua raiz na “moral de escravos”¹²³. Esta inverte valores, coroando o abnegado, o humilde, o amoroso, o sofredor, etc., isto é, o “fraco”, em vez do “forte”, promovendo, desse modo, à superioridade aquele que se subjuga. Assim, a mácula da moral de escravos na atitude poética caeiriana parece marcar o fim de um estilo primeiro, que consagrou Caeiro como o maior de todos os pagãos entre os heterônimos. Seis poemas, em ordem de escrita, compõem *O pastor amoroso*. Vejamos o primeiro:

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

¹²² *Ibidem*, p.122

¹²³ NIETZSCHE, 2007, p.155-160.

Não me arrependo do que fui outrora
Porque ainda o sou.¹²⁴

A “Natureza” não goza mais do primeiro plano, de acordo com o que encontramos no decorrer dos poemas de *O guardador de rebanhos*. O pastor, que pela força do seu cajado conduzia-se pelas encostas e vales, entregue às sensações, tangendo o seu rebanho, afirmando da vida, encontra-se aqui como ovelha arrebatada. O senhor passou a escravo na condição de monge que enxerga de perto a natureza somente através do amparo servil à figura da “Virgem” idealizada. A “religiosidade”, isto é, a disciplina com a qual se via a “Natureza” é, pois, de “outra maneira mais comovida e próxima”; e por mais que o pastor afirme com veemência ser o mesmo dantes, os elementos do poema o traem. Ora, um pagão certamente teria consigo a lição de Heráclito de Éfeso a respeito das águas de um rio.

No segundo poema, inicia-se a acentuação da mudança no “ver” a “Natureza”, e a rachadura exposta tende a se estender na superfície discursiva da máscara:

Vai alta no céu a lua da Primavera
Penso em ti e dentro de mim estou completo.

Corre pelos campos até mim uma brisa ligeira.
Penso em ti, murmuro o teu nome; e não sou eu: sou feliz.

Amanhã virás, andarás comigo a colher flores pelo campo,
E eu andarei contigo pelos campos ver-te colher flores.
Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos,
Pois quando vieres amanhã e andares comigo a colher flores,
Isso será uma alegria e uma verdade para mim.¹²⁵

Impera, por assim dizer, não mais o coroamento de uma “mestria de si”, mas do “anulamento de si” em função de outrem. O “romantismo naturalista” apontado por Reis evidencia-se mais, não somente pela permanência do “sentir-se na natureza”, em vez do “sentindo-se natureza”, senão pela entrega à idealização amorosa, pela esperança do “amanhã”, no qual o pastor amoroso deposita a sua alegria e sua chancela de algo verdadeiro. Nesse sentido, aparece um Caetano “mero emotivo sem uma filosofia”. A vassalagem do ideal e a incapacidade de criar os próprios estímulos de vida por si revelam-se mais agudas quando escreve o terceiro poema:

O amor é uma companhia
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa

¹²⁴ CAEIRO, 2001, p.229

¹²⁵ *Idem.*

E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
 Mesmo a ausência dela é cousa que está comigo.
 E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
 Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
 Mas se a vejo tremo, sei o que é feito do que sinto na ausência dela.
 Todo eu sou qualquer força que me abandona.
 Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio.¹²⁶

Acima a natureza marca sua presença de forma morta e a afirmação dos sentidos contrária a uma filosofia, isto é, contrária à primazia do pensar, transforma-se em um estado patético extremamente incompatível e avesso à configuração daquilo que a poesia caeiriana deveria significar no caso heteronímico. Nesse poema, então, não se vê além da prostração de uma subjetividade estranha, a qual pode ser resumida à mera figura de um “enamorado”. Talvez, um entre os onze versos que compõem esse terceiro poema possa sintetizar a ausência da primeira fase de Alberto Caieiro: “Todo eu sou qualquer força que me abandona”. “Abandonado de si”, não é ele quem olha a realidade através da sua “ciência do ver”, mas é a “realidade” imaginada que observa nele outra coisa. Logo, no quarto poema, alcança-se a seguinte constatação:

O pastor amoroso perdeu o seu cajado,
 E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta,
 E, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar.
 Ninguém lhe apareceu ou desapareceu. Nunca mais encontrou o cajado.
 Outros, praguejando contra ele, recolheram-lhe as ovelhas.
 Ninguém o tinha amado, afinal.
 Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
 Os grandes vales cheios do mesmo verde de sempre,
 As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
 A realidade toda, com o céu o ar e os campos que existem estão presentes.
 (E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos pulmões)
 E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito.¹²⁷

Ainda que diante de toda a negativa de racionalidade que erguia empecilhos a total entrega à existência, o que Alberto Caieiro diz, na condição de guia, de referência, é conduzido, decerto, por um princípio racional. O cajado que é perdido pelo pastor implica, evidentemente, impossibilidade de guiar o seu rebanho, pois cada ovelha (pensamento-sensação) seguiu rumos distintos encosta afora. A significação maior, quiçá a principal, é a representação da perda da força ativa de afirmação de um olhar objetivo, de pensamentos nítidos. A partir da queda do véu ilusório, da constatação, em tom melancólico, da “verdade falsa” que cegara o pastor, surge no poema mais um pequeno gesto de recondução à “Natureza”, à realidade que somente se encontra com o refinamento dos sentidos: “uma

¹²⁶ CAEIRO, 2001, p.229-230.

¹²⁷ CAEIRO, 2001, p.230.

liberdade” abriu-lhe no peito, quando novamente o ar “que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos pulmões”.

Os dois poemas finais lançam por terra qualquer expectativa de restituição de uma postura nitidamente positiva. O quinto poema não vai além de uma descrição recorrente acerca da alta significação que se dá ao espaço da ausência no qual se idealiza a amada; o pastor sem cajado não dormiu à noite, pois fez das recordações, dos fatos amorosos, pensamentos ininterruptos. Se há algo que está claro é o voltar-se para um interior inexistente, descabido, vazio de objetividade, porém pleno de ideias despropositadas. Logo, o poema poderia ser reduzido a termos, ou melhor, poderia ser reduzido ao quinto verso: “Amar é pensar”¹²⁸. A seu turno, o sexto poema encerra a série, dizendo:

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava.
Tenho alegria e pena porque perco o que sonho
E posso estar na realidade onde está o que sonho.
Não sei o que hei de fazer das minhas sensações.
Não sei o que hei de ser comigo sozinho.
Quero que ela me diga qualquer coisa para eu acordar de novo.¹²⁹

Quando o acordar significava apenas o despertar desprovido de qualquer sensação que lhe produzisse juízos, ou qualquer sentimento, como “alegria” e “pena”, havia a plenitude natural de apenas ser, sem razão e história. Porém, a consciência daquele que sonha e não consegue ter consigo o que sonhou, traz a condição paralela e oscilante dos sentimentos, principalmente, porque se transferiu para o plano onírico a legitimidade do real. Logo, quando se perde a possibilidade de realização no sonho, perde-se o norte também. Ora, recorrer aos sonhos não constituía o “universo” dos primeiros escritos de Alberto Caeiro. Mais: lamentar a perda dos mesmos era algo inconcebível. Uma condução da vida e do poético aos sonhos estava muito mais a cargo de Fernando Pessoa, ortônimo. Assim, poderíamos adicionar à conta dos “defeitos” desta passagem da obra de Caeiro mais este caráter subjetivista como ponto “negativo”.

A passagem final da obra de Caeiro considerada confusa por seu discípulo encerra-se com os *Poemas inconjuntos*. Se em, *O pastor amoroso*, o poeta do Ribatejo mostrou-se muito diferente do que antes fora, nos poemas ditos “inconjuntos”, revela-nos a diversidade do emaranhado de temas, gerando por essa forma, poesia outra. Ao que nos parece, o que expõe a rachadura nesse discurso é o abandono da poética que faça jus a

¹²⁸Cf. CAEIRO, 2001, p.130.

¹²⁹ *Ibidem*.

princípios objetivos. A poesia que o sustenta recebe o sopro complexo da modernidade, a inquietude de um cidadão, sem que esteja na cidade, face à diversidade das transformações epocais. Daí, a emotividade, o delírio, a “inconjunção” da expressão poética ou da pluralidade temática, do pensamento que ataca em todas as direções, por fim a dissonância¹³⁰ da lírica moderna.

Contudo, ainda podemos contar com os vultos da poesia de *O guardador de rebanhos* no poema que inicia os *Poemas inconjuntos*. A defesa da necessidade do “saber ver”, a retomada do modo com que se dirige aos elementos naturais, ou a Natureza, e o discurso brando, porém não menos firme, *anti* a primazia da racionalidade e as suas consequências, mostrando-nos os traços de uma linguagem muito peculiar:

Não basta abrir a janela
 Para ver os campos e os rios.
 Não é bastante não ser cego
 Para ver as árvores e as flores.
 É preciso também não ter filosofia nenhuma.
 Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
 Há só cada um de nós, como uma cave.
 Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
 E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
 Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.¹³¹

Não podemos dizer que a fase mais vigorosa de Alberto Caeiro seja a de *O guardador de rebanhos*, tal vez seja a mais nítida, unificada e objetiva. Há firmeza também nos *Poemas inconjuntos*, mas de forma vária. Ricardo Reis, não à toa, apontou problemas na poética de Caeiro, aquele que deveria ser o maior dos pagãos, a resposta bélica à nau romântica, à renúncia cristã da vida, à tradição portuguesa. Provavelmente, essa crítica inter-heterônima poderia não vir a público; basta lembrarmos que todos os escritos de Fernando Pessoa eram guardados por ele em uma grande arca e, que seus heterônimos apareciam apenas em revistas e jornais, não colocando, dessa forma, nenhum livro completo em circulação à época. Por outro lado, deve-se considerar de “quem” parte os apontamentos: as características dadas ao doutor Ricardo Reis, poeta de influências clássicas na atuação do drama poético, não poderia gerar ponto de vista diferente do que vimos, no tocante a presença de elementos cristãos na poesia caeiriana.

O guardador de rebanhos, *O pastor amoroso* e *Poemas inconjuntos* podem representar três fases da poesia de Caeiro, sendo que a fase intermediária, dos poemas

¹³⁰ FRIEDRICH, 1978, p.15-19.

¹³¹ CAEIRO, 2001, p.231.

criticados por Ricardo Reis, de fato seja o avesso do perfil que fora traçado pela atuação do mestre no drama. Se na primeira fase, que é a de seu surgimento, em 8 de março de 1914, a atitude de Caeiro é marcada pela lucidez intelectual e sensorial, pela mestria de si, pela objetividade, enfim, por todas as qualificações que o tornam mestre; na última há a fragmentação de toda perspectiva. Ratificando: há uma “fragmentação” discursiva no horizonte das perspectivas, não se igualando a “anulação” da fase de *O pastor amoroso*. Em *Poemas inconjuntos*, a temática se diversifica, Caeiro parece querer falar mais, porém sobre outras coisas, como civilização, o homem político, guerra, etc., mantendo o eco da primeira fase ao falar da “Natureza”. Tal fato não significa que Alberto Caeiro seja menos mestre do que antes, porém entendemos que o horizonte poético ampliou-se, e com a ampliação veio o encerramento da obra sua obra, seguido de seu desaparecimento, ou morte.

2.3 A educação pelas *Odes* ou Lições para consigo

Há tempos, como se sabe, a crítica pessoana é permeada por determinadas caracterizações, ora dadas pelo próprio Fernando Pessoa, através de correspondências, apontamentos e dos poemas em geral, ora por reflexões dos críticos que têm trabalhado com afinco nos estudos e comentários acerca da obra do poeta. Seguindo as descrições de Pessoa, em sua obra em prosa, o heterônimo Ricardo Reis, nascido Lisboa, em 1887¹³², educado pela pedagogia jesuíta, médico, monárquico, expatriado por si próprio no Brasil, escreve sob influência clássica (estóico-epicurista). Este aparece, inclusive, como reação “contra duas correntes – tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras”.¹³³ Entretanto, o caráter altaneiro de Reis tem sido marcado, com maior atenção justamente pela influência greco-latina¹³⁴ e, por vezes, visto como nula a tensão em sua poesia, o que não procede. É preciso ler Ricardo Reis para além da classificação do “estilo de época” talhado pela forma, visto que as doutrinas dos Antigos que se entrelaçam na poética em questão, tem se reiterado com veemência e correção. No entanto, não fora somente para composição de um personagem poético que Reis “nasceu na alma” de Fernando Pessoa, na figura de um médico, um douto capaz de curar não apenas as enfermidades do corpo, senão enquanto um educador, um guia; senão enquanto aquele que tem o domínio de um saber para curar os males que

¹³² Esta é a data de nascimento fictícia que Fernando Pessoa atribui ao seu heterônimo, segundo a carta a Casais Monteiro. Cf. PESSOA, 1998, p.93-99; A data de criação de Ricardo Reis é 29/1/1914, Cf. *Op. cit.* p.139.

¹³³ PESSOA, 1998, p.139.

¹³⁴ Na maioria das vezes em comparação com Alberto Caeiro, devido a tentativa de reconstituição do paganismo.

acometem a alma e, por conseguinte atribulam a vida. Nesse sentido, não discordaremos que haja certa influência dos Antigos na postura e na poesia de Reis, mas consideramos que o epicurismo e o estoicismo são elementos participantes na constituição das *Odes*, desde os pensamentos expressos por elas até o esmero da linguagem e da forma, apesar da pequena ressalva que faremos.

Assim, Frederico Reis afirmou que “resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis”¹³⁵. Porém, com a devida licença da ressalva, parece-nos que o espírito epicúreo não se renderia ao sentimento de tristeza. Ora, fora justamente o filósofo de Samos¹³⁶ que ensinava a seus discípulos viver de modo a se apartar das paixões e desejos que arrebatam o homem, causando-lhe dor, e viver sem sofrimento buscando o bem-estar, enfim a felicidade. Se há, contraditoriamente, tristeza na obra de Ricardo Reis, esse sentimento não tem a sua origem no pensamento epicurista, senão na própria insatisfação ou sensação de impotência que tem o homem diante da vida contemporânea. A tentativa de Frederico, nesse contexto, seria a sintetização da “doutrina” em que se baseia e perpassa o pensamento e a poética representada nas odes. Desse modo, o mesmo heterônimo discorre:

Esta doutrina dá-a o poeta por temporária. É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta. Uma vez desaparecido (se desaparecer) o império dos bárbaros, a atitude pode então ser outra. Por ora não pode senão esta. Devemos dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade, cousas inatingíveis porque, quanto à liberdade os próprios deuses – sobre que pesa o Fado – não a têm; quanto à felicidade não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto à calma, quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre à espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo. A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer. (REIS, Frederico. 1998, p.140.)

A poética de Reis, por essa via, coloca-se enquanto imperativo da arte de viver, e viver em pé de enfrentamento pela negação de um “império bárbaro”, o qual se impõe sob alicerces movediços. Até este ponto não temos mais ressalva a fazer. Todavia, as palavras de Frederico parecem-nos apontar a obra de Ricardo Reis na direção de uma faceta evasiva, uma estratégia de fuga da vida, contra-atacando a supressão cristã por meios de uma mera estetização prática que cria impressões ilusórias de calma, liberdade e felicidade a qualquer custo, apesar do “esforço lúcido e disciplinado”. Uma explicação para essa visão de Frederico Reis poderia estar na “visão heterodoxa” do neopaganismo de Fernando Pessoa, que afirma:

¹³⁵ REIS, Frederico. In: PESSOA, 1998, p.140.

