

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

**PRINCÍPIO DE RAZÃO NOS HETERÔNIMOS**

**RUBENS JOSÉ DA ROCHA**

**OURO PRETO**

**2009**

**RUBENS JOSÉ DA ROCHA**

**PRINCÍPIO DE RAZÃO NOS HETERÔNIMOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia junto ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto.

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Guiomar de Grammont

**OURO PRETO**

**2009**

**R582p**

Rocha, Rubens José da.

Princípio de razão nos heterônimos  
[manuscrito] / Rubens José da Rocha. - 2009.  
117 f.

Orientador: Prof. Dra. Guiomar de Grammont.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Filosofia Artes e Cultura.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Filosofia e estética - Teses. 2. Teoria crítica - Teses.  
3. Arte e filosofia - Teses. I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU: 111.852

Catálogo: [sisbin@sisbin.ufop.br](mailto:sisbin@sisbin.ufop.br)

**Universidade Federal de Ouro Preto**  
**Instituto de Filosofia, Artes e Cultura**  
**Mestrado em Estética e Filosofia da Arte**

**Dissertação intitulada “Princípio de Razão nos Heterônimos”**, de autoria do mestrando **Rubens José da Rocha**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Guiomar de Grammont – UFOP – Orientadora

---

Prof. Dr. João Adolfo Hansen – USP

---

Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto – UFOP

---

Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior  
Coordenador do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte - IFAC-UFOP

Ouro Preto, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2009.

À minha mãe, exemplo de força, coragem e confiança

## **Agradecimentos**

Meus sinceros agradecimentos aos amigos que, desde os primeiros anos de graduação na USP, tornaram possível a escrita desta dissertação.

Agradeço à professora Guiomar de Grammont a simpatia e a confiança que depositou nas idéias que agora encontram-se impressas nestas páginas.

Aos professores Romero Freitas, Douglas Garcia, Pedro Sússekind e Immaculada Kangussu, pela solicitude e alto nível dos cursos que ministraram.

Aos colegas do mestrado e da graduação, da biblioteca e da secretaria do IFAC, pela estima e calorosa recepção.

À Fran, pela paciência e companheirismo.

E à Capes, cujo auxílio financeiro facilitou imenso o andamento da pesquisa.

**P.S.** Não poderia deixar de incluir aqui meus agradecimentos ao comentário preciso dos professores Olímpio Pimenta e João Adolfo Hansen, que mui generosamente ajudaram-me a decantar algumas das impurezas do texto.

## RESUMO

Trata-se de mostrar como elementos centrais da poesia heteronímica de Fernando Pessoa aparecem como astúcia poética para o problema da legitimação do discurso metafísico quando, após a crítica sistemática às filosofias fundadas na representação, o pensamento é reiteradamente intimado a responder sobre a essência última das coisas. Uma astúcia que condensa os estilhaços deixados pelo desmoronamento do binômio objeto/representação em entes autônomos capazes de organizar-se, na pena do poeta, em duplos heteronímicos dotados de vida, obra e livre-arbítrio, e testemunhar, cada um a seu modo, a obsolescência da aspiração filosófica à universalidade para além do domínio humano da cultura e das ideologias.

**Palavras-chave:** princípio de razão, identidade, não-identidade, despersonalização, personificação, forma, fingimento, pensamento, ironia, auto-reflexão, crítica, heteronímia.

## **ABSTRACT**

It's intended to show how main elements of heteronimic poetry of Fernando Pessoa appear as poetic astuteness to legitimation of metaphysic discourse problem as, after the systematic critic to philosophy grounded on representation, thinking is often intimated to answer about the ultimate essence of things. An astuteness which concentrates the ruins left by the collapse of the binomy object/representation on autonomous beings, able to organize themselves, under the poet's pen, on double heteronoms with life, work and self-control, to witness, each one on his way, the obsolescence of philosophic aspiration to universality beyond the human culture and ideology.

**Keywords:** principle of reason, identity, non-identity, depersonalization, personification, form, disguise, thought, irony, self-reflexion, criticism, heteronym.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>p.11</b>
<b>Cap. I – Princípio de razão nos heterônimos.....</b>	<b>p.16</b>
1. Poesia e filosofia: figuras estéticas e personagens conceituais.....	p.16
2. Crítica, auto-reflexão e ironia romântica.....	p.21
3. Fingimento à terceira potência.....	p.22
4. Crítica, auto-reflexão e ironia heteronímica.....	p.26
5. Princípio de razão ou <i>cogito</i> heteronímico.....	p.28
6. Tensão entre as forças e o princípio de razão: primeiro momento.....	p.30
7. Tensão entre as forças e o princípio de razão: segundo momento.....	p.33
8. Fernando <i>Personne</i> , mestre do mestre heterônimo.....	p.38
<b>Cap. II – Alberto Caeiro, mestre da página em branco.....</b>	<b>p.42</b>
1. Primeiras Impressões.....	p.42
2. Objetivismo e subjetividade.....	p.43
3. Objetivismo, nominalismo e personificação.....	p.45
4. Empirismo, idealismo e nominalismo.....	p.51
5. Classicismo, romantismo e objetivismo.....	p.53
6. Paganismo e objetivismo.....	p.57
7. Ciência do ver e a página em branco.....	p.60
8. <i>Cogito</i> , ciência do ver e certeza sensível.....	p.64
<b>Cap. III – Álvaro de Campos ou o dia da vingança.....</b>	<b>p.68</b>
1. Sensacionismo nas odes de Álvaro de Campos.....	p.68
2. Ode Marítima: superposição subjetiva do tempo.....	p.71
3. Ulisses e o tema da viagem.....	p.77
4. Walt Whitman e o messianismo saudosista.....	p.80
5. Escrita das sensações e riso transcendental.....	p.84
6. Panteísmo transcendental e universal simbólico.....	p.86
<b>Cap. IV – Ricardo Reis, mestre no jogo de xadrez.....</b>	<b>p.90</b>
1. Introdução.....	p.90
2. Ricardo Reis e o classicismo.....	p.90
3. Estoicismo e epicurismo.....	p.93

<b>4. Paganismo e crítica aos valores cristãos.....</b>	<b>p.96</b>
<b>5. Ricardo Reis e o mestre heterônimo.....</b>	<b>p.99</b>
<b>6. Símbolo, estilo e personificação.....</b>	<b>p.105</b>
<b>7. Destino e indiferença no jogo de xadrez.....</b>	<b>p.109</b>
<b>Referência Bibliográfica.....</b>	<b>p.114</b>

Segue o teu destino,  
Rega as tuas plantas,

Vê de longe a vida.  
Nunca a interrogues.

O resto é a sombra  
De árvores alheias.

RICARDO REIS

## Introdução

Após longos períodos de contato com a obra em prosa de Fernando Pessoa, a leitura atenta da obra poética permitiu-nos acentuar a convicção de que os diversos momentos de criação dos heterônimos—tanto sob o ponto de vista da forma poética, como do pensamento estético, teórico e político—, são provas mais que suficientes de sua capacidade literária para conceber desdobramentos poéticos de uma série descontínua de símbolos, originariamente dispersos no vasto horizonte cultural do ocidente. Consumada a publicação das primeiras edições da obra em Portugal, seguiram-se os primeiros estudos que, de acordo com certas prioridades teóricas, enfatizavam ora a necessidade de exame dos manuscritos para fins de editoração, ora as motivações psíquicas desenvolvidas ao longo da vida do poeta e do processo de criação, ora a erudição cultural vinculada à tradição literária, ao misticismo e à história de Portugal, além de alguns estudos sintéticos que investigaram o modo como essas perspectivas concorreram para estruturar o conjunto da obra.

Apesar da diversidade bibliográfica atual, parece que ainda pouco se aprofundou na análise da experiência filosófica no processo criativo dos heterônimos. Sabe-se que a filosofia é uma das grandes fontes de inspiração do pensamento errático de Fernando Pessoa, como se observa claramente nos textos em prosa, onde fervilham comentários a filósofos como Kant, Hegel, Descartes, Espinosa, Nietzsche, Platão, Aristóteles, etc. Neste sentido, uma das maiores perplexidades que giram em torno à obra do poeta é o modo como o jogo de espelhos—interno ao processo de gestação, criação e amadurecimento dos heterônimos—consolida os ideais filosóficos da modernidade, ao mesmo tempo em que antecipa os programas filosóficos do século XX. Pois, ante tão clara demonstração de erudição filosófica, não parece absurdo supor que o esforço de despersonalização heteronímico é do mesmo gênero de idéias que impulsionaram o desejo filosófico contemporâneo para o esfacelamento dos postulados idealistas da representação.

Contudo, a idéia de traçar um paralelo entre poesia e filosofia não resulta imediatamente da leitura de passagens nas quais Fernando Pessoa se refere explicitamente aos autores da história da filosofia, mas da observação de que, na obra heteronímica, a expressão poética configura um desdobramento formal da consciência de que o ato de escrita é um ato de negação dos dados imediatos da sensibilidade.

Desdobramento que gera um complexo movimento de reflexão capaz de encontrar, na escrita heteronímica, uma saída poética para a relação conflituosa entre as categorias do pensamento e a realidade. Encontramos inúmeros índices formais deste movimento de reflexão nas enunciações paradoxais de versos tais quais:

Se te queres matar, porque não te queres matar?<sup>1</sup>

Se eu agora chegasse às mesmas janelas não chegava às mesmas janelas.<sup>2</sup>

O Tejo é o rio mais belo que corre pela minha aldeia,  
Mas o Tejo não é o rio mais belo que corre pela minha aldeia  
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.<sup>3</sup>

Mas como ampliar, de um ponto de vista teórico, o entendimento acerca dessa obstinada reflexão que, no limite de sua incidência, aparece como ato positivo de escrita? Acorreu-nos, então, a idéia de que a escrita heteronímica permitia ao poeta apresentar-se não como um autor, mas como uma forma poética ostensivamente expropriada de sua autoria e que atendia pelo pseudônimo de Fernando *Personne*—figura poética perfeitamente distinta de qualquer um de seus heterônimos. Desde então, tornou-se-nos imperiosa uma apreciação filosófica na qual pudéssemos associar a despersonalização à objetividade imanente ao ato de escrita. Assim, a convergência entre o estudo da obra poética e a reflexão acerca do papel da identidade e da não-identidade no pensamento filosófico permitiu-nos formular a hipótese de que *o princípio de razão é a própria força motriz do fenômeno da heteronímia*.