¹³⁶ Cf. EPICURO. *Carta sobre a felicidade*: A Meneceu. 2002.

(...) conquanto concorde com os meus camaradas e os meus Mestres no renovamento pagão no que respeita a essência do sistema, dou ao paganismo uma interpretação diversa da maioria deles; mais lata, me parece, mais doentia, quero crer; mas diferente, e isso é que importa. Na sua maioria eles são o que posso designar pagãos por ortodoxos, filhos da primitividade grega, crentes imediatos na realidade e na agência dos Deuses. Eu sou um pagão decadente, do tempo do outono da Beleza, do sonolecer [?] da limpidez antiga, místico intelectual da raça triste dos neoplatônicos da Alexandria. (PESSOA, 1998, p.169.)

Essa “visão heterodoxa” ou essa “postura” em relação à renovação do paganismo interpretada a partir do processo criativo (inventivo) da obra ortônima e heterônima aponta, a nosso ver, uma clara consciência de Fernando Pessoa refletida na escrita heterônima, tanto em prosa quanto em verso, da impossibilidade de uma restituição plena do paganismo. Ora, os tempos são outros, e o que se carrega na vontade, por mais que se tenha como legado o pensamento dos Antigos, não se pode transformar-se nos mesmos, tampouco na mesma época e local, isso é fato óbvio. Por isso, Pessoa tenta mostrar o que “é”, nesse momento: “um pagão decadente”, um dissidente do paganismo ortodoxo, o qual aceitará, por exemplo, a existência de um “epicurismo triste”.

Face o exposto, passemos ao ponto que sustenta a leitura que fazemos das *Odes* de Ricardo Reis: a possibilidade de enxergar em cada poema a temática de uma lição, uma lição para consigo. Desse modo, a herança de um fim pedagógico da poesia de Ricardo Reis pode ter sua origem na figura de Homero como “grande educador dos gregos”, além de compor o projeto de restituição do paganismo juntamente com Alberto Caeiro, seu mestre. É fato que há quem pense como Robert Brechón, em uma proporcionalidade dos valores antigos na poesia de Reis, ou seja, um poeta “mais romano que grego”¹³⁷. Ora, se tal medição parte do caráter da construção sintática das *Odes*, sem perder de vista a disciplina estóica do pensamento, poderia se considerar tal cálculo acrescido de algumas restrições. Deve-se ter em conta também que o próprio Ricardo Reis em uma de suas odes se diz um “*stóico sem dureza*”.¹³⁸ No entanto, Brechón após analisar a tradução francesa da ode “Melhor destino que o de conhecer-se” afirma:

Nesses doze versos, tão densos, cada palavra conta e tem peso. Os temas que dão à poesia de Reis a plenitude “ativa” encontram-se quase todos reunidos aí. Eles inserem-se em duas tradições, em princípio opostas, que já na Antiguidade, porém, por exemplo em Lucrécio, que vão ao encontro uma da outra. A divisa do poeta das *odes* é tanto o *sustine et abstine* dos estóicos como o *Carpe diem* de Horácio e dos epicuristas. (BRÉCHON, 1998, p.224.)

¹³⁷ BRECHÓN, 1998, p.221.

¹³⁸ REIS, 2001, p.283.

Ainda que Nietzsche ¹³⁹, nos escritos de maturidade, tenha nos mostrado a impossibilidade de ele ter aprendido a escrever com os gregos, o caráter pedagógico, faz-se presente na poesia que conta com a influência helênica, pois é na Grécia que a relação entre ética e estética será estabelecida no interior da poética. Mas o que permite a poesia de Reis assumir a função educativa próxima à poesia de Homero, como fora na Grécia? Jaeger tece algumas considerações panorâmicas importantes, na introdução de *Paideia*, sobre a ação educadora da poesia grega:

A poesia só pode exercer tal função se faz valer todas as forças estéticas e éticas do homem. Porém, a relação entre os aspectos ético e estético não consiste só no fato de o ético nos ser dado como “matéria” acidental, alheia ao desígnio essencial propriamente artístico, mas sim no fato de o conteúdo normativo e a forma artística na obra de arte estarem em interação e terem até na sua parte mais íntima uma raiz comum. (...) só pode ser propriamente educativa uma poesia cujas raízes mergulhem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever. A poesia grega nas suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; ela nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado. (JAEGER, 2003, p.62-63.)

Consideramos, por essa via, que as *Odes* de Ricardo Reis nos sejam transmissoras de instrução, como dissemos, de um tipo de lição para consigo; por fim, de uma tentativa de uma “conversão a si” ¹⁴⁰. Logo, temos um poema muito objetivo, além de referencial na obra de Reis:

Para ser grande, sê inteiro: nada
 Teu exagera ou exclui.
 Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
 No mínimo que fazes.
 Assim em cada lago a lua toda
 Brilha, porque alta vive.¹⁴¹

O imperativo da grandeza do homem atua pela condição de não excluir nada do que ele é, ou não excluir nada do que venha saber que é ao se deparar consigo próprio, em cada prática na vida. No exercício de aceitação da natureza de si, na identificação de uma totalidade múltipla e, ao mesmo tempo, inseparável (inteiro), coloca-se o homem em situação altaneira, não por uma ação afirmativa que tem por fim “ser exemplo”, senão pelo caráter positivo que emana das suas ações. O tema da “altura” é uma concepção pouco clara na

¹³⁹ Cf. NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*. 2006. p.102-103.

¹⁴⁰ Cf. FOUCAULT. *A hermenêutica do sujeito*. 2006. p.301-350.

¹⁴¹ REIS, 2001, p.289.

poesia de Ricardo Reis, avisou-nos Álvaro de Campos em nota preliminar às *Odes*.¹⁴² Contudo, parece-nos possível inferir que o compromisso que o heterônimo “mais velho” assume é com a transmissão de sua sabedoria acerca da vida; um saber para conduzir o leitor à grandeza, isto é, à nobre “altura” de um espírito senhor de si. Nesse sentido, observemos:

Segue o teu destino,
Rega as tuas plantas,
Ama as tuas rosas.
O resto é a sombra
De árvores alheias.

A realidade
Sempre é mais ou menos
Do que nós queremos.
Só nós somos sempre
Iguais a nós próprios.

Suave é viver só.
Grande e nobre é sempre
Viver simplesmente.
Deixa a dor nas aras
Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela nada pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos deuses.

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam.¹⁴³

A aceitação do Destino, nessa ode, pode nos conduzir ao *amor fati* em sua forma plena, isto é, aceitar o Fado de tal forma a querer vivê-lo intensamente sem extrair-lhe sequer um detalhe, por pior que pareça. Assim, o que se nota é o cunho afirmativo, epicurista, na estratégia da entrega do “*ex-voto* aos deuses” e do “Vê de longe a vida./Nunca a interrogues”, na ação sábia de buscar a tranquilidade. Ademais, parte da força poética nessa ode mostra-se interessante e significativa ao colocar o “ser grande e nobre” na existência com serenidade e simplicidade, tendo como exemplo os deuses em sua morada. O alcance de tal estado de espírito depende apenas daquele que aceita o Destino, tendo em mente “Abdica/E sê rei de ti próprio”.

¹⁴² Cf. CAMPOS, 2001, p.251.

¹⁴³ REIS, 2001, p.270.

2.3.1. Lição sobre tempo

Muito provável seja que o tempo enquanto período da existência não se configure temática isolada na poética de Ricardo Reis. A fração de tempo a que chamamos vida se inclina ou não para a afirmação de acordo com as escolhas que são feitas. Assim, o imperativo horaciano *carpe diem* parece ressoar com mais vigor ao longo da referida poética, na função mantenedora de sua ordem pedagógica. Ora, seja ação ou inércia, é a administração e a mensuração dos instantes de vivência que darão o tom ao vivente ante o seu destino. A consciência da brevidade da vida, ação implacável do destino, e a constatação do não conhecimento de si, tornam-se, por essa via aparentemente contrária, condição e ânimo no passar do tempo, pois na seguinte ode escreve Reis:

Nem da erva humilde se o destino esquece.
 Saiba a lei o que vive.
 De sua natureza murcham as rosas
 E prazeres se acabam.
 Quem nos conhece, amigo, tais quais somos?
 Nem nós os conhecemos.¹⁴⁴

Mas, como enfrentar o tempo, e sua consequência maior, o fim? Como não temer o futuro? Poderíamos solucionar essa questão através do recurso dos sentidos, em especial o “ver”, transmitido pela poesia de Alberto Caeiro, na qual a experimentação dos sentidos afirma, sem conceitos, o presente. No entanto, em Reis não haverá diferença entre os momentos, pois o que deve ser visto é somente aquilo que for conveniente para se manter distante dos empecilhos ao bem-estar. Logo, o modo como se vê se colocará um tanto distinto, porém não menos em concordância, ao “simplesmente ver” do mestre Caeiro:

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,

¹⁴⁴ REIS, 2001, p.283.

Não a viver,

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

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.¹⁴⁵

Partindo dessa ode é possível observar com clareza que o princípio de vivência se estabelece a partir de um princípio de “incauta sapiência”, ou seja, não significa o abandono da vida, mas a sabedoria no seu decurso. Desse modo, “as horas” que se “perde” serão plenamente tranquilas, se as ações do vivente forem conduzidas pela simplicidade, sem juízos definidos como “alegre” ou “triste”, visto que tais estados são inexistentes. A mestria, a sabedoria vem das crianças, da constante disposição, destemidez e leveza que as mesmas têm ante o novo, ante as transformações. Somado a essa condição de “aluno” das crianças tem-se

¹⁴⁵ REIS, 2001, p.253-254.

“os olhos cheios/De Natureza”, e essa “Natureza” supostamente emblemática por grafar-se com maiúscula, conforme também se mostra em Caeiro, aparece aqui com um sentido de ver com naturalidade toda experiência. A calma para esse constante processo de aprendizagem e domínio de si pode ser captada nas águas do rio, exemplo de serenidade e mobilidade. Enfim, a relação entre tempo e existência em Reis constitui-se, como dissermos, com bases em exercícios de um sábio. Aliás, pode-se dizer que esse espírito de sabedoria perpassa toda poética em questão, ora variando no tema, mas não se distanciando do seu caráter instrutivo.

2.3.2. Lição sobre a convivência

Se o aproveitamento do tempo, em especial a observância das coisas do tempo presente, assinala fortemente uma condição para viver de modo a alcançar o domínio de si, logo o bem-estar; a sabedoria na relação com o outro complementarmente esse sábio estatuto imaterial do viver, tendo considerado também os deuses e a natureza. As odes nas quais se evocam Lídia, Neera, Cloe, Daphini, entre outras, ultrapassam as significações da faceta “amorosa”, pois a permanência da revelação do poema deve continuar não apenas como elemento estético, mas também de sorte que alcance a atuação do seu efeito instrutivo. Passemos a análise da seguinte ode:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimentos demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
 Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento -
 Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
 Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
 Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
 Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
 Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu lebares o óbolo ao barqueiro sombrio,
 Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
 Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim - à beira-rio,
 Pagã triste e com flores no regaço.¹⁴⁶

Note-se que o tom imperativo de Reis se transforma, porém sem abandonar sua força: da ordem “Segue o teu destino...” para o convite “Vem sentar-te comigo...”, o intento persiste em estabelecer condições de aprendizagem, nas quais a figura maior de mestria é a da natureza. “Sossegadamente” aprende-se com o rio, em sua manifestação, o decurso da vida e a calma diante da mesma, sem que para isso tenha que “enlaçar-se”. Ora, “enlaçar as mãos” é “prender-se” e, por conseguinte, “cansar-se” enquanto o tempo passa. Assim, é oportuno que lembremos os versos de Ricardo Reis em outra pequena ode:

Quer pouco: terás tudo.
 Quer nada: serás livre.
 O mesmo amor que tenham
 Por nós, quer-nos, oprime-nos.¹⁴⁷

O “querer” move o homem ao plano do desassossego, logo à privação da sua liberdade. Por essa via, o não querer, o não aspirar qualquer coisa é o caminho para ser livre. Se o homem nada deseja, a nada ele se apega, então a liberdade lhe será certa.¹⁴⁸ A vida “vai para o pé do Fado”; “Fado”, condição que está acima dos deuses. Assim, retornemos à ode anterior, na qual o tema sobre a brevidade da vida se estabelece enquanto “crianças adultas”, enquanto sujeito experiente que com a sábia pureza de criança vive o momento; é a “incauta sabedoria” de que falava o poeta na ode sobre o tempo. O “amor” ou o “enlaçar-se” “oprime-

¹⁴⁶ REIS, 2001, p.256-256.

¹⁴⁷ REIS, 2001, p.284.

¹⁴⁸ Robert Brechón observa que: “A filosofia de Reis é de um niilismo total. Ele repete incansavelmente, no mesmo tom desencantado, sem nenhuma emoção aparente, sem nenhum tremor na voz., que o ser é apenas um clarão fugitivo na beira do nada (...). Não somos nada, não temos nada, não fazemos nada que dure. A vida é um breve adiamento da morte. Reis tem consciência intensa da brevidade de tudo, da perpétua ameaça do tempo que corre, da fragilidade de nossas obras, que se desfazem em pó ou em fumo como nossos corpos”. BRÉCHON, 1998, p. 224-225.

nos” pela subjugação, equivocadamente positiva, quando se pensa ou se está em companhia de outrem estabelecendo um vínculo de dependência. Do mesmo modo, sucede com outros sentimentos que nos dominam, como o ódio, as “paixões que levantam a voz”, as “invejas que dão movimento demais aos olhos”, além da própria noção de “cuidado”. O que mais valia tem na passagem da vida é o “saber passar” de forma sossegada, e por que não dizer de forma indiferente, sabendo que poderia ser de outro modo, porém muito mais vale a serenidade e a convicção da brevidade que se tem quando se passa.

Apareceria então uma curiosa noção de amor em “Vem sentar-te comigo...”? Seria o fato de “estar ao pé um do outro” e “colher flores” uma tentativa de consolação? O perfume das flores, por exemplo, surge para suavizar o momento de descrença, ou melhor, o momento em que não se crê “em nada”. O mesmo instante é o que deve servir de lembrança *in extremis*, isto é, nos últimos momentos de vida, no limiar, na entrega do “óbolo ao barqueiro sombrio”, a fim de que a lembrança que a figura feminina tenha do poeta seja isenta de qualquer tipo de “dor”; de igual modo, o poeta recordar-se-á da cena suave, “à beira-rio” da “Pagã triste e com flores no regaço”. Note-se que a impressão que se tem é a crença de haver um “depois”, conforme se pode observar no verso, “Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois”, no qual cada um terá a “sagrada” recordação do outro.