Tentei demonstrar, contudo, a necessidade de uma aproximação em termos mais gerais, que permitisse discriminar, ao longo da elaboração poética de Fernando Pessoa, no que consiste essa *presença filosófica*. Acredito não ser de grande interesse, ao menos para o que aqui se propõe, uma subsunção aos apelos interpretativos de uma ou outra fonte teórica específica. Pois, poder-se-ia facilmente incorrer no erro de apresentar a obra como uma simples forma de ilustração do modelo teórico adotado, o que inviabilizaria uma compreensão mais profunda do que aparece como seu horizonte

---

<sup>1</sup> PESSOA, F. Obra Poética, Álvaro de Campos, *Se te queres matar, porque não te queres matar?* Ed. Nova Aguilar.

<sup>2</sup> Op. Cit., Álvaro de Campos, *Ode Marítima*.

<sup>3</sup> Op. Cit., Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, XX.

imane. Não deixa de atrair, por exemplo, a idéia de que o desejo de superação dos valores morais consolidados pelo cristianismo apareça sob a forma do exercício poético de criação de uma sociedade de heterônimos. Parece, contudo, que o foco mais nítido de comparação entre Nietzsche e Pessoa incide sobre a diferença entre o que, na filosofia, é da ordem da definição conceitual do sentido e o que, na poesia, se exprime como recusa a formas empobrecidas de determinação da linguagem. Ironicamente, para além das analogias, é antes a diferença entre *conceito filosófico* e *expressão poética* o que faculta uma comparação responsável entre ambos os autores.

Por outro lado, se parece uma imensa distorção reduzir a magnitude da obra a um modelo teórico, mesmo quando este permita abordar, através do esforço interpretativo dos dados biográficos, temas aparentemente obscuros como, por exemplo, a suposta inclinação homoerótica frustrada na adolescência—tema, aliás, que pouco tem a ver com a forma poética em geral—, não vejo desvio teórico em lançar mão de elementos de análise psicológica como, por exemplo, a teoria das pulsões de Freud e a superposição temporal de Bachelard, quando o intuito explícito é de aprofundar-me na leitura da obra. Pois, não poderia esquecer que, ao modo da psicanálise, que se tornara um dos maiores trunfos modernistas na frente de batalha contra os valores instituídos, a obra heteronímica é, antes de tudo, uma astúcia literária que incorpora ao universo subjetivo dos heterônimos os procedimentos conceituais objetivos da ciência, da psicologia e da filosofia, para demonstrar, por ironia, a loucura de sua pretensão objetivista de abarcar uma totalidade para além dos limites humanos da cultura e das ideologias.

Sabe-se, de acordo com os dados biográficos inventados para os heterônimos, que existe um forte elo de afinidades que liga Alberto Caeiro a seus discípulos imediatos, Fernando Pessoa, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Não obstante esta clara demonstração de capacidade para a construção ficcional, tornou-se necessário ainda, para alguns críticos de pendor biográfico, fazer as seguintes perguntas: como foi possível que esta tendência para o desdobramento subjetivo persistisse em estado de desenvolvimento latente ao longo da infância do poeta? E como foi possível que esta tendência aflorasse de maneira tão poderosa à consciência adulta do autor? Pois, como já se observou mais de uma vez entre seus biógrafos, a complexidade da obra de Fernando Pessoa seria reflexo de um longo processo de gestação dos heterônimos, um

fenômeno privilegiado de amadurecimento psíquico tal como o que Jung, na mesma época, definia como princípio de individuação.

Sem dúvida, é notável a capacidade do poeta para confabular, desde a mais tenra infância, personalidades originárias de fragmentos de seu universo psíquico. Neste sentido, inúmeros relatos escritos por seu próprio punho demonstram o súbito impulso criativo que o movia. Um impulso de tão grande intensidade que, já adulto, não lhe fora necessário mais que um jato de tinta para escrever poemas de motivação tão diversa como a coletânea de “trinta e tantos poemas”<sup>4</sup> de *O Guardador de Rebanhos*, a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, a *Chuva Oblíqua* de Fernando Pessoa ortônimo e algumas das *Odes* de Ricardo Reis.

Todavia, não obstante o interesse de alguns estudos biográficos como, por exemplo, o livro *Vida e Obra de Fernando Pessoa* de João Gaspar Simões e a bela *Fotobiografia* de Maria João de Lancastre, procurei demonstrar que a obra heteronímica não deve ser compreendida como um desdobramento literário do complexo psíquico do autor empírico, mas como uma *forma de apropriação irônica da estrutura conceitual da psicologia e da psicanálise pelo conceito de heteronímia*. Com efeito, confirmada a idéia de que o impulso de despersonalização heteronímica se sobrepõe ao impulso de despersonalização do eu psicossocial como forma de aniquilamento do autor empírico—impulso de despersonalização que determina, como veremos, o advento de um drama ficcional peculiar, gerado pelo desdobramento de uma *forma psico-literária* a que denomino Fernando *Personne*—, escolhi examinar, primeiramente, os diversos níveis formais de expressão da contradição e do paradoxo no pensamento heteronímico, levando-se em conta alguns elementos centrais da teoria literária moderna, assim como o drama psico-poético que movia o ato de escrita. Em seguida, assumindo um ponto de vista mais particular, procurei investigar o modo como a forma da contradição, interna às particularidades da obra, pode ser compreendida à luz do conceito de heteronímia.

Não poderia esquecer, entretanto, que, impulsionada pelo avanço tecnocientífico e pelo inadiável desejo de ruptura com os antigos valores morais e estéticos, a velocidade das transformações sociais gerara, no início do séc. XX, uma virada cultural que ansiava projetar-se para além de seu tempo sob a forma de um triunfo apoteótico do homem moderno sobre as limitações naturais de épocas passadas.

---

<sup>4</sup> PESSOA, F. Obra em Prosa, *A Gênese dos Heterônimos, Carta a Casais Monteiro*, Ed. Nova Aguilar, p.96.

Não poderia ignorar, assim, que a complexidade dos ideais estéticos de Pessoa é um reflexo particular deste desejo de ruptura, uma vez que, imersa neste contexto de efervescência cultural, aspira alcançar uma concepção formal para a escrita poética, capaz não apenas de acompanhar, mas, acima de tudo, de ditar o ritmo das transformações através da superação dos limites formais do cânone literário ocidental. Por este motivo, além de valer-me da interlocução com o pensamento filosófico e com a psicanálise, procurei também considerar a repercussão das vanguardas estéticas no processo de criação da obra heteronímica.

## Cap. I - Princípio de razão nos heterônimos

### 1. Poesia e filosofia: figuras estéticas e personagens conceituais

Quando Fernando Pessoa escreve sobre o conceito de heteronímia, ele pensa imediatamente no ato de invenção literária capaz de unir, sob uma forma superior de composição, os efeitos dramáticos do fenômeno psíquico de despersonalização e as múltiplas formas particulares de estilo das grandes obras poéticas do ocidente. Neste sentido, o estilo heteronímico aparece sempre sob a forma de um drama subjetivo no qual senso rítmico e vigor de construção convergem, de acordo com uma necessidade imanente à escrita, para incorporar elementos simbólicos que encerram um potencial de individuação.

Neste esforço inicial de apreensão da experiência poética de Fernando Pessoa, podemos considerar o estilo heteronímico como um exemplo literário do que Deleuze definiria, meio século depois, como personagens conceituais da filosofia. No texto filosófico, os conceitos não aparecem como criação de um ou outro autor empírico, mas como criação de um desses personagens conceituais que animam a história da filosofia. Os personagens conceituais são como “heterônimos do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens”.<sup>5</sup> Com efeito, como o demonstra Deleuze, o juízo sintético em Kant, a vontade de potência em Nietzsche, a sensualidade estética em Kierkegaard, ou o capital em Marx, são conceitos criados por personagens como o Inquisidor, Dioniso, Don Juan, Capitalistas e Proletariados.

Para valermo-nos desta fórmula, lembremos que talvez o mais célebre dos heterônimos que povoam a história da filosofia seja o Sócrates de Platão. Ante a presença mais forte do mestre, o próprio Platão passa a ser considerado um pseudônimo, pois, não importando à filosofia se existiu realmente como pessoa, Platão não significa mais do que um nome, projetado à sombra do personagem-filósofo que engendra a dinâmica dos *Diálogos*. É neste sentido que lemos na *Apologia de Sócrates* um processo de gênese heteronímico para o famoso personagem conceitual.

---

<sup>5</sup> “Os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores, e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento e aos traços intensivos do conceito. Tal ou tal personagem conceitual pensa em nós, e talvez não nos preexistia”. (DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia?* p.86).

Informado pelo amigo Querefonte que o oráculo de Delfos anunciara não haver homem mais sábio que Sócrates, após longo período de incerteza, o personagem-filósofo procura, dentre os mais sábios políticos, poetas e artesãos, alguém cuja sabedoria pudesse confirmar sua ignorância e provar o equívoco do oráculo. Ao conversar com homens tão sábios em suas artes, Sócrates percebe, entretanto, que os que se passavam por sábios pareciam estar convencidos de saber muito mais do que a técnica de seu ofício e se orgulhavam vaidosamente dessa falsa sabedoria.

E, retirando-me, concluí comigo mesmo que era mais sábio que aquele homem, neste sentido, que nós ambos podíamos não saber nada de bom, nem de belo, mas aquele acreditava saber e não sabia, eu contrariamente, como não sabia, também não acreditava saber e pareceu-me que pelo menos, numa pequena coisa, fosse mais sábio que ele, isto é, porque não sei, nem mesmo creio sabê-lo.<sup>6</sup>

Ao procurar decifrar o enigma do oráculo, Sócrates coloca-se diante dos sábios como quem se coloca diante de uma forma que delimita sua identidade. Visto que os sábios, tomados de vaidade, apenas ostentavam a aparência de sábios sem sê-lo na verdade, Sócrates decifra o enigma ao reconhecer que o significado de sua sabedoria encontra-se na consciência de sua própria ignorância: “Só sei que nada sei”. Escorado, portanto, nesta súbita autoconsciência, Sócrates individua-se como personagem conceitual, cujo não-saber gera o desejo de investigação filosófica que procura se livrar das formas de ilusão para abrir caminho ao saber autêntico e verdadeiro.

Observemos um equivalente formal dessa relação dialética entre Sócrates e os sábios no diálogo “entre-mentes” que define a identidade de Leopold Bloom, no penúltimo capítulo do *Ulisses* de James Joyce. Aqui o leitor interroga o escritor, seu outro simbólico, sobre sucedâneos que ocorreram ao longo do dia ou do livro. A certa altura do questionário, encontramos a seguinte pergunta:

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

---

<sup>6</sup> PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, p. 69. Kierkegaard enxerga nesta passagem, assim como em toda a estrutura da Apologia de Sócrates, uma presença marcante da ironia socrática. Ver Kierkegaard, *Conceito de Ironia*, pp. 75-85.

Ao que segue a resposta:

“ele pensou que ele pensava que ele era um judeu enquanto ele sabia que ele sabia que ele sabia que não era”.<sup>7</sup>

A resposta do pseudônimo James Joyce ao leitor anônimo demonstra que o personagem Leopold Bloom se coloca na dependência da posição de seu outro simbólico, Stephen Dedalus, como espelho que reflete a consciência de sua identidade. Bloom só é capaz de saber-se como judeu porque se põe a pensar que Stephen, como outro simbólico de si, não o é, embora pense que Bloom o seja. A forma do “eu penso que ele pensa que eu penso” e a forma recíproca do “ele pensa que eu penso que ele pensa” exprimem os instantes inaugurais do fenômeno de despersonalização, que engendra, nos momentos de maior intensidade, a forma da não-identidade como forma psico-literária.

Ainda de acordo com Deleuze, as personagens conceituais dividem-se em grupos simpáticos e antipáticos que não podem ser reduzidos a tipos psicossociais, nem considerados como uma abstração destes. Eles “não são mais determinações empíricas, psicológicas e sociais, ainda menos abstrações, mas intercessores, cristais ou germes do pensamento”.<sup>8</sup> Assim, podemos observar que Leopold Bloom e Stephen Dedalus são bons exemplos de personagens simpáticas, uma vez que Bloom se identifica com o que Stephen e o escritor pensam sobre ele, enquanto Sócrates e os sábios são exemplos de personagens antipáticas, visto que Sócrates descobre sua própria identidade por exclusão das demais.

Assim como no *Ulisses* de James Joyce, o vasto acervo de imagens poéticas na obra dos heterônimos remonta às grandes narrativas heróicas de Homero, sobretudo à *Odisséia*, epopéia que narra o retorno de Ulisses à Ítaca. Sem dúvida, Ulisses é uma figura estética decisiva para a definição da forma subjetiva dos heterônimos. De tal modo que é impossível traçar uma leitura compreensiva do fenômeno da heteronímia sem mobilizar a imagem desse grande personagem mítico que permite, dentre outras

---

<sup>7</sup> JOYCE, James. *Ulisses*, p.706.

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia?* p.93.

coisas, pensar *a experiência fundante do mito da razão*<sup>9</sup> como unidade interna de sentido da obra poética.

“O procedimento por excelência da astúcia é a inversão. Na simulação, na mentira, na troca de vestimentas, podemos perceber modalidades dessa passagem para o oposto: o rei torna-se mendigo, o presente, veneno, o inimigo, amigo, o ‘ser’, ‘não-ser’ etc”.<sup>10</sup>

Com efeito, à semelhança da aventura do Canto IX, em que o herói narra aos convivas do rei Alcino a maneira como, quando interrogado sobre sua identidade, enganou Polifemo ao enunciar-lhe o nome homófono de *Ninguém*<sup>11</sup>, o fenômeno da heteronímia é uma espécie de *astúcia poética* que procura, a um só tempo, criar e negar identidades dentro de um sistema dialógico, semelhante ao capítulo do interrogatório no *Ulisses* de James Joyce. Sistema dialógico capaz de exprimir, portanto, como efeito de auto-reflexão interna à obra, a relação desta com o leitor.

Encontramos, por exemplo, como arquétipo da personalidade de Álvaro de Campos, a *astúcia* de Ulisses transformada em *técnica* sob o signo da profissão de engenheiro naval. A negação de si, que se destina a enganar o Cíclope, converte-se em desespero no Fausto, que já é, por si só, uma figura estética para o arquétipo trágico da astúcia racional de Ulisses. Há, além disso, passagens da obra heteronímica em que o poeta faz menção explícita à figura do herói, como em Fernando Pessoa ortônimo, por exemplo, quando Ulisses aparece declaradamente anunciado como o nada criador do universo simbólico de Portugal.

O mytho é o nada que é tudo,

(...)

Este, que aqui aportou,

Foi por não ser existindo.

---

<sup>9</sup> Ver o modo como Adorno e Horkheimer enxergam o entrelaçamento entre mito e esclarecimento in ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento, Excursão I*.

<sup>10</sup> “Mas como funciona exatamente esta astúcia? Como Ulisses traça o limite entre a força bruta e a inteligência? Antes de mais nada, jogando com a capacidade de negar a si mesmo. Essa capacidade de troca e ocultação da identidade (enquanto parte das modalidades de individuação, o “perder-se para encontrar-se” que também caracteriza o plano geral da *Odisséia*) contamina a sua própria capacidade de utilizar os signos/ a linguagem. Ulisses *Polymetis* é o idealizador tanto da astúcia do Cavalo de Tróia como da metamorfose de seu nome em ‘Ninguém’. (SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ulisses ou a astúcia na arte de trocar presentes*, in *O local da diferença*, p.240).

<sup>11</sup> Em grego, a palavra *Oudieis*, Ninguém, é foneticamente semelhante ao nome *Odisseu*, Ulisses.

Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.”<sup>12</sup>

Assim como nestes heterônimos, Ulisses é uma das figuras estéticas simpáticas que mais contribuíram para a construção do duplo subjetivo de Caeiro. Note-se o parentesco entre os versos dedicados ao personagem mítico na *Mensagem* e os versos finais de *O Guardador de Rebanhos*:

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

Ei-los que vão já longe como que na diligência  
E eu sem querer sinto pena  
Como uma dor no corpo.

Quem sabe quem os lerá?  
Quem sabe a que mãos irão?  
(...)  
Passo e fico, como o Universo.<sup>13</sup>

Por aí se vê que, para além da simples personalidade individual dos heterônimos, a complexidade da obra de Fernando Pessoa parece orbitar em torno a figuras estéticas que avultam a tradição literária europeia. Assim, a recorrente menção a personagens históricas que definiram as linhas gerais da civilização moderna perfaz uma constelação de figuras que determinam, em última instância, a dinâmica do processo dialógico na individuação dos heterônimos. Quando reunidas numa mesma metáfora orgânica, estas figuras condensam feitos, valores e idéias capazes de ampliar e delimitar a identidade heteronímica.

---

<sup>12</sup> Obra Poética, Fernando Pessoa, *Mensagem, Primeira Parte, II. Os Castelos, Primeiro/ Ulisses*, p.86.

<sup>13</sup> Obra Poética, Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, XLVI, XLVIII, pp.226-227.

## 2. Crítica, auto-reflexão e ironia romântica

Fernando Pessoa refere-se, em muitas passagens da obra em prosa, à inspiração essencialmente romântica da poesia heteronímica, sobretudo à de Álvaro de Campos. Uma das mais importantes inovações do romantismo com relação às formas canônicas de composição refere-se ao procedimento teórico de avaliação das obras poéticas. Para os românticos, trata-se não mais de verificar se o artista é capaz de compor uma obra em conformidade a regras, gêneros ou preceitos fechados de composição, mas de enxergar, na particularidade dos elementos que a estruturam, o nascimento espontâneo, previamente desconhecido, de seu princípio interno de organização. Foi este ponto de vista, comum a todo o romantismo europeu ou não-europeu, que os românticos alemães enfatizaram no intuito de elaborar um novo parâmetro para a apreciação das obras. Um parâmetro que passou a ser conhecido como crítica de arte.

A crítica é um esforço de reflexão voltado para facilitar o processo de decomposição do universal histórico das formas tradicionais. Sua principal tarefa é criar, através do ato de reflexão, conexões entre formas particulares e universais “na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a idéia da arte”.<sup>14</sup> Ela se esforça para permitir que a obra de arte alcance o momento através do qual possa adquirir autonomia para se tornar o próprio meio de reflexão de seus procedimentos compositivos.

“A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. (...) A forma é então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão”.<sup>15</sup>

A inovação aqui está no fato de a crítica não aparecer apenas como momento de apreciação, mas, acima de tudo, como complemento à idéia de arte imanente à obra. Pois a crítica nada mais é que o desdobramento de uma auto-reflexão que se encontra na obra como origem e gênese da criação poética. A partir daí, podemos lançar uma questão similar ao dilema do personagem de Proust no romance *Em Busca do Tempo*

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.83.

<sup>15</sup> BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.78.

*Perdido*: como o poeta deixa de ser um simples apreciador para se tornar um criador de obras de arte? Ou, dito de outro modo, como compreender devidamente o modo como o poeta opera as conexões formais da crítica?

É precisamente neste ponto que entra o conceito de ironia. Desenvolvida pelo refinamento da capacidade crítica, a ironia é uma habilidade reflexiva capaz de conferir, ao ato negativo de decomposição das formas, o poder de invenção de uma forma profundamente autônoma e original. Para tanto, ela procura condensar as particularidades da forma como meio necessário de reflexão, ou seja, como meio necessário para a ampliação do impulso poético que se volta para a criação de uma forma original. Como ato positivo de condensação da forma poética, a ironia permite ao poeta imprimir a marca universal do gênio na obra, produzindo, assim, uma forma original como momento de ruína das formas tradicionais, o que permite a Schlegel definir a poesia romântica como “poesia universal progressiva”.

Temos, assim, que a auto-reflexão é um instante da forma poética que exprime a ruína das formas tradicionais pelo auto-engendramento irônico da obra. Ato de apreciação e de criação simultâneos, a auto-reflexão é o ponto de partida e de chegada da obra, como desdobramento poético do conceito de crítica.

Do mesmo modo, a heteronímia é uma forma poética que surge como ato simultâneo de invenção e apreciação de seus elementos formais. Encontramos inúmeros exemplos de apreciação nos textos em prosa, nos quais o poeta discorre criticamente sobre temas como o saudosismo, o paganismo e o sensacionismo. Temas que determinam, em última instância, o *abstractum* teórico da obra heteronímica. Mas a forma mais acabada de heteronímia encontra-se, sem dúvida, na obra poética, uma vez que esta é a mais perfeita demonstração da passagem irônica da reflexão para a obra. Ela demonstra a capacidade crítica de apreciação como ato simultâneo de escrita e leitura, isto é, como uma duplicação irônica da forma, capaz de criar um sistema dialógico no qual cada heterônimo, além de leitores de si, tornam-se também apreciadores críticos da obra dos demais heterônimos.

### **3. Fingimento à terceira potência**

Mas a heteronímia não só reflete a estrutura da composição, como momento objetivo da obra, como apresenta, ainda, uma estrutura simbólica da relação do eu com

seu outro. Podemos afirmar, a partir daí, que existe uma dimensão psico-poética da heteronímia que ultrapassa claramente os conceitos de crítica, auto-reflexão e ironia, ao criar, como efeito da exacerbação da ironia na escrita poética, uma inflexão psíquica do conceito romântico de crítica. Inflexão capaz de incorporar a estrutura simbólica do eu como momento de reflexão psico-poética da forma, o que permite definir a heteronímia não imediatamente como derivação da poesia lírica, épica ou dramática, mas como uma condensação livre de aspectos particulares a cada gênero, que aparece sob a forma do *drama em gente*.