Como aspectos aparentemente contrários, como saber viver o memento e crer no “depois” podem tecer a fina malha desse poema em especial? A lição de convivência evidentemente se coloca muito acima da mera figuração amorosa que se pode supor. Porém, esta lição, entre outras, vêm de um “poeta neoclássico” que luta pela restituição do paganismo ao lado do seu mestre e de outros poetas, companheiros de “drama”. Mas, os tempos são outros, e eles estão deslocados, não apenas Caeiro, conforme disse Reis aos justificar suas falhas, mas todo o “drama em gente”. Reis reconhece que ele é um pagão decadente, vê-se tal constatação no poema em questão: a decadência, por exemplo, que infiltra a tristeza nos ideais pagãos.¹⁴⁹ Mesmo assim, as odes de Reis são o ressoar da sabedoria ante a vida, atuando no

¹⁴⁹ Observemos, em especial, dois momentos nos quais o poeta refere-se ao fato de serem pagãos (Lídia e ele): 1) No quarto verso da sexta estrofe Reis escreveu: “Pagãos inocentes da decadência”. Ora, no instante em que “sossegadamente” não creem em nada, eles são frutos “inocentes” da época de decadência na qual o poeta e sua companheira “vivem”, ou são “inocentes”, isto é, sem culpa pela decadência dessa mesma época? As duas coisas, se considerarmos o intento de restituição de um modo de viver muito distante, como é o caso do paganismo; além da consciência de o que o poeta “restitui” não é o paganismo, e sim sua ramificação decadente. 2) No último verso da ode, lê-se: “Pagã triste com flores no regaço”. Essas palavras nos fazem retomar brevemente a discussão que propusemos, quando da afirmação do heterônimo Frederico Reis acerca do “epicurismo triste” nas *Odes de Ricardo Reis*. De fato, “tristeza” e “epicurismo” não se enredam, contudo tal aproximação aconteceu para a poesia de Reis, e esse processo pode encontrar sua justificativa na teoria do “neopaganismo” ou “paganismo heterodoxo” desenvolvido por Fernando Pessoa, na qual não se prende paganismo clássico, logo aceitando em suas linhas as marcas da decadência.

processo de derrubada da opressão de toda sorte, em particular, àquela que tem sua origem no que ele chamou de “império bárbaro”, ou seja, no cristianismo.

2.3.3. Nota sobre a falsa nulidade da tensão

A poesia do “drama em gente” criado por Fernando Pessoa, e multiplicada nos poetas Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, como é sabido, estabelece-se a partir de tensões individuais nos casos poéticos desses heterônimos. Pensado como um todo dramático, a análise dessas tensões se torna mais complexa. As breves considerações que faremos a seguir têm o propósito de desfazer um possível equívoco no que diz respeito às *Odes de Ricardo Reis*: a suposta nulidade que se poderia atribuir à tensão poética na obra desse heterônimo.

Dessa forma, a poesia ortônima de Fernando Pessoa, em especial os poemas que compõem a parte denominada *Cancioneiro* – não incluindo *Mensagem*, *Fausto*, *Poesias inéditas*, etc. – está marcada pelo movimento de afirmação do pensar em detrimento do sentir; a poesia de Alberto Caeiro tece a relação antagônica entre sentir e pensar, culminando na tensão constituída entre os dois pólos, a qual a balança tenderia evidentemente mais para sentir do que para pensar; em Álvaro de Campos a poesia está sob a insígnia da emotividade constituinte do sensacionismo, por isso abarcava uma convergência oscilante dessas tensões no que chamamos no capítulo referente a esse poeta, “A vertigem da modernidade”. Por fim, eis o nosso problema referente a possíveis análises sobre os poemas de Ricardo Reis: as odes, por expressarem traços que podem ser atribuídos aos epicuristas e estóicos, equivocadamente, tais versos podem ser vistos como reveladores de tensão nula. O crítico menos experiente ou aquele menos prudente (até mesmo os leitores com bafagem de saber) poderão confundir tensão interna ao poema e ideia de conflito. Por exemplo, supor que em poemas tais como “Segue o teu destino...”, “Vem sentar-te comigo”, entre outros, reina a mera tranquilidade, e que ao poema cabe somente a fruição estética. Assim, torna-se necessário dizer, sobretudo, que a poesia de Ricardo Reis não é ingênua como possa se imaginar. Não se pode esquecer o “pensamento” a poesia de Reis é denso, e tangencia temas complexos da existência, sendo assim, a complexidade responsável pelo estabelecimento da tensão nas odes. Por outro lado, não basta dizer que o poeta tende a influência estóica e epicurista, tampouco que o que escreve implica simplesmente na visão niilista da existência. Extremamente ligadas à questão

formal,¹⁵⁰ estabelecendo inclusive uma tensão entre imagem e pensamento, as *Odes* não abandonam os propósitos de seus conteúdos. Conforme vimos antes, quando sustentamos a ideia que cada poema possa ser lido como uma lição de tempo, de convivência e de enfrentamento na árdua tarefa para consigo de se tornar rei de si próprio.

2.4. A vertigem da modernidade

Álvaro de Campos é, entre os três principais heterônimos, o mais teórico, atuando fora da poesia. Fernando Pessoa incumbiu o poeta sensacionista grandes tarefas, grandes discursos, grandes poemas. Aliás, “grandes” em toda extensão da palavra, pois a ele são atribuídos os poemas mais prosaicos, extensos, e talvez, mais intensos também. Pudemos conferir parte de suas ideias estéticas, em seu *apontamento para uma estética não-aristotélica*, sem contar com o seu manifesto de vanguarda, *Ultimatum*, o qual por questões propósitos ficou de fora deste estudo. Ao poeta das grandes odes também fora dada a voz alta, na qual dita o tom de seus poemas e de suas ideias; uma voz que, por vezes se eleva para lançar em nós suas sensações, suas emoções em altos graus: o tédio cotidiano, a solidão em meio a tanta gente e a ninguém ao mesmo tempo, a angústia de uma “existência” que tende ao adiamento de ser, a vontade de aniquilamento de uma subjetividade que não existe além da linguagem. Assim, no poema, *Grandes são os desertos*, Álvaro de Campos nos diz:

Grandes são os desertos, e tudo é deserto
 Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto
 Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.
 Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes –
 Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,
 Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.

Não tirei bilhete para a vida,
 Errei aporta do sentimento,
 Não houve vontade ou ocasião que eu não perdesse.
 Hoje não me resta, em vésperas de viagem,
 Com a mala aberta esperando arrumação adiada,
 Sentado na cadeira em companhia com as camisas que não cabem,
 Hoje não me resta (à parte do incomodo de estar assim sentado)
 Senão saber isto:
 Grandes são os desertos e tudo é deserto.
 Grande é a vida, e não vale a pena haver vida.

¹⁵⁰ “Quando é alto e régio o pensamento: Súdita frase o busca/E o escravo ritmo a serve”. Cf. CAMPOS *Apud* REIS, 2001, p.251.

Arrumo melhor a mala com os olhos de pensar em arrumar
 Que com arrumação das mãos factícias (e creio que digo bem)
 Acendo o cigarro para adiar a viagem,
 Para adiar todas as viagens.
 Para adiar o universo inteiro.

Volta amanhã, realidade!
 Basta por hoje, gentes!
 Adia-te, presente absoluto!
 Mais vale não ser que ser assim.

Comprem chocolates à criança a quem sucedi por erro,
 E tirem a tabuleta porque amanhã é infinito.
 Mas tenho que arrumar mala,
 Tenho por força que arrumar a mala,
 A mala.
 Não posso levar as camisas na hipótese e a mala na razão.
 Sim, toda a vida tenho tido que arrumar a mala.
 Mas também, toda a vida, tenho ficado sentado sobre o canto das camisas
 empilhadas,
 A ruminar, como um boi que não chegou a Ápis, destino.

Tenho que arrumar a mala de ser.
 Tenho que existir a arrumar malas.
 A cinza do cigarro cai sobre a camisa de cima do monte.
 Olho para o lado, verifico que estou a dormir.
 Sei só que tenho que arrumar a mala,
 E que os desertos são grandes e tudo é deserto,
 E qualquer parábola a respeito disto, mas dessa é que já me esqueci.

Ergo-me de repente todos os Césares.
 Vou definitivamente arrumar a mala.
 Arre, hei de arrumá-la e fechá-la;
 Hei de vê-la levar de aqui,
 Hei de existir independentemente dela.

Grandes são os desertos e tudo é deserto,
 Salvo erro, naturalmente.
 Pobre da alma humana com oásis só no deserto ao lado!

Mais vale arrumar a mala.
 Fim.¹⁵¹

As construções, as pessoas, o movimento citadino não evita a inclinação daquele que vive só ao encontro do vazio, um espaço interior que nenhum lá-fora preencherá e que se reduplica, porque “grandes são os desertos e tudo é deserto”, grande é a dimensão em que se aniquila. A grandeza dos “desertos” é proporcional a grandeza das “almas” que também são desertas, ao mesmo tempo em que delas apenas se vê “tudo”, e “tudo morreu”, porque “tudo” passou diante delas sem que as mesmas participassem dessa passagem; ou seja, adiaram-se para a vida, inertes às “janelas de si”. O que emerge nesse poema são ecos das sensações convertidas em constatações decadentes de estado semelhante aos sonhos que se misturam a

¹⁵¹ CAMPOS, 2001, p.282-283.

vigília na hesitação dos instantes. Assim, o cansaço se interpõe à experiência na continuidade do “mesmo” pela impotência de reagir, a ponto de negar a realidade. Essa espécie de “Ode ao adiamento de ser” está retratada na metáfora da “arrumação da mala” que não acontece, mesmo quando se ergue “todos os Césares” o instante seguinte é desistência e os próximos repetir-se-ão iguais. Entretanto, o poeta tem consciência que precisa “arrumar a mala de ser”, assim escreve: “Tenho que existir a arrumar malas”. Mesmo assim, mais uma vez, tal consciência não implica a tal arrumação que se torna dramática. Pois bem: Robert Brechón refere-se a Álvaro de Campos, na fase entre os anos de 1926 e 1928, como “a paixão pelo fracasso”.¹⁵² Uma das razões por tal fase se mostrar melancólica, deve-se segundo o biógrafo, a morte de Sá-Carneiro. Relato biográfico a parte, não cremos, em verdade, que haja esse sentimento de “paixão” pela derrota nessa fase que diferencia o poeta da fase, por exemplo, da *Ode triunfal*. O que se pode ver em um poema, como o supracitado, é o olhar do próprio poeta sobre ele mesmo, ora denotando um sentimento trágico na sua “existência”, ora tentando de algum modo sair desse mesmo quadro que ele mesmo se pinta. Dessa forma, a força enquanto experiência humana é o trunfo da estética de Campos. Pelo menos, da estética dos poemas de Campos, que por vezes não se compara, tampouco possa ser aplicada paralelamente à estética não-aristotélica que ele imaginava. De qualquer modo, o que podemos de fato inferir é presença de uma patente necessidade de redenção, de busca de sentido para vida, não como sinalização de um apego ao fracasso, conforme apontou Brechón, mas de uma ação criativa a partir da demolição de crenças cristalizadas.

2.4.1. A Noite e outras redenções¹⁵³

Conforme dissemos, a poesia de Álvaro de Campos é marcada ao longo de suas fases por um tipo de necessidade de redenção, de uma precisão instantânea que lhe permita, na melhor das hipóteses, ou “pausar” sua “realidade”, ou permitir que ele possa não ser outro, mas sentir-se outro. Seleccionamos dois poemas nos quais analisaremos essa temática acerca da redenção a qual defendemos neste estudo:

¹⁵² BRECHÓN, 1998, p.413-424.

¹⁵³ Usamos a palavra “redenção” de forma distinta, por exemplo, da crença da salvação cristã de que nos fala Nietzsche, na *Genealogia da moral*, como um ideal ascético. No contexto deste estudo, recorreremos ao termo na acepção de “ajuda ou recurso capaz de livrar ou salvar alguém de situação aflitiva ou perigosa”. Cf. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. (CD-ROM)

I

Vem, Noite antiquíssima e idêntica,
 Noite Rainha nascida destronada,
 Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
 Com as estrelas lentejoulas rápidas
 No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
 Vem, levemente,
 Vem sozinha, solene, com as mãos caídas
 Ao teu lado, vem
 E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,
 Funde num campo teu todos os campos que vejo,
 Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
 Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo,
 Todas as estradas que a sobem,
 Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe.
 Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
 E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
 Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
 Na distância subitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora
 Das coisas impossíveis que procuramos em vão,
 Dos sonhos que vêm ter conosco ao crepúsculo, à janela,
 Dos propósitos que nos acariciam
 Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas
 Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto,
 E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...
 Vem, e embala-nos,
 Vem e afaga-nos.
 Beija-nos silenciosamente na fronte,
 Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam
 Senão por uma diferença na alma.
 E um vago soluço partindo melodiosamente
 Do antiquíssimo de nós
 Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
 Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos
 Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.

Vem soleníssima,
 Soleníssima e cheia
 De uma oculta vontade de soluçar,
 Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
 E todos os gestos não saem do nosso corpo
 E só alcançamos onde o nosso braço chega,
 E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
 Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,
 Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
 Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes,
 Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.
 Vem, lá do fundo
 Do horizonte lívido,
 Vem e arranca-me
 Do solo de angústia e de inutilidade
 Onde vicejo.

Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
 Folha a folha lê em mim não sei que sina
 E desfolha-me para teu agrado,
 Para teu agrado silencioso e fresco.
 Uma folha de mim lança para o Norte,
 Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;
 Outra folha de mim lança para o Sul,
 Onde estão os mares que os Navegadores abriram;
 Outra folha minha atira ao Ocidente,
 Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,
 Que eu sem conhecer adoro;
 E a outra, as outras, o resto de mim
 Atira ao Oriente,
 Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,
 Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
 Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
 Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
 Ao Oriente que tudo o que nós não temos,
 Que tudo o que nós não somos,
 Ao Oriente onde — quem sabe? — Cristo talvez ainda hoje viva,
 Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

Vem sobre os mares,
 Sobre os mares maiores,
 Sobre os mares sem horizontes precisos,
 Vem e passa a mão pelo dorso da fera,
 E acalma-o misteriosamente,
 ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!

Vem, cuidadosa,
 Vem, maternal,
 Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste
 À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
 E que viste nascer Jeová e Júpiter,
 E sorriste porque tudo te é falso é inútil.

Vem, Noite silenciosa e extática,
 Vem envolver na noite manto branco
 O meu coração...
 Serenamente como uma brisa na tarde leve,
 Tranqüilamente com um gesto materno afagando.
 Com as estrelas luzindo nas tuas mãos
 E a lua máscara misteriosa sobre a tua face.
 Todos os sons soam de outra maneira
 Quando tu vens.
 Quando tu entras baixam todas as vozes,
 Ninguém te vê entrar.
 Ninguém sabe quando entraste,
 Senão de repente, vendo que tudo se recolhe,
 Que tudo perde as arestas e as cores,
 E que no alto céu ainda claramente azul
 Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem.
 A lua começa a ser real.¹⁵⁴

¹⁵⁴ CAMPOS, 2001, p.311-313.