Temos, assim, que, na heteronímia, o sujeito da obra não aparece apenas como ideal de composição que, ao modo dos poetas românticos, se manifesta como forma universal do poema, do drama, ou do romance—mas, antes de tudo, como *estrutura simbólica que compõe o universo psíquico de um eu-heterônimo*. Observamos, na carta endereçada a Casais Monteiro, uma explicação para esta passagem da estrutura psíquica do eu para a obra:

“A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos—felizmente para mim e para os outros—mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contato com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher—na mulher os fenômenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas—cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem—e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...”<sup>16</sup>

Uma forma de ironia capaz de levar em conta esta reflexão psico-poética da heteronímia é o fingimento à terceira potência, conceito através do qual Bachelard procura compreender o modo como o sujeito é capaz de operar a construção de um tempo psíquico que amplia sua potência e intensidade a partir da inibição ao impulso destinado ao movimento. De acordo com Bachelard, o fingimento é uma forma de devir

---

<sup>16</sup> Obra em Prosa, *A Gênese dos Heterônimos, Carta a Casais Monteiro*, p.95.

psicológico que produz, em certos modos de intensidade subjetiva, uma continuidade temporal capaz de ocupar grande espaço da experiência psíquica. Ele se destina à criação de um tecido temporal capaz de incorporar um ritmo e uma constância a sensações essencialmente descontínuas e irregulares.

Mas o que é um fingimento à terceira potência? Ou, antes de tudo, o que é uma atitude psíquica elevada a uma potência?

Para Bachelard, uma ação é consequência de uma atitude psíquica acompanhada de uma certa descarga de energia. Quando elevada à segunda ou terceira potência, uma atitude psíquica passa a ser capaz de engendrar um tempo rarefeito, marcado por grandes intervalos de duração, cuja intensidade garante ao sujeito uma maior autonomia para escolher entre o repouso e a ação. Uma atitude psíquica elevada à terceira potência demonstra, portanto, a capacidade do sujeito para sobrepor ao tempo linear da ação cotidiana um tempo de origem subjetiva que define um ritmo pessoal. Lemos, no famoso poema de Fernando Pessoa ortônimo, a seguinte reflexão sobre o fingimento heteronímico:

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

E os que lêem 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.<sup>17</sup>

O fingimento a que o poeta se refere pode ser descrito por três níveis de invenção, conforme a potência para inibir ou promover expansões subjetivas de idéias e sensações. O primeiro deles, o fingimento à primeira potência, é um simples

---

<sup>17</sup> Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Cancioneiro, Autopsicografia*, p.165.

falseamento da verdade, cuja principal intenção é enganar ou convencer o interlocutor. A verdade ocultada confere ao que aparece como mentira um sentido negativo, por subtrair-lhe uma intensidade mental superior. O fingimento à primeira potência inibe, assim, a força psíquica e impede a expansão subjetiva, pois “tem forçosamente menos densidade do que um sentimento autêntico”.<sup>18</sup>

Há também o fingimento que se volta sobre si mesmo, quando a pessoa passa a fingir o próprio fingimento, sem fazê-lo com a intenção de enganar ou convencer, mas com a intenção de mostrar que se finge. Esta espécie de fingimento é mais complexa que a anterior porque adiciona ao “sentimento autêntico” um elemento de intensificação que revela, de maneira indireta, a verdade ocultada pelo fingimento simples. Ela é designada pela segunda potência, escolhida de acordo com sua densidade relativa.

O nível mais elevado de fingimento, entretanto, é o de terceira potência. Este afirma a oposição dinâmica entre uma série de fingimentos como o momento supremo da verdade. Uma oposição que, apesar de manifesta como tal, não compromete em nenhum momento a clareza da mensagem que se quer transmitir. O que se apresenta, pois, na superfície do que é enunciado, não é a mentira, mas a própria verdade, ocultada pelo fingimento simples ou transmitida apenas indiretamente pelo fingimento à segunda potência. Neste caso, longe de demonstrar a falsidade do que se finge, o paradoxo e a contradição, por exemplo, passam a ser os *índices* da verdade fingida.<sup>19</sup>

O fingimento à terceira potência aparece, assim, como o mais alto nível de ironia, porque é capaz de intensificar o poder de composição da forma poética através da criação de um contínuo temporal que personifica, sob o conceito irônico de psicologia, uma *personalidade heteronímica*.

“Um bom fingimento, um fingimento ativo, um fingimento que não é ocasional, requer uma incorporação ao ‘tempo do eu’. Para constituí-lo de fato, é necessário resolver esse paradoxo: ligar o fingimento ao “tempo da sinceridade”, ao tempo da pessoa, quase até se chegar ao ponto de iludir-se a si mesmo no ato de iludir. É precisamente assim que algumas neuroses fingidas terminam por instalar-se realmente. Dito de modo mais simples, é ao ligá-las ao “tempo da pessoa” que se poderá fingir estar de posse desses falsos elãs que arrebata os outros com nosso

---

<sup>18</sup> BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, p. 96.

<sup>19</sup> “Muitas vezes, ataca-se o (fingimento)<sup>3</sup> objetando que o (fingimento)<sup>2</sup> já é um retorno ao natural e que o (fingimento)<sup>3</sup> é um simples fingimento. Tais objeções terminam por referir a psicologia à lógica. Relaciona-se o fingimento a verdades definidas e se pensa depressa demais que duas negações valem uma afirmação”. (BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, p. 99).

dinamismo. Para dar à mentira seu pleno efeito, é necessário de algum modo engrenar os tempos pessoais uns aos outros. Sem essa aplicação sobre nosso próprio ritmo, é impossível dar ao fingimento uma convicção dinâmica”.<sup>20</sup>

Podemos dizer, então, que os heterônimos são personagens conceituais que, para além da simples invenção de formas e intensidades poéticas, são capazes de criar, por fingimento e ironia, formas e intensidades anímicas como momento de auto-reflexão psico-poética do conceito de heteronímia.<sup>21</sup>

#### 4. Crítica, auto-reflexão e ironia heteronímica

O fingimento à terceira potência é, portanto, o conceito irônico de personalidade psíquica que encontramos em jogo na obra de Fernando Pessoa. Por um lado, o poder para trans-formar conteúdos pré-formados aparece como procedimento literário de invenção de uma obra original, ou seja, como momento de auto-reflexão da forma. De outro, a intensificação literária do movimento de auto-reflexão incorpora os elementos simbólicos da estrutura psíquica através de um impulso criativo, orientado no sentido de apresentar uma forma poética capaz de exprimir uma experiência psíquica singular, dotada de ritmo e temporalidade próprios. O poeta deixa, portanto, de compor imediatamente sua própria poesia para criar poetas que, pela mediação auto-reflexiva da forma, escrevem poesia como efeito combinado de fingimento e ironia, ao refletir uma estrutura psíquica autônoma sob a forma do drama em gente.<sup>22</sup>

Assim, seja como apreciação macroscópica do conceito de heteronímia ou como leitura microscópica na forma particular dos poemas, encontramos essa ironia heteronímica como uma força responsável pela estruturação de figuras, idéias e valores

---

<sup>20</sup> BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, p. 96.

<sup>21</sup> “É que o conceito como tal pode ser conceito de afecto, tanto quanto o afecto, afecto de conceito. O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um seja ocupada por entidades do outro”. (DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia?* p.89).

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

culturais em torno a um campo semântico que determina o desdobramento de múltiplas formas de escrita. Podemos separar, a partir destes dois planos gerais de apreciação, três grupos de textos que delimitam as fases do percurso poético dos heterônimos.

No primeiro grupo, encontram-se os textos em prosa, escritos em estilo impessoal, onde o poeta discorre sobre temas mais amplos como a literatura, a estética, a filosofia, a religião, a política e o processo criativo em geral. Escritos sob a forma de fragmentos, projetos, missivas, e artigos para publicação, estes textos aparecem assinados com o nome de Fernando Pessoa. Neles, deparamos com uma enorme variedade de idéias que ora se complementam, ora se anulam ou se criticam mutuamente, sem nunca perder do horizonte a convicção dos pontos de vista que o poeta defende.

No segundo grupo, encontram-se os textos que consideram a obra e a personalidade dos heterônimos em particular. Como forma de mediação entre o estilo impessoal dos textos do primeiro grupo e o estilo de acento heteronímico da obra poética, estes textos aparecem sob a forma de prefácios, recordações, diálogos e teorias, acompanhados da assinatura de Fernando Pessoa ortônimo, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e demais heterônimos.

Não obstante os dois primeiros grupos apresentarem uma característica mais declaradamente apreciativa, devemos considerar a crítica ao modo do conceito romântico, isto é, não apenas como atitude apreciativa, mas também como momento indissociável do ato criador. Uma vez que a crítica exprime a própria experiência do artista, manifesta como forma propedêutica que revelará completamente seu potencial apenas no ato de criação irônica da obra. Neste sentido, o primeiro grupo de textos aparece como esforço de superação crítica do cânone estético ocidental, enquanto o segundo, para além deste esforço, aparece como apreciação crítica da escrita heteronímica.

No terceiro grupo de textos, fingimento e ironia plasmam a forma e o conteúdo da obra poética como estrutura psíquica autônoma e auto-reflexiva do drama subjetivo. Grosso modo, os heterônimos concentram nas odes de métrica regular, nos sonetos e nas redondilhas um exemplo mais claro de emulação das formas tradicionais, enquanto na escrita espontânea das odes de métrica irregular e de inspiração épica concentra-se o máximo poder irônico de transformação das formas canônicas. Tendo-se em vista a aplicação da habilidade irônica no ato de criação, este terceiro grupo pode ser

concebido, portanto, como o esforço limite de criação de um contínuo temporal, posto em prática tanto no ato de escrita da obra poética, quanto nos textos em prosa assinados pelos heterônimos.

## 5. Princípio de razão ou *cogito* heteronímico

“Há no fingimento”, escreve Bachelard, “uma aplicação refletida do princípio de razão necessária e suficiente que faz com que busquemos um equilíbrio entre as inibições e as ações.”<sup>23</sup> Do mesmo modo, podemos lançar a hipótese de que há na heteronímia um desdobramento expressivo do princípio de razão aplicado ao campo de forças imanente ao ato de escrita. Uma hipótese que se sustenta na medida em que procura articular os fenômenos de despersonalização e personificação para entender o modo como Fernando Pessoa estabelece um elo literário entre individualidades perfeitamente distintas, sem trair a dinâmica que caracteriza o campo semântico que lhes dão origem.