O primeiro momento interessante do poema, verdadeiro “Elogio”, é a evocação personificando a Noite nas formas de uma “mulher”, existente e idêntica há tempos, com sua força de imperatriz sem trono. Assim, com um trabalho minucioso, a linguagem tece a entrada “solene” da nobreza “com as mãos caídas/Ao teu lado”, e “vestido franjado de infinito”, talhando, desse modo, um “corpo” que abarca tudo; a Noite ganha ares de divindade imponente, a qual a chegada parece significar “redenção”, advento de uma figura salvadora. A deusa evocada “funde no teu corpo” as diferenças seja de forma, volume ou cor, e suaviza a angústia causada pelo efeito da claridade: colocar tudo no suposto “devido lugar”. Entretanto, a Noite não discrimina os desejos, os sentimentos, tampouco aponta o belo ou o feio, o verdadeiro ou o falso. Ademais, ela silenciara tudo, curará as feridas, dará o esquecimento (talvez pelo sono, talvez pela escuridão) necessário para se renascer. A Noite é compassiva, e é, por isso, imbuída de caracteres de santa, “Nossa Senhora das coisas impossíveis que procuramos em vão”, “Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos/Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,/Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes/ Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.”; enfim, “Ela” é “quem” virá para “erguer” o poeta do “solo de angústia e inutilidade” no qual o mesmo “viceja”¹⁵⁵; “Ela” é o remédio para as coisas escritas com maiúsculas, seja “gentes” como os “Tímidos” e “Desprezados”, seja os sentimentos como “Angústias” e “Tristezas”, denotando, com essa forma de grafia, a intensidade de cada coisa. Na ode em questão, o cerne da tensão poética talvez possa ser isolado na seguinte passagem:

Vem soleníssima,
Soleníssima e cheia
De uma oculta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo
E só alcançamos onde o nosso braço chega,
E só vemos até onde chega o nosso olhar. (Grifo nosso)

A evocação “soleníssima” revela ao lado do seu superlativo uma condição de impotência e limitação do que se poderia aspirar na vida, ainda que essa “entidade” evocada, e quase materializada, seja dotada de antídotos miraculosos. As situações inversamente proporcionais que se instalam a partir dos termos “alma grande” e “vida pequena” não são novidade, pois Pessoa em várias passagens de sua obra poética – incluem-se os heterônimos –

¹⁵⁵ Note-se que Álvaro de Campos poderia ter escrito “solo de angústia e inutilidade/Onde *feneço*”, mas ele coloca de forma parelha angústia e inutilidade, e se utiliza do *enjambement* para separar “Onde vicejo”, como se dissesse, “onde cresço, onde vivo apesar de me encontrar em tais estados”. Por isso, na poesia, na estética, ainda que aos olhos de alguns, sinalize certa “negatividade”, o efeito da força plástica do poema não perde seu poder afirmativo.

tratou dessa temática.¹⁵⁶ Todavia, tal quadro poético nos aponta um agravamento da tensão, visto que: 1) “todos os gestos não saem do nosso corpo”, porque os mesmos são animados pela razão, pela imaginação, pela emoção, ou por contextos que ultrapassam a dominação consciente do próprio corpo; 2) “só alcançamos onde o nosso braço chega”, uma vez que nos encontramos limitados a experiências sensíveis, ainda mais se possuímos o intuito de “fundamentar” nossa existência através de tais experiências; e 3) “só vemos até onde chega o nosso olhar”. Por último, uma constatação de um problema visto por Alberto Caeiro, o de não “saber ver”. Contudo, parece que José Gil¹⁵⁷ teve suas razões quando distinguiu o Mestre dos discípulos, destacando no primeiro uma “ontologia da diferença”, e nos demais a dependência respostas metafísicas. Enfim, relembremos, mais uma vez, outra evocação um tanto menor, mas significativa, feita anteriormente à supracitada: “Nossa Senhora das coisas impossíveis que procuramos em vão”... A comparação de uma alma grande para uma vida pequena pode encerrar a principal tensão desse poema, quando pensamos no desassossego que assombra ao passo que intensifica a força da poesia de Campos. No entanto, essa outra evocação, a qual quase se dobra ao próprio poeta em um diálogo mantido com ele mesmo demonstra a consciência da luta inglória, se esta pretender o viés das situações fora do plano de imanência, fora da efetiva afirmação da existência, como ocorre predominantemente na poesia de Alberto Caeiro.

Há por um lado, a emoção impetuosa que marca na poesia de Álvaro de Campos o transbordamento de uma constante vontade de sentir-se outro, de experimentar outros estados de espírito além do “solo de angústia e inutilidade”, além da “velha angústia” que o acompanha “há séculos”. Fato que também acontece na poesia ortônima, porém em menor escala. Por essa via, a sucessão de fracassos e a demonstração de impotência para viver, ou seja, de tudo o que foi desejado, e visto como algo comum às outras pessoas, porém inalcançável ao poeta. Assim, um caráter dramático se desenvolve na poética de Álvaro de Campos, com certa recorrência à intensificação da imaginação, à atividade da memória de infância e às impressões oníricas pela analogia a um estado de sonho ou delírio:

Esta velha angústia,
Esta angústia que trago há séculos em mim,
Transbordou da vasilha,

¹⁵⁶ “A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”. Leyla Perrone-Moisés, na epígrafe de seu livro, *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, lembra-nos dessas palavras do poeta, tão oportunas neste momento. Cf. PERRONE-MOISÉS, 2001, p. xi. O poeta, a nosso ver, tanto sob assinatura ortônima, quanto heterônima, parece sinalizar a insatisfação em não poder cumprir uma afirmação plena da vida, dando por testemunho-produto, seus pensamentos e sua arte literária, quicá na tentativa de se manter vivo por mais tempo.

¹⁵⁷ GIL, *Op. cit.* p.135-137.

Em lágrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.
Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar entre,
Este quase,
Este poder ser que...,
Isto.

Um internado num manicômio é, ao menos, alguém,
Eu sou um internado num manicômio sem manicômio.
Estou doido a frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!
Que é do teu menino? Está maluco.
Que é de quem dormia sossegado sob o teu teto provinciano?
Está maluco.
Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.

Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
Por exemplo, por aquele manipanso
Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
Era feiíssimo, era grotesco,
Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —
Júpiter, Jeová, a Humanidade —
Qualquer serviria,
Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado!¹⁵⁸

Esse estado, no qual o poeta não se identifica, por se manifestar como um estado “do meio” e inerte, indica de imediato algumas alternativas de mudança. Portanto, é nesse momento que a emoção e suas consequências apontam duas direções, quiçá, aparentemente contrárias, mas suficientes para aplacar a “velha” companheira de “há séculos”, a saber: a loucura e a crença, tendo ao fundo as recordações de infância, amiúde presentes em Álvaro de Campos; para tanto, basta que se pense, por exemplo, do poema *Aniversário*.¹⁵⁹ A loucura para o poeta pode lhe servir de escape, se entendida como suspensão do juízo, como irreflexão

¹⁵⁸ CAMPOS, 2001, p.390-391.

¹⁵⁹ Cf. CAMPOS, 2001, p.379-380.

diante das sensações que têm ou deixa de ter no “estado” entediante no qual se vê; um estado que o coloca de frente a possibilidades duplas como “lúcido” e “louco”, sem que consiga se libertar da condição oscilante, por conseguinte “doido a frio”, “lúcido e louco” ao mesmo tempo. Decerto, com relação à loucura, Álvaro de Campos parece nos dizer que “com a loucura não é preciso *pensar*”, uma vez que pensar equivale a uma espécie de ruminância permanente do estado angustiante. A loucura, nesse sentido, significa libertação do estado negativo de consciência.¹⁶⁰ Por outro lado, vem a crença, em uma condição na qual se quer uma religião qualquer, ou algo a que se apegar, pouco importando se é “feiíssimo”, “grotesco”, objeto ou gente, pois manda o valor que se dá e o juízo que se faz daquilo em que ou quem se crê: “Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?”. Note-se que a temática da “necessidade de redenção” retornou trazendo consigo um desdobramento complexo e ao mesmo tempo notório: da “velha angústia” à velha batalha acerca da verdade que no poema se revela como algo “plástico”.

Então, retornando à “necessidade de redenção”, que ora também aparece sob a manifestação de uma “urgência de crer”, o poema mostra-se para nós não como exteriorização de uma vontade subjetiva de fuga da vida, mas como força que tem sua origem na experiência (ainda que “encarnada” em um heterônimo). Ademais, não se deve perder de vista a questão do paganismo que permeia o caso heteronímico, ou melhor, do retorno de Fernando Pessoa aos Antigos, pois toda positividade da obra pessoana, de modo geral, no nosso entendimento, está entrelaçada por esse viés. “Como” e “por que”, torna-se assunto para outro estudo, mais adiante, quiçá mais profundo e demorado do que o presente.

2.4.2. *Lisbon Revisited* (1923)

O poema que empresta o título a este pequeno capítulo, além de possuir um homônimo, escrito também por Álvaro de Campos, e datado de 1926¹⁶¹ - homônimo que não será tratado aqui – conta com o fato de ser marcado por acontecimentos biográficos de Fernando Pessoa. Segundo Bréchon, o poema trataria do retorno de Pessoa à cidade natal, em

¹⁶⁰ Conforme vimos no estudo sobre a poesia de Alberto Caeiro, a alternância consciência/inconsciência enquanto atuação do pensar se não tende à negação da vida, minimamente age na limitação das ações afirmativas do vivente. Eis mais um problema recorrente na obra pessoana. São-nos oportunas, outra vez, as palavras desassossegadas de Bernardo Soares acerca desse tema: “Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma de animais [a Humanidade], fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia”. Cf. SOARES, 1999, p.45.

¹⁶¹ Cf. CAMPOS, 2001, 359-360.

1905, depois dos anos vividos em, Durban, África do Sul. As impressões do regresso só teriam sido escritas anos após o retorno. Assim, o poema escrito em português, traz o título em inglês, por ser sua lingual habitual à época.¹⁶² Referências biográficas à parte, passemos de pronto a leitura do poema:

Lisbon Revisited
(1923)

NÃO: Não quero nada.
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —
Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-a!

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!¹⁶³

¹⁶² BRÉCHON, *Op. cit.* p.83-96.

¹⁶³ CAMPOS, 2001, p.356-357.

Se pensarmos no Álvaro de Campos do *Ultimatum* ou dos *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, torna-se, de fato, um tanto difícil o seu reconhecimento, a não ser pelo tom elevado que lhe é peculiar. Esse poema, aliás, faz jus à atitude neste mesmo poema “Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica”. Pode-se dizer que os versos de expressão intensa reforçam a atitude vigorosa desse heterônimo, não apenas pelo tom que o mesmo escreve, mas também a que ou quem ele se dirige.

Começemos pela questão da negação que abre o poema: “NÃO: Não quero nada”. É oportuno dizer que essa negação é recorrente, pois acontece no poema homônimo, de 1926: “Nada me prende a nada/ Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo”; e em *Tabacaria* (1928): “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada/ À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”.¹⁶⁴ A negação aparece em meio ao desejo de várias coisas ao mesmo tempo, porém o desejo principal que se revela no “nada” dos três momentos, é o que se volta para não aceitação de modelos estabelecidos. Essa postura de Álvaro de Campos, analisada dentro do contexto heteronímico, demonstra a ligação que Pessoa criou entre ele e os seus três poetas principais: cada um a seu modo expressa a atuação do domínio de si. Por isso, Campos rejeita as conclusões, por estarem cheias de certeza, e afirma que a única certeza é “morrer”; rejeita a estética e a moral por tais disciplinas determinarem o que é belo e bom; rejeita a metafísica e seus sistemas de obtenção da verdade, não apenas por se estabelecerem em terreno movediço, mas também por se revelarem outra forma de dominação. Ademais, as ciências, as artes e a civilização moderna parecem se enquadrar todas na mesma condição que coloca o homem como sujeito a certas verdades. Enfim, o grito de Campos é pela liberdade de uma “solidão sem conceitos”, não fazer parte da “companhia” que nivela a todos, seja o casamento, a futilidade, o “quotidiano” ou a tributação, o que ele deseja, em verdade, é não ser “enquadrado”, subjugado e nivelado. É inútil tentar conduzi-lo “pelo braço”, pois este Álvaro de Campos, diferente de outros momentos, recusa redensões e verdades últimas que lhe sirvam de muletas. A cidade natal, neste momento, poderia ser uma paráfrase de um poema de Drummond: “Lisboa, é apenas um quadro na parede...”.

¹⁶⁴ Cf. CAMPOS, 2001, p.362-366.

2.4.3 Rir da morte e afirmar a vida

A “Teoria da Civilização” que vimos no primeiro momento deste estudo segue a brotar entremeada à poesia de Álvaro de Campos, atuando de forma cortante quando se trata de lutar contra a manutenção da Tradição, do Mesmo, ou seja, nas palavras do poeta, aquilo “que faz morrer”. Essa breve menção, não trata de aplicar tal teoria às linhas que se seguirão, contudo faz-se de sorte que termos em mente o estilo do espírito que anima os versos desse heterônimo. A inquietação não se configura somente como atitude contrária a cristandade, ou como reposta da tentativa da restituição do paganismo, senão como expressão de força no enfrentamento de valores degenerativos da vida impostos por processos civilizatórios. Assim, as observações de Álvaro de Campos resultaram em uma poesia pulsante, a qual nós podemos enxergar o aceno e a face risonha da ironia em nossa direção, sem que para isso distancie o olhar dos propósitos afirmativos que constituem sua atitude poética. Desse modo, observemos o seguinte poema:

Se te queres matar, por que não te queres matar?
 Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,
 Se ousasse matar-me, também me mataria...
 Ah, se ousares, ousa!
 De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
 A que chamamos o mundo?
 A cinematografia das horas representadas
 Por atores de convenções e poses determinadas,
 O circo policromo do nosso dinamismo sem fim?
 De que te serve o teu mundo interior que desconheces?
 Talvez, matando-te, o conheças finalmente...
 Talvez, acabando, comeces...
 E, de qualquer forma, se te cansa seres,
 Ah, cansa-te nobremente,
 E não cantes, como eu, a vida por bebedeira,
 Não saúdes como eu a morte em literatura!
 Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
 Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...
 Sem ti correrá tudo sem ti.
 Talvez seja pior para outros existires que matares-te...
 Talvez peses mais durando, que deixando de durar...
 A mágoa dos outros?... Tens remorso adiantado
 De que te chorem?
 Descansa: pouco te chorarão...
 O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco,
 Quando não são de coisas nossas,
 Quando são do que acontece aos outros, sobretudo a morte,
 Porque é coisa depois da qual nada acontece aos outros...
 Primeiro é a angústia, a surpresa da vinda
 Do mistério e da falta da tua vida falada...
 Depois o horror do caixão visível e material,
 E os homens de preto que exercem a profissão de estar ali.
 Depois a família a velar, inconsolável e contando anedotas,

Lamentando a pena de teres morrido,
 E tu mera causa ocasional daquela carpidação,
 Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas...
 Muito mais morto aqui que calculas,
 Mesmo que estejas muito mais vivo além...
 Depois a trágica retirada para o jazigo ou a cova,
 E depois o princípio da morte da tua memória.
 Há primeiro em todos um alívio
 Da tragédia um pouco maçadora de teres morrido...
 Depois a conversa aligeira-se quotidianamente,
 E a vida de todos os dias retoma o seu dia...
 Depois, lentamente esqueceste.
 Só és lembrado em duas datas, aniversariamente:
 Quando faz anos que nasceste, quando faz anos que morreste.
 Mais nada, mais nada, absolutamente mais nada.
 Duas vezes no ano pensam em ti.
 Duas vezes no ano suspiram por ti os que te amaram,
 E uma ou outra vez suspiram se por acaso se fala em ti.
 Encara-te a frio, e encara a frio o que somos...
 Se queres matar-te, mata-te...
 Não tenhas escrúpulos morais, receios de inteligência! ...
 Que escrúpulos ou receios têm a mecânica da vida?
 Que escrúpulos químicos têm o impulso que gera
 As seivas, e a circulação do sangue, e o amor?
 Que memória dos outros tem o ritmo alegre da vida?
 Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem.
 Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma?
 És importante para ti, porque é a ti que te sentes.
 És tudo para ti, porque para ti és o universo,
 E o próprio universo e os outros
 Satélites da tua subjetividade objetiva.
 És importante para ti porque só tu és importante para ti.
 E se és assim, ó mito, não serão os outros assim?
 Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?
 Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,
 Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?
 Tens, como Falstaff, o amor gorduroso da vida?
 Se assim a amas materialmente, ama-a ainda mais materialmente,
 Torna-te parte carnal da terra e das coisas!
 Dispersa-te, sistema físico-químico
 De células noturnamente conscientes
 Pela noturna consciência da inconsciência dos corpos,
 Pelo grande cobertor não-cobrimdo-nada das aparências,
 Pela relva e a erva da proliferação dos seres,
 Pela névoa atômica das coisas,
 Pelas paredes turbihlonantes
 Do vácuo dinâmico do mundo...¹⁶⁵

O que nos primeiros versos poderia ser entendido como uma apologia ao suicídio, evidentemente vai aos poucos revelando a sutileza irônica do poeta ante aos que estão dispostos a entregarem a própria vida em meio aos conflitos cotidianos. Desse modo, podemos destacar três pontos nesse poema: 1) O medo, o mistério e as relações afetivas; 2) A

¹⁶⁵ CAMPOS, 2001, p.357-359.

preocupação moral; e 3) A reversão da vontade de autoextermínio através da plena afirmação da vida.

Mostrar ao “candidato” à morte (“cadáver adiado” nos dizeres de Fernando Pessoa ele-mesmo) as “consequências” do ato de matar-se é o que faz o poeta com certo gosto. O riso oculto diante a intenção de morte faz com que o “suicida” veja, em primeiro lugar, a reação das pessoas próximas e o passar dos dias após a sua morte para essas mesmas pessoas, as quais ele crê fazer falta. Assim, o poeta lança à face do suicida a vaidade que este possui se pensa na “mágoa dos outros” ou o “remorso” por causa da morte; depois, a real situação de insignificância do que tira a vida pensando que o universo parará por tal feito. E como se Álvaro de Campos nos dissesse: “Se te queres matar, mata-te, mata-te... mas a vida seguirá mesmo que não existas”, pois “correrá tudo sem ti”, cada um com os seus afazeres. Talvez um dos melhores versos para complementar este momento seja:

*O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco,
Quando não são de coisas nossas,
Quando são do que acontece aos outros, sobretudo a morte,
Porque é coisa depois da qual nada acontece aos outros...* (Grifo nosso)¹⁶⁶

Observe-se que, além de afirmar a naturalidade das pessoas à volta ao cotidiano, o poeta desmonta a crença na vida após a morte, talvez por se tratar de um “lugar” de onde o suicida acreditaria assistir, vaidosamente, a celebração do drama da sua morte. Ora, estamos a cargo do “impulso vital”, bem escreveu o poeta, e qualquer julgamento contrário soa leviano, pois a vida continua por ser natureza, do mesmo modo, neste contexto, que a morte também o é. Assim, passemos ao segundo ponto a se destacar: a “preocupação moral” daquele que deseja se matar e o enfrentamento de si. Enfim, “Se te queres matar” não procure escusas, tampouco se escorre na “moral” para não fazê-lo! Não se engane, e encara-te! A natureza é amoral em cada ato, quer no nascimento quer na morte das coisas; os fenômenos naturais acontecem sem a licença de quem quer que seja; sem regras ou juízos de valor. A natureza proclama sempre “sim”, e se entendemos “não”, isso vem do julgamento arraigado em nossa cultura. Por isso, Álvaro de Campos suspende momentaneamente a ironia de há pouco, para dizer em tom firme:

*Encara-te a frio, e encara a frio o que somos...
Se queres matar-te, mata-te...
Não tenhas escrúpulos morais, receios de inteligência! ...
Que escrúpulos ou receios têm a mecânica da vida?*

¹⁶⁶ CAMPOS, *loc. cit.*

*Que escrúpulos químicos têm o impulso que gera
As seivas, e a circulação do sangue, e o amor?
Que memória dos outros tem o ritmo alegre da vida?
Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem.
Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma?(Grifo nosso) ¹⁶⁷*

O terceiro e último ponto a se destacar, entendemos como um ato de reversão da vontade de autoextermínio através da plena afirmação da vida. Se a expectativa do suicida ainda é encontrar redenção com o seu fim, o poeta volta-se, como se estivesse a rir para essa morte “enfeitada”, e diz:

*Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?
Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,
Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?
Tens, como Falstaff, o amor gorduroso da vida?
Se assim a amas materialmente, ama-a ainda mais materialmente,
Torna-te parte carnal da terra e das coisas!
Dispersa-te, sistema físico-químico
De células noturnamente conscientes
Pela noturna consciência da inconsciência dos corpos,
Pelo grande cobertor não-cobrindo-nada das aparências,
Pela relva e a erva da proliferação dos seres,
Pela névoa atômica das coisas,
Pelas paredes turbilhonantes
Do vácuo dinâmico do mundo... (Grifo nosso) ¹⁶⁸*

Se ainda a hesitação de se matar deve-se ao fato de temer o “desconhecido”, podemos inferir que Álvaro de Campos mostra que não há garantias quanto às coisas que se dizem conhecidas na vida, muito menos aquelas que são ditas conhecidas acerca da morte (como uma vida além-túmulo). Ademais, se há no indivíduo amor à vida, comparado ao amor “gorduroso” do Falstaff, de Goethe, amor apegado à materialidade, fica patente então, que realmente a morte seria o melhor fim. Tornar-se-ia o cadáver “parte carnal da terra”, cumprindo, pelo menos, o ciclo natural da vida, transformando-se não em algo “além”, mas em natureza “da terra e das coisas”, alimentando outras células, outras vidas do universo.

3. O ÂNIMO FILOSÓFICO E AS FACULDADES POÉTICAS

Poesia e filosofia, poetas e filósofos, ânimo filosófico e faculdades poéticas. Essa relação antiga é a temática de discussão no momento a que chegamos. Mais especificamente

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

aplicado ao caso pessoano. Contenda entre arte e filosofia ou coexistência natural entre os discursos? Igualmente haverá aqueles que optarão pela vã batalha, pela afirmação e territorialização. Outros se verão às voltas com propostas consideravelmente respeitáveis a ambos os lados. Fernando Pessoa certo de que as comparações entre seus escritos e o pensamento filosófico surgiriam, logo tratou de mostrar o que queria, e o que ele realmente era: “um poeta animado pela filosofia”, diferentemente de um “filósofo com faculdades poéticas”. Nosso intento nas páginas seguintes é no sentido de mostrar que há uma medida entre os campos da poesia e da filosofia, e esta é a linguagem. Decerto que não há dúvida da existência de distinção em cada uma, porém torna-se interessante saber o por quê ou como se estabeleceu esse trânsito antigo e a que termos está reduzido em nossos dias. Ademais, aparece-nos a proposta de Alain Badiou que se faz imperativa à tarefa filosófica: “Ser contemporâneo de Pessoa”.

3.1 Poesia e filosofia, mais adiante

“Sê plural como o universo!”¹⁶⁹, talvez seja nessas palavras que tenhamos o “imperativo categórico” de Fernando Pessoa, quando nos detemos em uma possibilidade de pensá-lo a partir dos seus poetas ou dos seus outros heterônimos que apresentaram textos teóricos, sendo ideias filosóficas ou estéticas; quando queremos seguir um caminho hermenêutico que se volta estritamente para a obra. Um trajeto que tenha êxito em contemplar sua imanência, e respeitar sua autonomia.

Fragmentar-se em poetas, em impressões sensíveis diversas, por a linguagem humana a prova de seus limites, de suas fendas, deixando-a, desse modo, num estado de exaustão, no qual a própria linguagem tem de dizer de si, revelando em alto e bom tom, por fim, sua finitude ou tentando apontar outro meio que a permita sair dessa condição. Emergem do “universo” pessoano a necessidade de reflexões acerca da linguagem, de pensar o homem, os valores, o conhecimento, a “verdade”, e o próprio fazer artístico, em especial, o fazer poético. Por essa via, não nos restam dúvidas que o poeta “indisciplinador de almas”, quer ortônimo, quer heterônimos, jamais teriam espaço na *Politeia* de Platão.

¹⁶⁹PESSOA, 1998. p.81.

A relação da poesia de Fernando Pessoa com a filosofia pode parecer ainda para alguns, por vezes, a forja de laços impossíveis de ser estabelecidos. Mesmo havendo muitos trabalhos de significativa importância, que seguiram esse caminho de investigação e, acima de tudo, mesmo tendo Pessoa deixado em seu acervo literário e bibliográfico rastros da inclinação filosófica, do permanente exercício de pensamento, não apenas acerca da poesia, mas da arte, da língua e da cultura e da política portuguesas, etc. Por outro lado, o poeta antevendo objeções e críticas, não hesitara em afirmar: “Era eu um poeta animado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas”¹⁷⁰. O que significa tal afirmação? Por enquanto, podemos dizer que significa, em suma, uma noção da fronteira entre os saberes, e da plena consciência de que pode haver uma coexistência harmônica entre eles; que um pode margear, e até avançar o território do outro, todavia não equivale dizer que um é o mesmo que o outro. A declaração de Pessoa além de tangenciar o episódio platônico da expulsão do poeta - pois como dissemos, demarca territórios e fronteiras - vem nos lembrar de um trânsito que há muito teve sua origem: a movimentação dos filósofos que se dirigem à poesia, e dos poetas que recorrem à filosofia, conforme nos mostra Benedito Nunes, nas páginas de *Hermenêutica e poesia*:

Ir da poética à filosofia poderia descrever o movimento de certos homens que são poetas, como o próprio António Machado, Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, Mallarmé, na direção da filosofia. O segundo percurso, da filosofia à poética, descreveria o movimento de outros homens que são filósofos, como Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Michel Foucault, Paul Ricoeur, na direção da poesia ou da literatura. (NUNES, 2007, p.14)

Para Nunes, poetas e filósofos podem aprender significativamente uns com os outros; ainda que haja ironia e humor nesse fato. Assim, os filósofos ensinariam aos poetas a “arte das grandes metáforas”, exemplo disso, seria “o rio de Heráclito, a esfera de Parmênides, a linha de Pitágoras, a caverna de Platão, a pomba de Kant”¹⁷¹, e poderíamos incluir aí, entre muitos outros, a “águia e o rebanho de ovelhas”, na *Genealogia da moral*, de Nietzsche. Por outro lado, os poetas ensinariam aos filósofos a sair de “becos sem saída da razão” de modo mais claro, “vendo a natural aporética da sua razão, sua profunda irracionalidade, e a tornarem-se tolerantes para com quem a usa pelo lado avesso”.¹⁷²

Ora, os termos “tolerância” e “avesso” remetem, mais uma vez, as questões da relação filosofia e poesia à querela platônica. Assim, com esse discurso, a tentativa de

¹⁷⁰ *Idem*. p.36.

¹⁷¹ NUNES, *Op. cit*, p.15.

¹⁷² *Ibidem*.

“apaziguamento” ou “moderação” entre filósofos e poetas ganha não mais do que uma aplicação eufemística, a qual não faz avançar um milímetro sequer para fora do legado “republicano”. O intercâmbio (ou coexistência) nessa relação realmente pode ser válido e proveitoso, porém é necessário encarar tanto o plano filosófico quanto o plano poético com interesse efetivo pelas questões que deles emergem. Patrick Pessoa, a respeito desse tema escreveu:

O primeiro problema com que se confronta aquele que propõe um casamento entre a filosofia e a literatura é a dificuldade de, ao efetuá-lo, não deixar que o primeiro beijo oficial dos recém-casados seja a sentença de morte de um amor que, se houvesse permanecido clandestino, provavelmente teria durado para sempre. (PESSOA, Patrick, 2008, p.21)

Para Gerd Bornheim:

Platão obteve êxito surpreendente ao expulsar os poetas de sua República: expulsou-os do reino da filosofia. E por muito tempo, não obstante a escassa exceção representada por Aristóteles, a poesia deixou de constituir um problema para os filósofos. Chegou-se até esquecer que a filosofia nasceu da poesia, e isso não pelo fato exterior de que a maioria dos filósofos pré-socráticos expressava-se em verso; os pré-socráticos eram poetas-filósofos – pré-lógicos, se seu pensamento for medido pelo rigor formal estipulado pelo *Organon* de Aristóteles. (BORNHEIM, 1986, p.61.)

Ainda segundo Bornheim, graças ao surgimento de Nietzsche, “pensador-poeta”, que as coisas passam a se modificar no clima das relações entre a filosofia, a poesia e a literatura de modo geral. Nesse sentido, Octavio Paz, citado por Loyolla, afirma:

O equívoco de toda filosofia depende de sua fatal sujeição às palavras. Quase todos os filósofos afirmam que os vocábulos são instrumentos grosseiros, incapazes de apreender a realidade. Mas é possível uma filosofia sem palavras? Os símbolos também são linguagem, ainda que mais abstratos e puros, como os da lógica e da matemática. No entanto, os signos devem ser explicados, e não há outra maneira de explicação senão a linguagem. Imaginemos, porém, o impossível: uma filosofia dona de uma linguagem simbólica ou matemática sem referência às palavras. O homem e seus problemas – tema essencial de toda filosofia – não teriam lugar nela. Pois o homem é inseparável das palavras. Sem elas, ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras. (PAZ, 1982 *apud* LOYOLLA, p. 49, 2009.)

Em uma das apresentações dos heterônimos temos uma espécie de prefácio para uma possível publicação das suas obras, no qual o poeta diz: “A obra completa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias”¹⁷³. Era parte do projeto heteronímico de Pessoa

¹⁷³ PESSOA, *Op. cit.* p.81.

consubstanciar sua poesia com um ânimo filosófico, ou com a proposição de se repensar temas da filosofia que partiam, quiçá, da própria cultura portuguesa. Foucault escreveu que: “a literatura aparece como o que deve ser pensado”¹⁷⁴. Logo, uma pergunta proposta por Manuel Gusmão, torna-se muito pertinente: “O que faz a experiência literária com o texto da filosofia?”¹⁷⁵ E a resposta é, em suma:

A experiência literária une de forma certamente desequilibrada, escrita e leitura. Um texto literário pode ler, citar, apropriar-se, parasitar e reescrever inúmeros textos outros, entre os quais, textos filosóficos. O que o atrai, nestes últimos, pode ser o que eles dão a pensar, mas também a sua própria vibração verbal, a sua qualidade por vezes formular, as referidas “personagens conceituais” que podem formar, com outras, a população do mundo fictício que se constrói, ou, mesmo dinamizar a construção desse mundo. Fernando Pessoa dizia-se “um filósofo animado pela filosofia”, e nós podemos perceber como, nos diferentes “jogos de linguagem” e “formas de vida”, que os seus heterônimos são, se jogam também questões de ontologia e gnoseologia, questionações da linguagem que são indissociáveis da questão do sentido ou da ausência de sentido da existência. (*Ibidem*, p.252.)

Desse modo, pensando também com “necessidade absoluta”, conforme escreveu Todorov: “se quisermos fazer da linguagem uma teoria da literatura, ler, atentamente a literatura como uma teoria da linguagem”¹⁷⁶. O caso heteronímico de Fernando Pessoa é um manancial para pensarmos a linguagem, principalmente em termos estéticos, como pretendemos: todo o processo de criação da poesia pessoana mereceu e continuará merecendo o olhar atento no que se refere a manifestação da linguagem.

Poderíamos nos referir às individualidades e a “linguagem poética” de cada uma em contraposição a outras linguagens, contudo se assim o fizéssemos estaríamos de pronto categorizando a linguagem, uma vez que objetivamos pensar a “literatura como uma teoria da linguagem”, segundo a fala de Todorov, por conseguinte eliminando o que estivesse fora desse ou daquele conceito. *Mutatis mutandi*, como se diz: há muito a proposta de “mudar o que tem de ser mudado”, a partir revisão de conceitos de linguagem pôde ser vista através da heteronímia pessoana, como é o caso dos poemas de *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro. Em verso é mostrada a incapacidade de o homem lidar com a própria linguagem, até mesmo porque ele não sabe que o conceito da mesma se faz escorregadio, podendo inclusive não existir. Além disso, lembra-nos Caeiro, que o homem possui por natureza uma “estupidez de sentidos”, que obriga o poeta a utilizar as palavras, o sistema simbólico, e os recursos poéticos, a fim de tentar, com a devida paciência de mestre, fazer com o animal aleijado dos

¹⁷⁴ FOUCAULT, 2007. p.60-61.