Desde o florescimento da cultura grega clássica até os últimos lampejos do idealismo alemão, o princípio de razão aparece como solo e horizonte de grande parte do pensamento ocidental. Sua forma de apresentação mais freqüente ocorre em termos de adequação do discurso aos princípios de *identidade* e *não-identidade*.<sup>24</sup> Sabemos, desde Aristóteles, que o princípio de identidade afirma a impossibilidade lógica de haver simultaneamente o ser e o não-ser de um mesmo objeto. Dois milênios se passaram até Descartes dar os primeiros passos na direção de um pensamento moderno da identidade ao aplicar o método da dúvida para suspender o juízo sobre a realidade dos objetos sensíveis. O princípio de identidade permite ao filósofo francês enunciar a consciência de si como uma intuição puramente intelectual que postula a coincidência entre o *cogito* e o *ser* como verdade anterior à experiência sensível com os objetos.

Por outro lado, com vistas à reformulação crítica desta filosofia da identidade, Hegel retoma a perspectiva inversa, de Heráclito, que considera a possibilidade de um objeto ser e não ser ao mesmo tempo. O princípio de razão aparece aqui como simultaneidade da oposição entre o ser e o não-ser, isto é, como princípio de não-identidade que se propõe investigar o pensamento enquanto não-ser de si mesmo. É

---

<sup>23</sup> BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, p.96.

<sup>24</sup> Ou seus pares cognatos, i.e., não-contradição e contradição.

nesta passagem da filosofia moderna da identidade para a filosofia da não-identidade que encontramos a estrutura conceitual capaz de apreender a experiência em jogo no fenômeno de despersonalização heteronímica.<sup>25</sup>

O pensamento, para Descartes, passa a ser consciente de si somente depois que esgota o percurso da dúvida, ou seja, apenas depois de definir seu ser negativamente pelo não-ser do mundo sensível, do gênio maligno e do deus enganador.<sup>26</sup> Mas uma consciência que se esforça por se conhecer a si mesma a partir da irrealidade do não-ser do pensamento, é forçada, no limite, a se desdobrar como pura forma de si, isto é, como momento de não-identidade com o conteúdo que ela pensa. Assim, se é dado ao *cogito* suspeitar que *outro ser pensa* em enganá-lo, é porque ele se depara com uma complexa estrutura do pensamento que oscila entre três estados distintos de consciência, definidos, primeiramente, pela não-identidade do sujeito pensante com a coisa pensada; em seguida, pela não-identidade entre sujeito pensante e sujeito pensado; e finalmente, pela identidade entre sujeito pensante e sujeito pensado.

Ainda que apareça como momento da não-identidade, sabemos que a pura forma do pensamento supõe sempre uma relação com seu conteúdo, seja este uma coisa, um estado de consciência, ou um deus. Temos, assim, que, durante o fenômeno de escrita heteronímica, após os dois primeiros momentos de não-identidade, a saber, do pensamento com a coisa e do pensamento consigo mesmo, salta-se para um quarto estado de consciência que gera a reflexão do não-idêntico sobre a identidade como ato de produção de um *cogito heteronímico*. A identidade da consciência de si aparece agora como produto de um amplo espectro de atitudes psíquicas que, sob ação da forma não-idêntica refletida no *cogito*, duplicam a identidade cartesiana do eu.<sup>27</sup> Desse modo, a reflexão da forma não-idêntica incide sobre o *cogito* para criar uma identidade capaz de absorvê-la em sua diferença, como manifestação psíquica dos três estados anteriores da consciência, ou seja, como manifestação das formas de autonomia do “eu penso” com relação às coisas e a si, e como manifestação da coincidência entre forma e conteúdo do

---

<sup>25</sup> Ao assinalar a diferença entre sonho noturno e devaneio, Bachelard sugere a seguinte aproximação entre o *cogito* e a experiência poética do *eu*: “Ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*” (BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*, p.144).

<sup>26</sup> “Não há dúvida alguma de que sou, se ele me engana; e, por mais que me engane não poderá nunca fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa”. (DESCARTES, René. *Segunda Meditação*).

<sup>27</sup> “Para durar na terceira potência do *cogito*, é preciso, pois, procurar razões para restituir as formas vislumbradas. Não se poderá chegar até lá sem aprender a formalizar atitudes psicológicas bastante diversas”. (BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, p.95).

pensamento. Estes três estados aparecem agora duplicados sob a forma de uma personalidade heteronímica.

“Quando confrontado com o segundo, o terceiro grau de reflexão significa algo fundamentalmente novo. O segundo, o pensar do pensar, é a forma originária, a forma canônica da reflexão; como tal Fichte também o reconheceu na “forma da forma como seu conteúdo”. A partir do terceiro e dos consecutivos graus mais elevados da reflexão ocorre uma decomposição dessa forma originária, que se manifesta numa ambigüidade peculiar”.<sup>28</sup>

Assim, o *cogito* à terceira potência ou “o eu penso que penso que penso” corresponde ao estado mais desenvolvido da atividade psíquica dos heterônimos. Neste estágio de amadurecimento subjetivo, o poeta demonstra completo domínio sobre a *força* que o impulsiona à despersonalização literária. A partir daí, a não-identidade da forma passa a produzir identidades que a refletem, de maneira invertida, como forma mediada pelo *cogito* heteronímico. Veremos, a seguir, que o fingimento à terceira potência é a forma de ironia destinada a incorporar ao tempo do eu-heterônimo uma pulsão rítmica de origem psíquica, por ser a única forma de ironia capaz de personificar a não-identidade como momento do *cogito* heteronímico.

## 6. Tensão entre as forças e o princípio de razão: primeiro momento

Sabemos que o tempo físico de Newton é um modo linear de ordenamento dos fenômenos naturais que, quando aplicado ao comportamento econômico da ação social, espera colocar em relação simultânea um conjunto de ações individuais isoladas. Nota-se, porém, que um longo período de inibição espontânea do movimento impulsiona uma força de eixo perpendicular que age no sentido de sobrepor ao tempo físico um ritmo psíquico que, desde Bergson, é definido como *duração*. O deslocamento teórico do tempo físico para a duração psíquica permite a Bachelard conceber atitudes mentais complexas que extrapolam o ser cognoscente do *cogito* cartesiano. Ao inibir pequenas

---

<sup>28</sup> “O pensar do pensar do pensar pode ser abarcado e consumado de duas maneiras. Quando se parte da expressão “pensar do pensar”, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: o pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambigüidade. Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambigüidade cada vez mais múltipla”. (BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.38).

ações imediatas, a força psíquica age no sentido inverso ao tempo linear, por criar uma forma temporal comprometida com o ordenamento qualitativo da experiência. Assim, à margem as necessidades vitais imediatas, a condensação da força psíquica permite ao sujeito construir um ritmo pessoal que resiste ao enquadramento social da ação pela pulsão numérica do relógio.

De acordo com a tese da superposição temporal,<sup>29</sup> descoberta pelo ato de reflexão, a não-identidade do *cogito* pode ser definida como um momento de intensificação formal da força psíquica. É neste sentido que devemos compreender o modo como o princípio de razão articula a habilidade literária da ironia ao fingimento à terceira potência. Como momento final de condensação da força perpendicular, o princípio de razão converte a estrutura psíquica a uma forma temporal literária, através da qual o imaginário poético de Fernando Pessoa passa a estruturar, em torno a *um eixo semântico* resultante das forças linear e perpendicular, um universo simbólico heteronímico povoado por figuras, idéias e valores que animaram a história da civilização moderna.

Podemos divisar, a partir daí, três impulsos que determinam a dinâmica do fluxo de escrita, ao percorrer o eixo semântico que configura a forma poética de Alberto Caeiro: a despersonalização, a reflexão e a personificação.

Concebida, inicialmente, como desdobramento literário da força perpendicular, a despersonalização pode ser descrita como um impulso negativo que instaura um ato de reflexão capaz de colocar o tempo literário da escrita em desnível com o tempo psicossocial do eu empírico. Assim, a força de direção horizontal, que se destinava à ação social, recebe um estímulo psíquico que a desvia para a direção perpendicular, gerando um impulso de despersonalização. Um impulso que suspende, progressivamente, através do ato de escrita, a adesão psíquica do sujeito à sucessão linear do tempo e o alça à simultaneidade da pulsão lacunar.

Ampliando-se ainda mais a tensão entre as forças, o impulso de despersonalização passa a decompor os elementos simbólicos de maior densidade em núcleos semânticos, gerando um *vácuo de sentido*, um *nada existencial* antagônico à identidade do eu empírico. O ato de reflexão passa a agir, a partir daí, no sentido de converter este nada existencial em *pólo negativo de atração do conteúdo simbólico disperso*, que animará mais adiante a obra do eu-heterônimo. Em seguida, o ato de

---

<sup>29</sup> BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*.

reflexão passa a condensar, no pólo negativo, o conteúdo simbólico disperso, estruturando uma nova forma que, após se descolar completamente da forma da identidade do *cogito*, dá origem ao “eu penso que penso” como ato de reflexão que gera a forma da não-identidade. Ao que se segue uma divisão interna da psique entre, de um lado, a forma não-idêntica, que devém pólo de atração de sentido, e, de outro, a forma da identidade, que se desagrega do *cogito* como pólo de dispersão. O desequilíbrio entre os pólos, ou seja, entre a identidade e o nada existencial, marca, portanto, a dinâmica do fenômeno de despersonalização e a passagem da reflexão simples para a reflexão em segundo grau.

Por outro lado, ainda em desequilíbrio com a identidade do *cogito*, o pólo negativo condensa-se sob a forma da não-identidade, de modo a estruturar um novo universo simbólico que define, com maior clareza, o ritmo da personificação. A identidade do *cogito* é, assim, completamente decomposta pelo ato de reflexão, que passa agora a produzir os primeiros efeitos da não-identidade sobre a forma poética. A forma não-idêntica absorve completamente o conteúdo semântico do *cogito* para refletir-se, pelo ato de escrita, sob a forma de uma identidade heteronímica. Uma identidade que passa a ser ampliada conforme a dinâmica de personificação da não-identidade enquanto ato de individuação dos elementos simbólicos que configuram a personalidade heteronímica. A forma da não-identidade passa, então, a ser incorporada com as unidades simbólicas do pólo negativo à identidade do *cogito* heteronímico.

Por outro lado, simultaneamente à ação do impulso de personificação, que faz a passagem da não-identidade do pólo negativo para o ato positivo de escrita, o ato de reflexão em segundo grau, o “eu penso que penso”, força a identidade do *cogito* heteronímico para a dispersão, a tal ponto que este se abre para personificar o não-idêntico como momento da dinâmica interna do eu-heterônimo. O não-idêntico aparece, a partir daí, como auto-reflexão da forma, ou seja, como um “eu penso que penso que penso” que, através do impulso de personificação, força a identidade a apresentar-se de maneira invertida, isto é, como uma forma não-idêntica a si. Assim, a completa personificação do não-idêntico coloca o eu-heterônimo em relação dialógica com seu outro simbólico, permitindo ao poeta definir o fenômeno não como pseudonímia, mas como heteronímia, uma vez que, como fingimento à segunda potência—ou seja, como forma que procura dar indícios de um autor ou de uma identidade por trás da obra—, a pseudonímia trai o princípio de autonomia da forma.

Podemos dizer, assim, que Alberto Caeiro, o mestre heterônimo, aparece de um modo similar e, ao mesmo tempo, inverso à definição da identidade no *cogito* cartesiano, uma vez que, de um modo muito mais complexo, o impulso de personificação, que dá origem ao duplo reflexivo do *cogito* heteronímico, conserva o não-idêntico como momento de auto-reflexão da forma, que pensa a identidade do *cogito* heteronímico enquanto *não-ser*. Como consequência imediata da personificação de Alberto Caeiro, a forma heteronímica define um estilo que exprime, por um lado, uma continuidade rítmica, momento de identidade entre forma e conteúdo simbólico, e, por outro, uma descontinuidade de tom, momento da auto-reflexão da não-identidade durante o fluxo de escrita.

Com efeito, por um lado, se não houvesse a personificação do não-idêntico sob a forma da identidade no *cogito* heteronímico, a personalidade de Alberto Caeiro não poderia se desenvolver. Por outro lado, se a forma auto-reflexiva não conservasse a autonomia da não-identidade como forma capaz de se descolar do conteúdo simbólico do *cogito* heteronímico, ela não poderia instaurar o movimento continuado de despersonalização, que paira sobre a escrita da obra de Caeiro e determina a dinâmica de personificação na obra dos demais heterônimos. Veremos a seguir que esta não-identidade que se opõe à vida, à obra e ao *cogito* do mestre heterônimo aparece, conservada em toda a sua ambigüidade, sob a figura de Fernando *Personne*, imersa sibilinamente na identidade heteronímica como figura da auto-reflexão da forma. Sob a forma da não-identidade com a obra, o impulso de despersonalização determina, a partir daí, a dinâmica do processo de amadurecimento do heterônimo, demonstrando que a não-identidade produz, sob efeito do impulso de personificação, a identidade entre a vida e a obra como momento de auto-reflexão psico-literária da forma.

## **7. Tensão entre as forças e o princípio de razão: segundo momento**

Vimos que, no primeiro momento de despersonalização, o conteúdo semântico disperso pelo campo de forças psíquicas condensa-se em torno a um eixo resultante das forças horizontal e perpendicular e desliza em direção ao pólo negativo de atração. No auge da despersonalização, o pólo negativo da força condensa e estrutura este conteúdo semântico sob a forma da não-identidade que, movida pelo impulso de personificação, apresenta-se, no ato de escrita, sob a forma auto-reflexiva do *cogito* heteronímico.

Nota-se, porém, que, no segundo momento, o impulso de despersonalização define, sob ação da auto-reflexão da forma não-idêntica, uma alteridade simbólica para o eu heteronímico. O impulso de despersonalização age, desta vez, não sobre a identidade psíquica do eu empírico, mas sobre a identidade de Alberto Caeiro, personificada, como vimos, no primeiro momento de ação das forças. Este segundo momento é um processo continuado de despersonalização intensificado pelo ato de escrita. Traduzido como movimento de auto-reflexão da forma, o impulso negativo de despersonalização culmina, no segundo momento, na personificação dos discípulos heterônimos. A interação entre as forças e a combinação entre os eixos semânticos que elas criam—que agora passamos a denominar *planos de composição da identidade heteronímica*—são os elementos estruturais que definem o complexo psíquico dos heterônimos.

De maneira esquemática, podemos definir dois pares distintos de pólos em oposição, que se alternam em diversos planos de composição.

O primeiro par pode ser expresso da seguinte forma: no pólo positivo, está o heterônimo, no primeiro momento de despersonalização e personificação, que escreve em ato contínuo como identidade que *simplesmente é*. O *cogito* heteronímico personifica o conteúdo simbólico disperso do eu empírico através de um *plano de composição ontológica* que aparece na identidade<sup>30</sup> de Alberto Caeiro sob a forma da certeza sensível e, por extensão, na identidade de Ricardo Reis sob a forma do sensualismo epicúreo.

No segundo momento, configura-se, por intensificação do impulso de despersonalização, um novo pólo negativo que dispersa os elementos simbólicos do complexo psíquico do heterônimo que *simplesmente era* para personificar uma nova identidade: um eu-heterônimo que escreve como *quem sabe que é*. A identidade de Alberto Caeiro se despersonaliza pela ação do impulso negativo e dispersa o sentido sobre um *plano de composição onto-epistemológica da identidade*.<sup>31</sup> Atraído pelo pólo negativo e condensado em unidades simbólicas, o sentido irradiado pela despersonalização de Caeiro personifica a identidade de Fernando Pessoa ortônimo sob a forma do *cogito* à segunda potência.

---

<sup>30</sup> O plano de composição ontológica de Alberto Caeiro e Ricardo Reis é dos mais complexos porque se bifurca em vários outros planos. No limite, podemos dizer que vai do plano ontológico de Heidegger ao plano prático-reflexivo de Hegel.

<sup>31</sup> Plano onto-epistemológico tal como aparece em Descartes sob a forma do “penso, logo existo”.

Equilíbrio e desequilíbrio entre os pólos determinam, no momento da personificação, a forma psicológica da exterioridade ou da interioridade, do fora absoluto ou do enclausuramento do eu, conforme o pólo, a intensidade da força e o plano de composição que se considera. Alberto Caeiro e Ricardo Reis são os exemplos mais claros de equilíbrio dinâmico entre os pólos psíquicos: equilíbrio entre pensamento e sensação, entre subjetivismo e objetivismo. Alberto Caeiro é, contudo, o heterônimo que apresenta o estado mais puro de equilíbrio, posto que o ponto forte de inflexão de sua personalidade se desdobra sobre o *plano de composição ontológica da certeza sensível*, incidindo apenas como momento negativo sobre o *plano de composição onto-epistemológica do cogito*, ao prenciar a passagem dos elementos simbólicos para outra identidade heteronímica. Ricardo Reis, por outro lado, heterônimo que busca o equilíbrio entre subjetivismo e objetivismo, tem como ponto forte de inflexão o caminho inverso, uma vez que o *plano de composição onto-epistemológica da razão estóica* dita o ritmo da passagem para o *plano de composição ontológica do sensualismo epicúreo*.<sup>32</sup>

Não obstante este paralelo e esta oposição entre Alberto Caeiro e Ricardo Reis, Fernando Pessoa ortônimo é a primeira personificação heteronímica após o parto do mestre Caeiro. Gerado não como “regresso”, mas como despersonalização continuada, o poeta ortônimo não resguarda traços da identidade empírica do poeta. Isto porque o Fernando Pessoa que escreve a obra ortônima não aparece como uma identidade simples do eu-empírico, mas como *cogito* heteronímico criado pela auto-reflexão da forma, isto é, por Fernando *Personne*, uma figura da não-identidade que, seja na obra do mestre heterônimo ou na obra dos discípulos, aparece como uma forma condensada pelo processo continuado de despersonalização e personificação.

Como forma expressamente antagônica ao primeiro momento, o segundo par de pólos em oposição alça a um nível acima a intensidade do par anterior e pode ser descrito do seguinte modo: de um lado, o outro-heterônimo que escrevia como *quem sabia que era*, Fernando Pessoa ortônimo, se despersonaliza e passa a escrever, sob

---

<sup>32</sup> Note-se que, embora apareça como identidade em momento posterior à obra de Alberto Caeiro, Ricardo Reis é o arquétipo do mestre heterônimo, pois, muito antes da completa despersonalização do eu empírico, este já habitava as intenções clássicas de Fernando Pessoa: “Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis)”. (Obra em Prosa, *A Gênese dos Heterônimos, Carta a Casais Monteiro*, p.96).

efeito do ato de reflexão, como *quem sabe que sabe que é*. Por outro lado, *aquele* que escrevia porque *era simplesmente*, sem o saber, Alberto Caeiro e o Ricardo Reis epicurista, passa a escrever, no segundo momento, como *quem não sabe que sabe que é*. No primeiro caso, o sentido desliza sobre um *plano de composição crítico-reflexiva da identidade*<sup>33</sup> e se personifica no *cogito* à terceira potência de Álvaro de Campos, de Bernardo Soares e do Fausto. No segundo caso, o sentido irradiado pelo pólo anterior desliza sobre um *plano de composição prático-reflexiva*<sup>34</sup> que se personifica no imperativo das sensações<sup>35</sup> de Álvaro de Campos e no epicurismo estóico de Ricardo Reis.<sup>36</sup>

As identidades de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis condensam, portanto, as características centrais de dois planos de composição. Por um lado, a identidade de Álvaro de Campos condensa os elementos simbólicos que incidem, primeiramente, sobre o plano de composição crítico-reflexiva do *cogito* à terceira potência para, logo em seguida, deslizar sobre o plano de composição prático-reflexiva do imperativo das sensações. Por outro, Ricardo Reis condensa os elementos simbólicos que incidem sobre o plano de composição onto-epistemológica da razão estóica para deslizar sobre o plano de composição ontológica do sensualismo epicúreo.

De acordo com a cronologia de nascimento sugerida por Fernando Pessoa, Alberto Caeiro é o primeiro e mais importante dos heterônimos. Sua personalidade exprime o momento de ruptura da unidade psíquica do poeta pré-heteronímico que, na amplidão de suas incursões literárias, alimentava sólida admiração à poesia greco-latina, sem deixar de aspirar apaixonadamente os novos ares da poesia moderna. Esta ambivalência culminou numa sólida partição estilística entre uma poesia de orientação clássica, seja ela ingênua ou erudita, e uma poesia em estilo moderno, romântica e simbolista. Neste sentido, Álvaro de Campos foi o heterônimo que, por oposição virtual,

---

<sup>33</sup> Plano crítico-reflexivo como no caso do idealismo de Fichte.

<sup>34</sup> Plano prático-reflexivo tal como na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, ou na *Ética* de Espinosa.

<sup>35</sup> Deleuze escreve: “Era a grande ruptura de Kant com Descartes: a forma de determinação (eu penso) não se refere a um indeterminado (eu sou), mas à forma de um puro determinável (espaço-tempo)”. A forma do puro determinável do espaço-tempo aparece em Álvaro de Campos sob a forma da estética sensacionista.