¹⁷⁵ GUSMÃO, 2003, p. 235-257.

¹⁷⁶ TODOROV, 2003, p.257.

sentidos consiga estar o mais próximo, tento o máximo contato com a experiência sensível da natureza:

XXXI

Se às vezes digo que as flores sorriem
 E se eu disser que os rios cantam,
 Não é porque eu julgue que há sorriso nas flores
 E cantos no correr dos rios...
 É porque assim faço mais sentir os homens falsos
 A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
 À sua estupidez de sentidos...
 Não concordo comigo mas absolvo-me,
 Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,
 Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
 Por ela não ser linguagem nenhuma.¹⁷⁷

Alberto Caeiro não despreza a linguagem a qual faz uso, mas mostra a partir da própria linguagem, que esta é insuficiente, por exemplo, para a expressão humana, podendo incluir a poesia nesse contexto. O poema supracitado foi escrito, com provável data, em 11 de março de 1914. Pouco depois dessa data, Saussure, em *Curso de linguística geral*, explanando sobre as distinções entre língua e linguagem escreveu que “Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita”, ou seja, que se desvia dos princípios da analogia gramatical ou das normas de arte; “o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe inferir a sua unidade”.¹⁷⁸ Decerto que naquele momento, o linguista de Genebra, delimitava a língua (*langue*) e não a linguagem como objeto da linguística moderna que acabara de fundar. No entanto, parece-nos curioso que através de maneiras diferentes um poeta e um linguista teceram considerações um tanto quanto próximas sobre a linguagem, isto é, se pensarmos no tocante a sua definição inexata, escorregadia. Quiçá, tal fato se dê “Por ela não ser linguagem nenhuma”.¹⁷⁹

¹⁷⁷ CAEIRO, 2001, p.220.

¹⁷⁸ SAUSSURE, 2006, p.17.

¹⁷⁹ CAEIRO, 2001, p.220.

3.1.1. Heteronímia e Linguagem

A reflexão acerca da linguagem na poesia de Pessoa (e não da “linguagem poética”) pode se tornar um ajustamento de nossas indagações. Certamente a heteronímia não se constituiu como metafísica no sentido de objetivar verdades universais e necessárias, fundamentadas em conceitos racionais, vindo com seu acontecimento, a se tornar arte. Ou seja, não é uma filosofia que transita de seu campo diretamente para a poesia. Contudo, a criação das personalidades poéticas e seus respectivos *logos* fazem emergir a problemática de temas importantes, os quais a poética de Fernando Pessoa tenha alcançado uma consistência mais robusta e um desenvolvimento mais “desembaraçado” em suas abordagens. José Gil, no livro *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, observou:

Ele tinha o seu laboratório de linguagem. Estava consciente disso, e espantava-se e maravilha-se como se tudo se passasse fora dele (...). Observava-se, examinava atentamente o trabalho do poeta, as transformações sofridas por essa matéria-prima (as sensações) de que emergia a linguagem. Matéria-prima transformada, porque se tratava também dos efeitos das palavras sobre a receptividade dos sentidos; não importa; por uma dessas reviravoltas em cascata em que ele era mestre, e graças Às quais o segundo se torna primeiro, o direito, avesso, ou o dentro, fora, o seu próprio laboratório poético transformou-se em matéria de linguagem. (GIL, 198-, p.9.)

Dessa forma, para cada heterônimo, como dissemos, Pessoa deu um estilo, um pensamento, uma poética, uma vida. Porém, vinculou suas principais máscaras a uma máscara maior, a qual a denominou mestre de todas outras, inclusive dele mesmo, sob o nome de Alberto Caeiro. É-nos incontestável a figura de Caeiro como mestre das “Ficções do interlúdio”, se for considerada sua superioridade intelectual, seu objetivismo, e a nitidez com a qual seus poemas nos dão como material devoluto da leitura dos mesmos, nossa colocação no cerne de questões não pensadas da forma que ele pensa; e se pensadas, não ditas ou desenvolvidas pela tradição tanto poética quanto filosófica. Para Badiou, em sua interessante tentativa de conceituar as criações poéticas de Pessoa, diz: “a heteronímia é a imagem possível do lugar inteligível, dessa composição do pensamento no jogo alternado de suas próprias categorias”.¹⁸⁰ Ora, a heteronímia é o processo de geração e emissão de tais imagens possíveis, enquanto o “lugar inteligível”, a nosso ver, de modo muito resumido, é o lugar onde a linguagem através de sua própria tessitura se constitui.

A linguagem é o leito onde a poesia e a filosofia escoam seus dizeres, contudo tais águas acabam encontrando no oceano, um lugar maior, um “todo”, o reencontro com a própria

¹⁸⁰ BADIOU, 2002, p.62.

linguagem na sua maleabilidade, nas possibilidades, nas ardilezas. São nessas águas profundas, parece-nos, que as mãos dos poetas têm mais habilidade para submergirem por não se aterem tão violentamente à carta náutica, buscando novas rotas, antevendo perigos, tormentas, mas acima de tudo, encontrando caminhos; tudo isso enquanto cortam o mar revolto à quilha da pena. Ao passo que alguns filósofos optarão por seguir à risca o mapa traçado em terra firme, no gabinete, talvez livres da inconstância dos ventos, do movimento enjoativo das marés, dos “monstregos que estão no fundo do mar”. Porém, não podemos pensar na linguagem apenas enquanto leito para navegação discursiva, porque estaremos meramente atribuindo à mesma uma função, dando-a um caráter de mera ferramenta. Ou melhor: desse modo, tornamo-la apenas instrumento, limitado, para o entendimento e as expressões que se colocam como questão no próprio ato de ser. Voltamos assim à tentativa de prender nas redes da categorização fenômeno que na poesia nos escapa pelas condições das instâncias sensíveis às quais os giros dos signos nos inserem.

Linguagem para a filosofia, ou para a ciência, linguagem para a poesia. Linguagem ordinária *versus* uso anômalo, uso parasitário: termos utilizados por alguns linguistas, filósofos, etc. na definição, de modo geral, do fato de linguagem na literatura. Outro: “licença poética”, termo que nos é imposto nos estabelecimentos de ensino desde a pré-escola até alcançarmos os altos estudos na universidade. Ora, há muito nos perguntamos diante de tais posicionamentos: “quem ou o que dá a licença ao poeta?”, “o poeta precisa de um salvo-conduto para escrever?”, “existe um tribunal ou um juiz a quem, não apenas o poeta, mas a poesia, ou mais além, a literatura deva impetrar seu ‘mandado de segurança’ para ‘ser’?”. O problema ganha significativo contorno, por exemplo, quando temos na língua portuguesa (pelo menos daquilo que conhecemos da modalidade do *português brasileiro*¹⁸¹) o uso das grafias “história” e “estória”. O primeiro se refere à ciência e narração metódica dos fatos. O segundo se refere à narrativa ficcional, tais como romance, conto, e crônica. Já no seio da língua, aquela a qual Fernando Pessoa declarou como sendo sua pátria, o preconceito, a segregação e, quiçá, a escolha deste ou aquele vocábulo passe não somente por uma questão de diferenciação metódica, disciplinar, mas também pelo crivo dogmático dos “legisladores da língua”. Por outro lado, para “fazer justiça”, pelo menos aos lexicógrafos, encontramos nos dicionários mais recentes a recomendação da grafia “história” tanto para a ciência quanto para a literatura. Não resolve a situação, porém aponta, ainda que muito timidamente, para possibilidades nas reformulações de conceito.

¹⁸¹ Principalmente nos estudos da Sociolinguística usam-se os termos ‘português brasileiro’ e ‘português europeu’ para diferenciar as variações e/ou variantes da língua.

Entretanto, mais uma vez nos vemos às voltas com as marcas hereditárias da querela estabelecida a partir do episódio da expulsão do poeta: um ponto no qual de um lado vemos a filosofia e a ciência demarcando os seus “territórios”, seus “ídiomas” e seus “cidadãos” atando-os à racionalidade e à dita “linguagem ordinária”, nas considerações a respeito da verdade; de outro a literatura, no caso específico da poesia, voltando para si e revelando a linguagem enquanto o seu ser.

“A estória não quer ser História”¹⁸², muito oportunamente, Loyolla recordou a fala de Guimarães Rosa, em “Aletria e hermenêutica”, a fim de usá-la como chave de acesso ao mundo do ex-jagunço Riobaldo Tatarana. Em suma, é o início da discussão sobre “conhecimento e saber poético”, no ensaio intitulado, *Poética da reflexão: um estudo sobre Grande sertão: veredas*, sob a ótica do personagem. No texto, Loyolla infere que a principal distinção entre os termos ‘estória’ e ‘história’ “esteja repousada no campo da subjetividade. No campo da, digamos, ‘ação transformadora’ existente em cada ser humano ao tentar reconstruir o passado”.¹⁸³ Colocamo-nos a partir de outro ponto de vista, não mirando a obra de Rosa em questão para Loyolla, mas da pequena problemática dos termos, que a nosso ver, pode ser situada como mais uma seção pequena, mas considerável, no que Patrick Pessoa descreveu como “breve história do descredenciamento filosófico da arte”.¹⁸⁴ De Platão, com o episódio muito comentado da expulsão do poeta; de Hegel, considerando “a arte uma versão menos profunda da verdade”, e chegando a Kant e a questão do “desinteresse na experiência estética”. Assim, poderíamos ler Rosa: “a mentira não quer ser verdade”, ou “o falso não quer se tornar verdadeiro”. É preciso deixar claro que o problema não está em Rosa, mas no uso categórico que a língua pode fazer de termos fundamentados em conceitos que visam marcar território, seja científico, filosófico ou artístico. Talvez, seja por isso que Alberto Caeiro trave sua contenda contra o nominalismo da linguagem humana, contra os entraves conceituais e simbólicos que impõem demarcações à objetividade da experiência sensível.

Conforme vimos no primeiro capítulo, há uma preocupação constante, também em Pessoa, de tentar distinguir e separar as competências, ou “quem-faz-o-quê”: a arte, a ciência e a filosofia para ele cada uma têm suas atribuições às quais os pontos de vista, ou de percepção, de entendimento, e visão de mundo (*Weltanschauung*), em um apontamento, intitulado “A obra de arte: critérios a que obedece”¹⁸⁵

¹⁸² ROSA, 1967 Apud LOYOLLA, 2009. p.55.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Cf. PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas*. 2008. p.24-30.

¹⁸⁵ PESSOA, 1998, p.219-218.

Bernardo Soares, o semi-heterônimo mais conhecido, escreve no trecho nº. 250, do *Livro do Desassossego*, uma pequena reflexão sobre a arte e a ciência, ou melhor, acerca da arte ser uma ciência, e de ela “sofrer ritmicamente”. Contudo, mais interessante se faz a passagem na qual ele reconhece que a condição da especulação metafísica tenta se “fundamentar” e procurar a “verdade”. Nesse momento, cessa a vontade de “especular”:

Não posso entreter-me com a especulação metafísica porque sei de sobra, e por mim, que todos os sistemas são defensáveis e intelectualmente possíveis; e, para gozar a arte intelectual de construir sistemas, falta-me o poder esquecer que o fim da especulação metafísica é a procura da verdade. (SOARES, 1999, p.245)

A poesia (e a prosa) de Fernando Pessoa mostra o constante exercício do pensamento que emerge e desdobra na reflexão consciente que não procura (ou caça) a verdade, mas que nos direciona a permanência da atitude filosófica: criticar, a fim de rever, de apontar, de reconstruir, e mostrar quem nem arte, ciência ou filosofia podem cair na estagnação de conceitos universais e necessários, quando o que está proposto é o pensar a subjetividade a partir da pluralidade, tal qual o universo parece se mostrar. *Grosso modo*, no “objetivismo” de Alberto Caeiro ao versar temas como a linguagem, a realidade, o pensamento, a sensibilidade, o falso, o verdadeiro, a alma, Deus, a vida, a morte, e a própria poesia; ora no “epicurismo” e no “estoicismo” de Ricardo Reis, no ensinamento de suas odes; na dialética poético-prosaica e no caráter de manifesto de vanguarda do *Ultimatum* de Álvaro de Campos; nas “ideias metafísicas” fragmentadas da “prosa do desassossego” de Bernardo Soares e, por fim, na “morte” de Fernando Pessoa, dito ortônimo, nas considerações que foram transferidas para sua poética.

De modo geral, respondendo pela questão anterior “o que faz a experiência literária com o texto filosófico?”, afirma Manuel Gusmão que o “recurso à filosofia para ler textos literários pode praticar-se, pois, de formas diferenciadas”, das quais elegemos duas, sendo a primeira “como forma de determinação de analogias, nexos ou constelações epocais, quanto às formas de sentido ou às relações de implicações entre filosofia e literatura”; e a segunda “como orientação ou chave hermenêutica da leitura, permitindo colocar aos textos literários, determinadas perguntas que são especificadas numa dada problemática filosófica e no seu vocabulário específico”. Logo, “valorizando especialmente determinados segmentos e modos do funcionamento de sentido de um texto, a filosofia serve como instrumento metodológico de interpretação que traz à leitura desse texto um dado co-texto filosófico”¹⁸⁶.

¹⁸⁶ GUSMÃO, et al. *Op. Cit.*, p. 251.

Ora, mas dar um sentido de “co-texto filosófico” colocaria, senão moderada, a obra de arte literária em demasiada dependência das regras racionais. Decerto que muitas das vezes a obra parte de uma teoria, ou da ausência dela, contudo a tendência é que o artista, neste caso o poeta, não sufoque a obra, isto é, o poema, com filosofemas, etc. Enfim, são-nos oportunas as palavras de Olímpio Pimenta em seu estudo, *A invenção da verdade*, o qual nos esclarece:

Ao se desvencilhar da obediência aos valores superiores postulados metafisicamente, o impulso para verdade não precisa de uma legislação pela qual seu desenvolvimento possa se pautar. Potência entre potências, cabe a ele se revestir de formas peculiares de expressão, de artifícios que lhe confira uma função característica. À medida que a construção da espécie humana chamada vontade de verdade volta-se criticamente sobre si mesma, prefigurando com isso a dissolução de seu nexos com a moral que cultiva valores superiores, sua lealdade passa a ser devida mais e mais a um entendimento preciso do mundo. Engana-se quem vê aí sinais de positivismo, pois a própria racionalidade encontra-se já concebida em termos de incorporação, sendo, portanto, irredutivelmente moldada à feições de interesses vitais. Os arranjos e procedimentos humanos voltados para o conhecimento, reconhecendo-se como ficção, vivem por sua competência intrínseca para a criação e pela fecundidade de seus produtos. As regras internas que tornam lícitas tais práticas, podem ser definidas por seus praticantes sem o recurso a qualquer instância fundacional e a qualidade dos resultados conseguidos é medida por sua vitalidade. (PIMENTA, 1999, p.126.)

Devemos, dessa maneira, considerar com frequência que linguagem e poesia são indissociáveis. Dito de outra maneira, no contexto que temos abordado em nosso estudo: linguagem e poesia não podem ser pensadas separadamente. A linguagem enquanto poema, enquanto afirmação de uma poética plural que avança territórios, inclusive de certo conhecimento, incumbe-se de desatar as possíveis amarras, exercendo sua força, a fim de “se desvencilhar da obediência aos valores superiores postulados metafisicamente”. Assim, de modo um tanto semelhante a Álvaro de Campos nos *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, Olímpio Pimenta nos mostra que a vitalidade do que se produz será o fiel da balança na avaliação qualitativa.

3.1.2. A propósito de “Ser contemporâneo de Pessoa”

À guisa de proposta para debate, faremos algumas considerações sobre o *Manual de inestética*, de Alain Badiou, no capítulo “Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa”¹⁸⁷, ou seja, pensar uma filosofia à altura da poesia de Fernando Pessoa. A pergunta

¹⁸⁷ A primeira edição francesa foi publicada, em 1998, logo ele inclui na filosofia do século como ‘últimos dez anos’, o que fora pensado entre os anos 1988 até a publicação do seu livro.

inicial colocada pelo referido filósofo é: “a filosofia do século XX, inclusive a dos últimos dez anos, conseguiu, ou soube colocar-se à altura do empreendimento poético de Fernando Pessoa?”¹⁸⁸ Pelo que se recorda Badiou, houve um esforço de Heidegger em situar seus trabalhos “sob a tutela pensante de Hölderlin, de Rilke, ou de Trakl”; Badiou admitiu também ter criado expectativas quanto à filosofia ser contemporânea à poesia de Mallarmé. Além disso, considerou o esforço de José Gil que, se por um lado não criou uma tessitura filosófica que acolhesse e sustentasse a obra de Pessoa, por outro, tratou de verificar a hipótese de compatibilidade da obra do poeta, via Álvaro de Campos, com o pensamento de Deleuze;¹⁸⁹ mostrando também que, muito antes do filósofo francês, o heterônimo pessoano:

(...) pensa que há no desejo uma espécie de univocidade maquinal, cuja energia deve captar sem sublimá-la ou idealizá-la, nem tampouco dispersá-la em um equívoco ambíguo, mas nela apreender diretamente os fluxos e os cortes qual uma espécie de furor do ser. (BADIOU, 2002, p.56.)

Talvez possa haver um detalhe negativo no texto de Badiou: colocar-se às voltas com a dúvida se a “modernidade de Pessoa” está na oposição *platônico* ou *anti-platônico*. Ora, ainda que disséssemos também que o poeta fosse hegeliano ou anti-hegeliano, não alcançaríamos ainda, como o filósofo citado não alcançou, uma conclusão clara, e ele estava ciente dessa condição ou impossibilidade de alcance. O que Badiou mostrou-nos, decerto, foi que os filósofos ainda não conseguiram pensar no pensamento-poema não estando este nem na condição de vassalo, nem tal qual aquele que se ergue em direção a derrubada do platonismo. Desse modo, para Badiou, estar à altura de Pessoa, significaria: “admitir a co-extensão do sensível e da ideia, mas nada conceder à transcendência do Uno. Pensar que só há singularidades múltiplas, mas nada extrair delas que se pareça com empirismo”.¹⁹⁰ Parece-nos, então a proposta de um limiar, o qual não está nem de um lado, nem de outro; o qual também não se apresenta em demarcação fixa, pois o seu saber movimenta-se de modo sinuoso, de sorte que os dois planos possam ser tocados, contudo sem deixar-se prender em qualquer um deles. Tratar-se-ia não, assim, de um meio termo, mas um estado nítido de ambivalência.

Outro fato notável no texto de Alain Badiou é a tentativa de definição do conceito de heteronímia, fato este que o próprio Fernando Pessoa não o definira objetivamente, tampouco o faremos também, visto que não temos por propósito tal tarefa. Acredita-se que os

¹⁸⁸ BADIOU, 2002, p.53.

¹⁸⁹ Provavelmente Badiou refere-se ao livro de José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Porém, alguns anos depois, Gil também escreve *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, no qual é dedicada maior atenção à leitura de Alberto Caeiro, mas uma vez, em aproximação com a filosofia de Deleuze.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.63.

heterônimos formem um sistema heteronímico, qual um sistema de pensamento. Ora, concordar com esta hipótese implica trabalho longo, sem certeza de resultados positivos. Ademais, o assentimento de uma empreitada de tal magnitude, decerto culminaria no confronto de entendimento da obra pessoana com os próprios dizeres do poeta em seus escritos em prosa, uma vez que ele declarara não ser “um filósofo com faculdades poéticas”, como já dissemos antes. O poeta do “drama em gente” encarnava suas falas (ou apropriava-se de linguagens) matizando-as com o que lhe parecia o “melhor” de cada pensamento, com o que lhe parecia mais conveniente, e ajustável aos seus propósitos artísticos. Logo, para aquele que quis a língua portuguesa qual sendo a sua pátria, e afirmava a necessidade de ser “plural como o universo”, não poderia estar acorrentado à cidadania, tampouco a sistemas de pensamento. A filosofia, os filósofos, a história e a literatura que lera são tons de cores em uma paleta pronta para se oferecer à maestria de modo a encarnar mascaradas e cenários imateriais e infinitos, nos quais a linguagem é o seu princípio.

Houve fases na poesia de Fernando Pessoa de estrita relação com simbologias místicas, considerando o interesse do poeta pela astrologia, pelo estudo da Rosa Cruz, pela história dos Cavaleiros Templários, pelo entendimento herdado dos seus ascendentes sobre a Cabala, pelo Espiritismo de Kardec, do qual não só conta experiências, mas também se apropria do termo “médium” para contar da escrita heteronímica. Esta fase não foi discutida em nosso estudo, mas estamos mencionando neste momento a fim de que se considere que tanto sistemas simbólicos ou alegóricos, quanto sistemas de pensamento (filosofia), no tocante a obra, não vão além de ânimo e recursos na configuração de um plano estético maior.

A “tarefa filosófica” apresentada por Badiou, *data maxima venia*, podemos dizer que até o momento a enxergamos distante, se não inalcançável. Temos visto ao longo dos tempos grandes esforços, por vezes isolados, com o intento de estabelecer prováveis linhas de entendimento entre a literatura, representada neste caso pela poesia, e a filosofia. Todavia, o que podemos de fato constatar é o empenho e a boa vontade de poucos, porém grandes homens; o que podemos ver, em outros casos, é tolerância que não ultrapassa os muros dos redutos disciplinares, nos quais ainda se permite a conversação e o reencontro mediados pela linguagem, senão positivo, no mínimo “respeitoso”, entre o dizer poético e o dizer filosófico.

Bornheim recorda um fato significativo: “os pré-socráticos escreviam em versos”, logo eram considerados “poetas-filósofos”, por conseguinte, “pensadores menores, simples precursores da grande Filosofia grega”. Assim, foi dado um passo ligeiro, com facilidade,

para o desaparecimento dos pré-socráticos no cenário do pensamento ocidental.¹⁹¹ Em última análise:

Hoje, sabe-se que esse esquecimento obedeceu a um processo muito menos inocente do que à primeira vista possa parecer: longe de tratar-se de mero incidente histórico, o que estava em jogo era a transmutação metafísica do próprio sentido da verdade. Entende-se, assim, que, na Filosofia de um Santo Tomás ou de um Descartes, os poetas sequer tenham existência própria; e Kant que dedicou sua principal obra ao problema do conhecimento da verdade, só cita os poetas, pedantemente, para embelezar com frases latinas suas análises: nelas o poeta, a rigor, não *diz* nada. (BORNHEIM, 1986, p.61.)

Ora, não fora os problemas acerca da “verdade” que alicerçaram o movimento de ruptura iniciado por Platão e que estão arraigados até os dias? A verdade se desloca da enunciação para o enunciado, do “dizer” para o “dito”:

Entre Hesíodo e Platão uma certa divisão se estabeleceu, separando o discurso verdadeiro e o discurso falso; separação nova visto que, doravante, o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder. O sofista é enxotado. (FOUCAULT, 2008, p.15.)

Conforme vimos na primeira seção deste capítulo, o surgimento de Nietzsche no cenário filosófico sinalizou, com certa ressalva, modificações no caminho da relação entre poesia e filosofia.¹⁹² A proposta de Alain Badiou, dessa forma, trata-se de uma tarefa para a filosofia partindo da obra de Fernando Pessoa, no sentido de se repensar a própria filosofia. Entretanto, diante do que constatou Nietzsche e Foucault acerca da verdade, a nossa “pouca crença” no sucesso de tal proposta não é vã. Para a empreitada de estar “à altura da poesia de Pessoa”, é preciso o exercício ensinado por Caeiro de querer e saber “ver”, sem pretender que a verdade seja uma e pertença a um. A filosofia está longe de deixar de afirmar sua vontade de verdade partindo de si, isto é, sem transgredir fronteiras e correr o risco de sofrer uma baixa no seu “contingente de poder”, mesmo na estética e na filosofia da arte.¹⁹³ Enfim, é necessário disposição para “ser contemporâneo de Pessoa”, pois não se pode esperar, aos modos de um “advento” cristão, a volta de homens iguais a Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Adorno, Foucault e Deleuze, pelo lado da filosofia; tampouco de Hölderlin, Fernando Pessoa (e os seus heterônimos), pelo lado da poesia.

¹⁹¹ BORNHEIM, 1986, p.61.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Deve-se considerar de igual modo que, ou pelo surgimento de disciplinas dos Estudos Literários, tais como a Teoria Literária e a Literatura Comparada; ou pelo desinteresse que culminou no abandono do olhar estético para a literatura, a filosofia quase descredenciou ao seu *hall* de estudos das artes, a arte que tem por matéria-prima a linguagem escrita em verso ou prosa.

3.1.3. Afinal, o que significaria ser um poeta animado pela filosofia?

A resposta a indagação acima poderia dar-se, talvez, com a célebre frase de Freud aos seus alunos, quando da situação anedótica com o charuto. Poderíamos responder também, lembrando que Fernando Pessoa abandonara o curso de Letras, em Lisboa, para se dedicar, por gosto, à leitura de importantes textos da tradição filosófica; fato comprovado, inclusive, por uma pesquisa na biblioteca do autor (estendendo a revisão minuciosa de anotações nas páginas dos livros).¹⁹⁴ Ainda poderíamos dizer, que sua afirmação, que é epígrafe do nosso estudo, seja uma resposta a comparações relacionando sua poesia a pretensões filosóficas. Pessoa estava ciente que poesia e filosofia não eram a mesma coisa. Mais: sabia também que os ofícios de poeta e filósofo poderiam se perpassar em algum ponto, contudo não se tratavam da mesma empreitada, tampouco do mesmo caminho. Por isso, separou logo “poeta animado pela filosofia” e “filósofos com faculdades poéticas”.¹⁹⁵ Desse modo, escreveu Pessoa um apontamento que ficou incompleto, porém compreensível de modo geral:

Era eu um poeta *animado* pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas. Gostava de admirar a beleza das coisas, descobrir no imperceptível, através do diminuto, a alma poética do universo. A poesia da terra nunca morre. Podemos dizer que as eras passadas foram mais poéticas (...). A poesia encontra-se em todas as coisas – na terra e no mar, no lago e na margem do rio. Encontra-se também na cidade – não o neguemos – é evidente para mim, aqui, enquanto estou sentado, há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia no barulho dos carros nas ruas, em cada movimento diminuto, comum, ridículo, de um operário, que do outro lado da rua está pintando a tabuleta de um açougue. Meu senso íntimo predomina de tal maneira sobre meus cinco sentidos que vejo coisas nesta vida – acredito-o – de modo diferente de outros homens. Para mim – havia – um tesouro de significado numa coisa tão ridícula como uma chave, um prego na parede, os bigodes de um gato. Há para mim uma plenitude de sugestão espiritual em uma galinha com seus pintinhos, atravessando a rua, com ar pomposo. Há para mim um significado mais profundo do que as lágrimas humanas no aroma do sândalo, nas velhas latas do monturo, numa caixa de fósforos caída na sarjeta, em dois papéis sujos que, num dia de ventania, rolarão e se perseguirão rua abaixo. (PESSOA, 1998, p.37.)

A observação das pequenas coisas, do “comum”, do “ridículo”, seja das coisas, seja das pessoas em seus afazeres, era significativo ao “senso íntimo” do poeta. Porém, não equivaleria dizer que ele buscava no hábito intimista de perceber respostas ou sentido para a vida. Ele trazia no olhar a certeza da poesia em um *micro* ou em um *macrocosmo*, tendo,

¹⁹⁴ Cf. COELHO, António P. 1971.

¹⁹⁵ O texto de Pessoa fora escrito em inglês, e aparece na seleção dos *Textos filosóficos*, 1968, v.1, organizados por António Pina Coelho. Na edição brasileira, Cleonice Berardinelli apresenta-nos a seguinte tradução para frase em questão: “Era eu um poeta estimulado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas”. (grifo nosso) Logo, preferimos a tradução literal “animado”, por entender que estaria mais próximo de “disposição”.

dessa forma, a leveza do sentir – através de todos os sentidos – e espantar-se como se o que estivesse sentindo fosse pela vez primeira. Por isso, conclui:

É que a poesia é espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus, a tomar plena consciência de sua queda, atônito diante das coisas. Como de alguém que conhecesse a alma das coisas, e lutasse para recordar esse conhecimento, lembrando-se de que não era assim que as conhecia, não sob aquelas formas e aquela condições, mas de nada mais se recordando. (*Ibidem.*)

Um retorno às considerações de Benedito Nunes¹⁹⁶ pode nos servir de ponto de retomada para explanarmos mais sobre tal separação feita por Pessoa: em tese, filósofos e poetas poderiam aprender mutuamente, de modo que, aos filósofos caberia a lição sobre a “arte das grandes metáforas”, e aos poetas, as estratégias da saída diante dos “becos da razão”. Ora, realmente seria necessário que o poeta aprendesse tal lição? Não seria o poeta o artífice da linguagem? E no caso de Fernando Pessoa, não é ele “um fingidor”, capaz de se passar por filósofo, se assim o quisesse? Certamente o faria se assim o quisesse. Porém, ele não criou métodos universais, tampouco sistemas de pensamento. Nesse sentido, José Gil é muito oportuno a esse respeito: “O pensamento” de Fernando Pessoa não existe, se entendermos a expressão num sentido de um todo sistemático e fechado, logicamente acabado. Ele mesmo reivindicou o direito de “mudar de filosofia como quem muda de camisa”.¹⁹⁷ O que parecia atrair Pessoa à filosofia não era a possibilidade de se aprender, por exemplo, a “arte das grandes metáforas”, muito menos “escapar dos labirintos da razão”. Isto, cremos, ele sabia de sobra. O que parecia lhe interessar, de fato, era a atitude crítica do olhar filosófico, o espanto antigo para manipulação em seu laboratório de linguagem, logo buscando entendimento acerca dos meandros da razão, a fim de trazê-la à realidade. Como? Afirmando a existência através da sua arte de fingir. Se atentarmos estritamente na arte poética múltipla de Pessoa, não prendendo o nosso olhar em direção mais à figura e aos feitos do “cidadão” ou “homem” Fernando António Nogueira Pessoa, nós veremos que tanto na poesia ortônima, quanto na poesia heterônima, podendo incluir a prosa do semi-heterônimo Bernardo Soares, somos atraídos pela arte à vida: a euforia, o tédio, o grito, o silêncio, a reflexão, a crença, a descrença, etc.

Quer obra poética, quer a prosa do *Livro de Desassossego*, a arte de Pessoa – salvo a fase considerada mais mística da poesia ortônima – não nos oferece fuga, descanso, redenção, se a encaramos sem medo de nos depararmos conosco em meio ao conflito aplicado

¹⁹⁶ NUNES. *Op. cit.* p.14-15.