<sup>36</sup> “Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos — a “Ode” com esse nome e o homem com o nome que tem”. (Obra em Prosa, *A Gênese dos Heterônimos, Carta enviada a Casais Monteiro*. p.96).

mais poder de personificação proporcionou ao mestre heterônimo. A força explosiva de *Ode Triunfal*, que apareceria apenas algumas horas depois de *O Guardador de Rebanhos* e de *Chuva Oblíqua*, definiu os termos heteronímicos da cisão psíquica que deu origem ao processo de despersonalização. Desse modo, podemos afirmar que Álvaro de Campos e Alberto Caeiro são as personagens literárias que delimitam os pólos extremos de uma figura incerta que aparece ora como Fernando Pessoa ele mesmo, ora como Fernando Pessoa ortônimo ora como Fernando *Personne* ou sob a personalidade dos demais heterônimos. Esta tensão dialética cobre um extenso período de gestação poética que inicia com o nascimento dos heterônimos e se consolida como um longo processo de amadurecimento individual para cada um deles.

Ao acompanhar o andamento do processo de despersonalização continuada, observamos com maior clareza o modo como a escrita heteronímica opera a superposição dos tempos psíquicos. Em linhas gerais, podemos dizer que a superposição marca a passagem do tempo-origem de Alberto Caeiro para o tempo histórico, especificado na índole místico-aventureira de Álvaro de Campos, no misticismo introvertido de Fernando Pessoa, na verve sonhadora de Bernardo Soares e no objetivismo greco-romano de Ricardo Reis. Por outro lado, esta superposição do tempo-origem para o tempo histórico é uma implicação formal da cisão metafísica entre a diferença ontológica da vida natural e a oposição entre vida e pensamento na obra dos heterônimos. Isto porque o plano de composição ontológica da identidade, que dá origem a Alberto Caeiro, aparece como alteridade ideal no duplo refletido da personalidade heteronímica. Assim, o afastamento desse ideal pode provocar uma antinomia trágica entre vida e pensamento que gera uma temporalidade histórico-subjetiva.

Álvaro de Campos, Fausto e Bernardo Soares são os heterônimos que mais claramente personificam esta antinomia, uma expressão arquetípica do desequilíbrio entre os pólos psíquicos. É com isto em mente que José Gil enuncia, neste ponto, uma pergunta crucial acerca do fenômeno de despersonalização-personificação:

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

Ao que se segue esta solução:

“Resumindo: há que considerar três instâncias e duas oposições-negações. A primeira, ‘Fernando Pessoa Alberto Caeiro’ opõe-se a ‘Fernando Pessoa ele só’, no plano macroscópico [*da representação identificante*]; mas, ao fazê-lo, ‘Fernando Pessoa ele só’ interioriza a oposição e rebate-a sobre o plano microscópico das sensações e dos pensamentos [*intensidades pré-individuais*]: cria assim duplas personagens que se opõem dentro de si, e que constituirão os pólos fixos (ou melhor: em constante movimento de duplo impasse vicioso) de uma antinomia trágica. Vê-se agora como se passou da diferença à negação”.<sup>37</sup>

É esta cisão metafísica, aliás, que permite ao filósofo português afirmar que Alberto Caeiro está para os demais heterônimos assim como estes estão para “as alteridades complementares”: Esteves (Álvaro de Campos), Vasques (Bernardo Soares), Ceifeira (Fernando Pessoa).<sup>38</sup> Visto que estas são algumas das figuras que transferem a oposição psíquica do processo de gênese heteronímico para o plano simbólico-temporal de composição dos poemas, durante o processo de amadurecimento do eu- heterônimo.

## 8. Fernando *Personne*, mestre do mestre heterônimo

Já observamos que a forma não-idêntica condensa os diferentes planos de composição da identidade heteronímica. No limite da tensão, o ato de reflexão desloca a forma da não-identidade para um plano de composição *paralelo, mas de modo algum externo*, ao ritmo estilístico do fingimento. Expresso pela forma de *quem sabe que sabe que não é*, este é um *plano de composição da não-identidade heteronímica* que condensa uma forma duplamente fictícia, ao aparecer como pseudônimo dos poetas heterônimos sob a figura de Fernando *Personne* ou Ninguém.<sup>39</sup> Este plano pode ser descrito como onto-reflexivo,<sup>40</sup> na medida em que nele a oposição entre os pólos psíquicos e o antagonismo entre os planos de composição da identidade intensificam-se ainda mais, favorecendo o amadurecimento subjetivo dos heterônimos.

---

<sup>37</sup> GIL, José. *Diferença e negação na obra de Fernando Pessoa*, pp. 76-77.

<sup>38</sup> GIL, José. *Diferença e negação na obra de Fernando Pessoa*, p.67.

<sup>39</sup> “Retire-se, com efeito, a dupla significação do fingimento, não se considere nem o que se finge, nem por que se finge, e o que restará? Muita coisa: resta a ordem, o lugar, a densidade, a regularidade dos instantes em que a pessoa que finge deve forçar a natureza”. (BACHELARD, Gastón. *A Dialética da Duração*, p.97).

<sup>40</sup> Assim como em Alberto Caeiro, este plano onto-reflexivo bifurca-se com todos os outros que se encontram entre os extremos do plano prático-reflexivo de Hegel e do plano ontológico de Heidegger.

De acordo com Bachelard, “uma espécie de *cogito* múltiplo se renova no mundo fechado de um poema”.<sup>41</sup> Tornando-se instáveis dentro de um equilíbrio dinâmico, os pólos psíquicos em oposição ampliam as unidades simbólicas do complexo psico-poético de Fernando *Personne*, o que define um plano impessoal de múltiplas influências. Assim, as vozes heteronímicas conflitam-se e dialogam como fragmentos de identidade que articulam, como atos de personificação do não-idêntico, elementos simbólicos responsáveis pela expansão e pelo amadurecimento subjetivo dos heterônimos. Nesta altura, o antagonismo entre os planos de composição e a oposição entre os pólos alcançam uma forma mais elevada e rarefeita que incorpora os dois momentos de tensão entre as forças como forma poético-especulativa de reconhecimento de si no outro. Em sua forma reflexiva, ela pode ser descrita como ato simultâneo de escrita e apreciação crítica da forma, enquanto, em sua forma ontológica, ela aparece como um sistema intrapsíquico de identidades heteronímicas reunidas sob a forma da não-identidade pela figura poética de Fernando *Personne, mestre do mestre e dos discípulos heterônimos*.

Eis que nos deparamos com a seguinte pergunta: como é possível a personificação do não-idêntico na figura de Fernando *Personne*?

Com a consolidação do processo de despersonalização e personificação, observa-se a erradicação completa de sentido do *cogito* heteronímico para o outro simbólico do eu. Esta erradicação de sentido aniquila a identidade heteronímica e força sua personalidade a assumir uma forma indefinida, como se esta estivesse a falar de Ninguém para Ninguém. Nestes momentos, os heterônimos abandonam as oposições impressas na forma textual do paradoxo e da contradição, para assumir a dinâmica do *plano de composição onto-reflexiva da não-identidade*, que percorre os espaços textuais como um sistema de antagonismos psíquicos entre os eus-heterônimos.

Certamente, o plano de composição onto-reflexiva da heteronímia não aparece apenas como ato de escrita, mas também—e, sobretudo aí—como efeito compreensivo de leitura dos poemas, ou seja, como apreciação crítica do processo de individuação e amadurecimento da personalidade heteronímica. Fernando *Personne* passa a ser a figura que exprime perfeitamente este efeito compreensivo de leitura. Um testemunho implícito de que, durante os momentos de pausa, descanso, ou interrupções

---

<sup>41</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*, p.147.

descontínuas da escrita e da leitura, os heterônimos não existem senão como antagonismos concretos na imaginação especular do leitor e do mestre real.

Fernando *Personne* aparece, portanto, como uma figura capaz de estruturar o processo de despersonalização literária sob a forma auto-reflexiva da não-identidade, como um sistema dialógico entre identidades heteronímicas personificadas na obra de Alberto Caeiro, Fernando Pessoa ortônimo, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares e Fausto. Um pseudônimo literário que aparece ora refletido na imagem dos olhos heteronímicos de Ricardo Reis, que se observam ironicamente a si mesmos através dos olhos virtuais dos demais heterônimos e dos olhos reais do leitor, como se fossem a própria forma exterior do poema:

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

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

E a beleza, incriável por meu sestro,  
Eu goze externa e dada, repetida  
Em meus passivos olhos,  
Lagos que a morte seca.<sup>42</sup>

Ora refletido na imagem do argonauta das sensações que traz para o universo dos leitores reais ou heteronímicos o universo literário das sensações:

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

---

<sup>42</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.276.

Ei-los que vão já longe como que na diligência  
E eu sem querer sinto pena  
Como uma dor no corpo.

Quem sabe quem os lerá?  
Quem sabe a que mãos irão?

(...)

Passo e fico, como o Universo.<sup>43</sup>

Ora na imagem do poema-navio que faz Álvaro de Campos sentir e pensar todas as sensações a bordo de todos os navios com homens de todos os tempos e culturas, e se interrogar sob o estado subjetivo de quem lê o que escreve:

Eu quem sou para que chore e interrogue?  
Eu quem sou para que te fale e te ame?  
Eu quem sou para que me perturbe ver-te? <sup>44</sup>

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

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

E os que lêem 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. <sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Obra Poética, Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, XLVI, XLVIII, pp.226-227.

<sup>44</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, p.335.

<sup>45</sup> Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Cancioneiro, Autopsicografia*, p.165.

## Cap. II - Alberto Caeiro, mestre da página em branco

### 1. Primeiras Impressões

O heterônimo Alberto Caeiro é descrito sob as mais diversas formas pelos seus pares heterônimos. Álvaro de Campos, por exemplo, escreve em *Notas para a Recordação de meu Mestre Caeiro*, numa prosa limpa e escorreita, sobre o primeiro dia que travou contato com o mestre. Foi na casa de um primo deste, que ficava no Ribatejo, pequena cidade campestre no interior de Portugal, onde Caeiro passou a maior parte da vida. Por coincidência, um também primo de Álvaro de Campos o levava para lá a passeio, dias após o retorno de uma longa viagem de navio que este fizera da Escócia ao Oriente,—quando ainda concluía o curso de engenharia naval. Dentre tantas qualidades que observara em Caeiro, o engenheiro lembra-se de seus atentos olhos azuis, que se assemelhavam aos de uma criança, de seu estranho ar grego “que vinha de dentro e era uma calma” e a expressão da boca que, nas palavras do discípulo, era “a última coisa em que se reparava—como se falar fosse, para este homem, menos que existir”. Discorre, em seguida, sobre o dia da primeira conversa, na qual Caeiro apresentara-lhe Ricardo Reis, com o comentário: “ele é muito diferente de si”. Ante o que, sensibilizado com a intuição certa do mestre, Álvaro de Campos descreve sua reação: “Esta frase, dita como se fosse um axioma da terra, seduziu-me como um abalo, como o de todas as primeiras poses, que me entrou nos alicerces da alma”.