¹⁹⁷ GIL, 2000, p. 135.

pelos versos (ou pela prosa). Engana-se quem pensa que o “comboio de cordas/Que se chama o coração” está somente a serviço de “entreter a razão”. Ora, um conflito trágico, ora um conflito dramático entremeiam as linhas da obra pessoana, figurando aspectos que com frequência nos ancoram no cais da existência.

Desse modo, podemos inferir que o “poeta animado pela filosofia” oscila locais de discurso que o desobriga, por exemplo, a indagar e a responder fundamentando, rumo a um sentido ulterior. Poesia é, dessa forma, pensamento dotado de força plástica que o poeta transforma naturalmente, colocando-se além do jogo redutor entre razão, entendimento e imaginação. Por fim, o poeta não “cria do nada”, pois a poesia vem da sua experiência por sobre a terra e, quando essa experiência é múltipla temos em literatura o caso heteronímico de Fernando Pessoa. Neste contexto, é válido considerar o Pessoa-homem, aquele que antecede a obra, o laboratorista da linguagem, inventor não de conceitos ou de personagens conceituais, mas da multiplicidade de atitudes autônomas afirmadas em diferentes discursos-máscaras. Se há propósito em tal feito é outra história.

Conforme temos falado, em contraposição ao “poeta animado pela filosofia”, está o “filósofo com faculdades poéticas”, o “amigo do conceito”, na terminologia de Deleuze e Guattari.¹⁹⁸ O filósofo trabalha na rigorosa disciplina de criar conceitos e, por vezes, cremos nós, que ele margeia a poesia quando se tem a necessidade do uso de recursos da linguagem, no entanto dirão que ele recorre à Retórica e suas figuras possíveis. Ora, para quê? A “filosofia não é contemplação, nem reflexão, nem comunicação”.¹⁹⁹ Assim, Pessoa parece apontar no filósofo um processo construtivo mais formal e, por conseguinte, mais artificial no que se refere ao trato com a linguagem. Para tanto, basta que lembremos, entre outros, o exemplo de Kant, citado por Bornheim.

O “espanto”, a “admiração”, retirado por Fernando Pessoa do legado aristotélico parece conduzir à convergência poesia e filosofia, pois na visão de Aristóteles, no seu tratado sobre metafísica, era esse espanto que motivava o filósofo à busca de respostas a causas primeiras e a princípios gerais. Porém, a possibilidade mencionada termina no enunciado da definição. Assim, o ânimo filosófico se irradia no interior da multiplicidade poética de Fernando Pessoa para o olhar perene dele e dos heterônimos sobre a existência.

¹⁹⁸ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.13.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.14.

4. CONCLUSÃO

O imperativo da multiplicidade foi, sem dúvida, a rosa dos ventos da obra de Fernando Pessoa. Porém, duas das direções foram por nós destacadas e seguidas neste estudo: a teórica e a poética somada às nossas considerações referentes à postura da poesia pessoana frente à filosofia. Contudo, ressaltamos que não tivemos por objetivo contrapor as ideias estéticas desenvolvidas ou apenas anotadas na prosa às particularidades da obra poética no desdobramento heteronímico, mesmo havendo consideráveis possibilidades de se traçar um plano intertextual entre teoria e poesia. Desse modo, conforme dissemos desde o início do trabalho, nós preferimos uma análise imanente que privilegiasse os poemas em vez de colocar em relevância a caracterização dos heterônimos e do próprio Pessoa.

Na direção teórica pudemos constatar, mais uma vez, a lucidez e a perspicácia reflexiva do poeta e do crítico Pessoa, nos temas acerca da arte. Nesse momento, o mais importante para o desenvolvimento da pesquisa era a exposição hermenêutica das ideias estéticas, pois, por essa via, observamos que a ideia de arte e suas interfaces, nos textos ortônimos e nos textos de autoria do heterônimo Antônio Mora, caminhavam para um intento além da definição da arte e dos seus processos de produção e recepção. Essa “trama teórica” nos apontou uma “analítica” não apenas da arte, mas também do fazer artístico e da recepção das obras. Por outro lado, partindo de uma “Teoria da civilização”, a qual nos demonstra que civilizar-se equivale a dar fim no instinto criador natural ao homem, Álvaro de Campos nos apresenta a “estética não-aristotélica”: contrária ao legado de Aristóteles que fundamenta o fim da beleza na harmonia das partes com relação ao todo, a estética de Campos baseia-se na força vital e orgânica tendo, pois, a sensibilidade como “a vida da arte”. Essa nova “estética” alicerçou o sensacionismo manifesto pelo próprio poeta e engenheiro, além de lançar o leitor à vida com toda a sorte de impressões possíveis. A proposta estética de Campos se não abarca toda a poesia pessoana, tentou influenciar parte uma considerável. Uma estética que priorizou a força e a sensibilidade como efeito sobre o leitor de forma diferente à tradicional, contudo que teria fracassado por sua complexidade e inviabilidade. Entretanto, repetimos: mesmo “falhando”, deve-se considerar que a postura de enfrentamento de Álvaro de Campos frente aos atos civilizatórios, à tradição, à tendência a permanecer, isto é, o que faz morrer no homem sua capacidade de reação e criação. Nesse sentido, repetimos: a obra de Pessoa não encarnou a missão redentorista, tampouco estratégias de fuga da realidade, mesmo

havendo, por exemplo, oscilação no drama poético, em geral, entre ontologia da diferença e metafísica.

Entre a vida e a obra pudemos observar que se consolidou nos estudos pessoais, com o passar do tempo, a figura emblemática de Fernando Pessoa. O poeta certamente o teria feito por merecer, através de suas correspondências e de seus apontamentos. Contudo, a tendência dos estudos em manter-se atrelado a referentes biográficos e psicológicos tratou de sobrepor aos textos poéticos uma crosta discursiva, individuais ou não, de sorte que a leitura da obra de Fernando Pessoa tornou-se quase inseparável dos fatos e elementos do Fernando Antônio Nogueira Pessoa, cidadão. Assim, a obra perde um tanto a sua autonomia, a sua literariedade, em função de fatores externos, face à recorrência em vê-la vinculada a um “estado clínico”, doente, por vezes caricato em demasia.

Acerca da análise imanente dos poemas, vimos que questões filosóficas emergem dos textos através da extrema perícia na arte de modelar a linguagem ao que seria mais conveniente aos propósitos de cada individualidade poética. Portanto, na poesia que selecionamos do ortônimo, notamos a curiosa reflexão, inclusive nos poemas de Alberto Caiero, que se procede no interior do poema sobre o poeta e a arte de escrever, ou aquilo que chamamos de “poética no poema”. Não é um fato inédito em literatura, bem se sabe, basta que relembremos os poemas de Drummond, João Cabral, Ferreira Gullar, entre outros poetas, apenas para citar os mais próximos em língua e país. O que se fez, então, nessa reflexão, além de se voltar o pensamento sobre o poetizar e o pensar poético, foi retirar dos tratados a função normativa a qual estes objetivavam. No poema o poeta pensa a partir do seu exercício artístico, porém ele parte da prática particular, sem que isso se torne prática universal. Ora, se estamos falando sobre Fernando Pessoa, sobre multiplicidade poética, seria inaceitável uma tentativa de imposição universal, ainda mais se tratando de poesia.

As questões analisadas na poesia de Fernando Pessoa ele-mesmo, Alberto Caiero, Ricardo Reis e Álvaro de Campos nos mostraram, de modo um tanto claro, uma tentativa constante de se transmitir um saber, ainda que um saber poético, porém não menos reflexivo e contundente. Logo, na poesia ortônima a reflexão sobre a arte poética e aqueles que o leem; em Caiero, a ontologia da diferença em prol da afirmação dos sentidos em detrimento da racionalidade aniquiladora; em Reis, as lições das odes para consigo; e em Campos, um drama das tensões convergentes que pendula entre afirmar e negar, mas sempre pela possível ação transformadora das sensações. Desse modo, acreditamos que as ações representadas no “drama em gente” seja uma tentativa de reatar do espírito Antigo a relação entre formação humana e arte, entre ética e estética.

Deixando claro qual era o seu papel, Pessoa separou ânimo filosófico e faculdades poéticas, pode-se dizer também que ele separou poetas de filósofos para falar dos propósitos de sua obra poética. Se as personalidades assumem caráter filosófico, deve-se ao fato que a filosofia funciona como mecanismo de linguagem, não como suporte teórico para uma afirmação da verdade. Ora, a literatura de modo geral, tem por vezes a função de questionar e refletir, sem a obrigação do alcance da verdade. O espanto filosófico dos Antigos parecia encantar o Fernando Pessoa, então o poeta, artífice da linguagem, tratou de modelá-la às necessidades de sua poesia. Mas a poesia, por sua vez, não poderia estar à mercê da racionalidade, pois que a mesma se assim fosse, estaria fatalmente sujeita a seu ocaso. Agindo dessa maneira, o poeta reacendeu a querela platônica, quiçá para dizer, que uma poesia atrelada à filosofia, ou a qualquer sistema, tornar-se-ia mera ilustração.

Enfim, vemos que todo o esforço, todo o ânimo de Fernando Pessoa em sua multiplicidade poética e teórica tende ao caminho de uma questão ainda por se resolver em sua obra, partindo não apenas dos poemas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e do Livro do desassossego, de Bernardo Soares, etc., mas também dos textos completos entre outros apontamentos. Talvez, seja esse o ponto de partida principal, donde se deve indagar: qual o fim do retorno aos Antigos? Quais os efeitos e as relações que se constituem com esse olhar para trás? Nossas deduções recaem, conforme temos dito, no terreno das relações ético-estéticas. A história tem nos mostrado que, ao longo das épocas, esse retorno se tornou comum: da arte à filosofia, dos classicistas franceses Boileau, Racine e Corneille a Nietzsche, Foucault e Rorty, cada um com sua necessidade de voltar. A resposta não coube nesse estudo por acreditarmos na ampla extensão em que o mesmo resultaria. Assim, é um labor longo e árduo para tempos vindouros. Esperamos realizá-lo!

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Fernando Pessoa

CAEIRO, Alberto [Fernando Pessoa]. Poemas completos de Alberto Caeiro. In:____. *Obra poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.200-250.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. Poesias de Álvaro de Campos. In:____. *Obra poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.297-423.

____. A influência da engenharia nas artes nacionais. In:____. *Obra em prosa*. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardineli. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p.238-240.

____. Apontamentos para uma estética não-aristotélica. In:____. *Obra em prosa*. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardineli. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p.240-246.

PESSOA, F. *Fausto*: tragédia subjetiva. Organização de Tereza Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PESSOA, F. *Obra poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PESSOA, F. *Obra em prosa*. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardineli. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PESSOA, F. *Textos Filosóficos*. Estabelecidos e prefaciados por António Pina Coelho. 2v. Lisboa: Ática, 1968.

REIS, Frederico [Fernando Pessoa]. Ricardo Reis visto por Frederico Reis. In: _____. *Obra em prosa*. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardineli. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

REIS, Ricardo [Fernando Pessoa]. Odes de Ricardo Reis. In: *Obra poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.251-296.

SOARES, B [Fernando Pessoa]. *Livro do Desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização Ricardo Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TEIVE, Barão de [Fernando Pessoa]. *A educação do estóico*. Edição Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006.

Bibliografia sobre Fernando Pessoa

BADIOU, A. Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa. In: *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenziller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BRÉCHON, R. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução da edição portuguesa Maria Abreu e Pedro Tamem. Adaptação para o português do Brasil de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1998.

COELHO, A. P. *Os fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*. 2v. Lisboa: Verbo, 1971.

COELHO, J. P. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 7.ed. Lisboa: Verbo, 1982.

GALHOZ, M. A. Fernando Pessoa, um encontro de poesia. In: PESSOA, F. *Obra poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.15-60.

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

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'água, 19

LIND, G. R. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.

LOURENÇO, E. *Pessoa revisitado*. 2.ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

MOISÉS, M. Introdução. In: PESSOA, F. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 1988. p.11-41.

MONTEIRO, A.C. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

NUNES, B. Os outros de Fernando Pessoa. In: _____. *O dorso do tigre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.213-234.

PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa aquém do eu, além do outro*. 3.ed. São Paulo Martins Fontes, 2001.

SEABRA, J. A. *Fernando Pessoa ou poetodrama*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SIMÕES, J. G. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 4.ed. revista. Lisboa: Bertrand, 1980.

SQUEFF, M. O. R. *A filosofia na poesia de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: UFRGS, 1980.

SOUZA, F. L. G. de. *Alberto Caeiro e a poética do conhecimento*. 27f. 2004. Monografia (conclusão do curso) – Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Mariana.

Bibliografia geral

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 2.ed. Tradução coordenada Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

ADORNO, T.W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Comentários e Apêndices de Eudoro de Sousa. 3.ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenziller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAYER, R. *História da estética*. Tradução José Saramago. Lisboa: Estampa, 1995. (Col. Teoria da Arte)

BORNHEIM, G. Filosofia e poesia. In: *Matraga*. Instituto de Filosofia e Letras – UFRJ, nº. 0, Ano 1, Novembro, 1986. p.61-69.

COMITTI, L. *Transbordamentos: Biografia, Acervos de Escritores e História da Literatura*. São Paulo: Barcarola, 2000.

D'ANGELO, P. *A estética do romantismo*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.

DELEUZE, G. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.11-16. (Col. TRANS)

_____; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Col. TRANS)

EPICURO. *Carta sobre a felicidade: a Meneceu*. Ed. Bilingue. Tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, 2002.

FRIEDRICH, H. *Estruturas da lírica moderna*. Tradução Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, M.. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 16.ed. São Paulo: Loyola, 2008. (Col. Leituras Filosóficas)

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Col. Tópicos)

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v.III. (Col. Ditos e escritos)

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Col. Tópicos)

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.137-174.

GRANGER, G-G *et al.* Imaginação poética, imaginação científica. In: *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Tradução de Sílvio Rosa Filho. São Paulo, n.29, 1998. p.7-13.

GUSMÃO, M. *et al.* O texto da filosofia e a experiência literária. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 1º sem. 2003. p. 235-257.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

HERMANN, N. *Ética e estética: uma relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. (Coleção Filosofia nº.193)

HORÁRIO. Arte poética: epistula ad Pisonos. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.p.53-68.

_____. *Odes*. Tradução de Antônio Augusto Velloso. Belo Horizonte: Queiroz Breyner, 1935.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LOMBARDO, G. *A estética da antiguidade clássica*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 2003.

LOYOLLA, D. *A poética da reflexão: um estudo sobre Grande Sertão: veredas*. Montes Claros: Unimontes, 2009.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, B. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Organização Maria José Campos. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte*. 4.ed. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1983.

PAZ, O. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 5.ed. Barcelona: Six Barral, 1998.

_____. *O arco e a lira*. 2.ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERELMAN, C. Analogía e metáfora em ciencia, poesia e filosofia. In: *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.333-345. Cap. IV.

PESSOA, P. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PIMENTA, O. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009. (Col. Pocket Plus)

SARAIVA, A. J; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12.ed. Porto: Editorial Porto, 1982.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, e Izidoro Blikstein. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução de Lúcia Sá Rebello, Ellen Itanajara Neves Vranas e Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre: L&PM, 2006. (Col. Pocket Plus)

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Estéticas)

TODOROV, T. O número, a letra, a palavra. In:_____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.257-275.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 3.ed. Europa-América, 1976.