Segue-se uma breve analogia entre a forte característica objetivista de Caeiro e uma passagem de Wordsworth, após a qual o engenheiro define o traço comum que marca a personalidade de alguns dos principais heterônimos. Ricardo Reis é descrito como “pagão por caráter”, Antônio Mora como “pagão por inteligência”, o próprio Álvaro de Campos como “pagão por revolta” e por “temperamento”, Fernando Pessoa, “se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro”, como um possível pagão e o mestre Caeiro como o “próprio paganismo”. Note-se que, à parte a distinção entre os modos de manifestação, o paganismo é elemento constante no caráter individual dos heterônimos. Descrito como o próprio paganismo, porém, Alberto Caeiro parece ser considerado o caráter originário, a partir do qual os demais heterônimos adquirem força de individuação.

Em seguida, Álvaro de Campos comenta os desdobramentos de outra conversa, sobre o conceito de infinito, em que o mestre heterônimo mostra-se sensivelmente disposto a definir uma coisa pelo seu limite, de tal modo que, para ele, não poderia haver um espaço infinito: “essa gente materialista é cega. Você diz que dizem que o espaço é infinito. Onde é que eles *viram* isso no espaço?”. Pergunta que também se aplica aos números infinitos: “o que é o 34 na realidade?”. Ante tal demonstração de personalidade, escreve Álvaro de Campos: “Nessa altura senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo”. E prossegue:

O meu mestre Caeiro, como não dizia senão o que era, pode ser definido por qualquer frase sua, escrita ou falada, sobretudo, depois do período que começa do meio em diante de *O Guardador de Rebanhos*. Mas entre tantas frases que escreveu e se imprimem, entre tantas que me disse e relato ou não relato, a que o contém com maior simplicidade é aquela que uma vez me disse em Lisboa. Falava-se de não sei quê que tinha que ver com a relação de cada qual consigo mesmo. E eu perguntei de repente ao meu mestre Caeiro, “está contente consigo?” E ele respondeu: “Não: estou contente”. Era como a voz da Terra, que é tudo e ninguém.<sup>46</sup>

## 2. Objetivismo e subjetividade

Como já o dissemos, o comentário acima é de Álvaro de Campos e se encontra em *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, texto amplamente conhecido por abrir algumas edições da obra poética do mestre heterônimo. Nele, observamos facilmente, por contraste, o modo como se configura a identidade heteronímica do mestre ante a identidade oposta de seu discípulo. Neste sentido, ao perguntar, nas linhas finais do texto, a respeito do modo como se sente, Álvaro de Campos supõe que Caeiro possa se encontrar numa relação de contentamento com seu próprio estado subjetivo. Assim, uma resposta do tipo “sim, estou contente” denunciaria um processo de subjetivação que distanciaria Caeiro de uma *atitude objetivista* que caracteriza sua identidade heteronímica.

A certa altura do texto, Álvaro de Campos não deixa de acrescentar à sua recordação, ainda que de modo não enfático, sua própria maneira de definir a personalidade do mestre. Ele a define como uma sensibilidade que procura alcançar o

---

<sup>46</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.107-110.

*conceito direto das coisas*. Definição à qual podemos comparar o que Ricardo Reis chama, também em textos de caracterização, de *objetivismo total* ou *objetivismo absoluto*.

Do ponto de vista poético, esse desejo de alcançar o conceito direto das coisas não se confunde, em Caeiro, com o desejo de encontrar uma forma capaz de substituir a coisa pela palavra que a nomeia—como se poderia esperar de um poeta romântico, por exemplo—mas aspira encontrar, antes de tudo, uma forma marginal que seja capaz de afirmá-la como coisa que pré-existe ao ato de fala ou de escrita. O que importa, para Caeiro, é observar com clareza, no momento de enunciação, o ponto em que esta revela a incompatibilidade entre o conceito enunciado e o objeto que se vê. Com este exercício intelectual da atenção, Caeiro espera afirmar a primazia ontológica do sensível ante o inteligível.

Uma conseqüência importante desta atitude é o impedimento da “dobra” da experiência subjetiva no pensamento, experiência que configura uma consciência interna de si. Dizer que há um contentamento consigo, por exemplo, equivale dizer, para Caeiro, que o pensamento, interrogando-se sobre si mesmo, constituiria uma consciência que se coloca como objeto para si, o que implica no distanciamento da percepção concreta desse seu modo de sentir. Ora, a consciência de si, para Caeiro, é uma forma subjetivada de pensar que trai o senso objetivo com que busca a aceitação imediata do objeto natural. Ante a concretude objetiva do “estar contente”, mesmo o sujeito oculto da frase “estou contente” deve esvanecer.

Para a sensibilidade do poeta, não poderia nunca existir um “eu penso” que, ao se voltar sobre si mesmo, constituísse uma entidade distinta da percepção sensível. Longe de se confundir com o idealismo de um Fichte, por exemplo, para quem o *cogito* existe em função de uma percepção imediata da totalidade das sensações<sup>47</sup>, a frase “eu penso” é, para Caeiro, uma fórmula falseada, incapaz de exprimir o ato imediato de perceber a forma concreta dos objetos sensíveis. Ou seja, para o mestre heterônimo, a realidade do mundo não pode ser demonstrada através da forma subjetiva sem que se incorra no erro de ocultar com a demonstração o que a sensação revela de mais substancial, ao se apresentar como forma sensível e particular independente da forma abstrata do pensamento. Assim, o que, na filosofia de Fichte, poderia soar como

---

<sup>47</sup> Ou seja, uma intuição intelectual que apresenta a totalidade das sensações do eu empírico a um eu transcendental capaz de exprimi-la, pela forma abstrata do pensamento, como se fosse um objeto absoluto.

desdobramento de uma tautologia do tipo “eu penso tudo o que percebo, logo eu penso”, em Caeiro, soaria antes como desdobramento da fórmula inversa: “eu percebo tudo o que penso, logo eu percebo”.

Em conseqüência disso, podemos dizer que o fundamento da personalidade de Caeiro é um “eu penso” que não se pensa a si, mas que se percebe a si mesmo pela sensibilidade. Um “eu penso” que não se percebe como quem formaliza um conteúdo absoluto, mas como quem vê imediatamente a forma de um objeto particular. Ao contrário do distanciamento abstrato que origina a consciência de si, o ato de ver aproxima o eu de suas sensações, até ao ponto de indistinção objetiva entre o ser que percebe e o ser que é percebido. Como se, através do ato de ver com distinção o sentimento, Caeiro tivesse acesso a um estado no qual um não-penso suprimisse por completo a distinção sempre hierárquica entre ver, pensar e sentir. O ato de perceber insiste em ultrapassar a tirania do pensamento pelo fortalecimento da atenção, como se estivesse a focalizar um detalhe particular que define o sentimento como objeto de sua atenção. A partir daí, nenhum estado interior pode afastá-lo do contentamento que acompanha a observação nua do objeto real.

[Caeiro] Sente positivamente aquilo que até aqui não podia ser concebido senão como um sentimento negativo. Perguntai a vós mesmos: que pensais de uma pedra quando olhais para ela sem nela pensar? Chega-se a isto: que pensais de uma pedra quando não pensais nela absolutamente? A pergunta é totalmente absurda, sem dúvida. O estranho nisso é que toda a poesia de Caeiro se baseia naquele sentimento que achais impossível imaginar como capaz de existir.<sup>48</sup>

O que para um heterônimo distraído—como muitas vezes Álvaro de Campos o é—aparece sob uma forma subjetiva, em Alberto Caeiro aparece como extensão corpórea do objeto real. Compreende-se então porque, para Caeiro, a frase “estar contente” não pode significar mais do que um ato sensível de ver o contentamento.

### **3. Objetivismo, nominalismo e personificação**

Por outro lado, para além das “auto-definições” poéticas que demonstram o objetivismo de Caeiro, encontramos uma subjetividade móvel que se exprime, em

---

<sup>48</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.129.

muitos momentos, de modo a trair o teor de sua sensibilidade objetiva. Ao que se segue que, em muitos momentos, Caeiro lamenta o emprego de palavras imprecisas, insuficientes para definir o sentido exato do que deseja exprimir. Esforça-se, em outros, por encontrar uma nova forma e não se detém enquanto não alcança o contentamento de encontrar as palavras mais acabadas para a definição exata de sua forma de enxergar as coisas.

XXIX

Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.

Mudo, mas não mudo muito.

A cor das flores não é a mesma ao sol

De que quando uma nuvem passa

Ou quando entra a noite

E as flores são cor da sombra.

Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.

Por isso quando pareço não concordar comigo,

Reparem bem para mim:

Se estava virado para a direita,

Voltei-me agora para a esquerda,

Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés —

O mesmo sempre, graças ao céu e à terra

E aos meus olhos e ouvidos atentos

E à minha clara simplicidade de alma ...<sup>49</sup>

Mesmo quando Caeiro exprime-se do modo mais claro e transparente, desconcerta-nos ver que suas palavras ainda não o satisfazem por completo. Pois há sempre uma exterioridade que, com exceção de algumas passagens, onde ocorre a personificação plena do não-idêntico na identidade, o mestre heterônimo lamenta não poder exprimir. Pode-se imaginar, num verso ou outro, por exemplo, que se escreve tão naturalmente quanto sopra o vento, ou crescem as árvores, ou corre o rio. Mas o ato de escrever vem sempre acompanhado do ato de pensar; e pensar, imaginar e escrever ainda negam a distinção e a amplitude exteriores que possui o ato de ver.

---

<sup>49</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.219-220.

#### XIV

Penso e escrevo como as flores têm cor  
Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me  
Porque me falta a simplicidade divina  
De ser todo só meu exterior.<sup>50</sup>

Esta instabilidade subjetiva é, de um modo geral, característica comum ao desdobramento de personalidade dos heterônimos. A inquietação subjetiva que atinge picos de desespero em Álvaro de Campos, em Bernardo Soares e no Fausto, não é absolutamente excluída da calma plenitude do mestre. Isto porque a identidade heteronímica se configura a partir de *pontos fixos de referência* que, apesar de nem sempre se situarem no antagonismo heteronímico como foco nítido de polarização da subjetividade, situam-se, entretanto, em torno de figuras, incorporadas pela dinâmica subjetiva de acordo com a personalidade individual de cada heterônimo.

Ora, sabemos que os pontos fixos de referência mais freqüentes na dinâmica interna da subjetividade heteronímica é precisamente o pensamento, seguido de perto, sem dúvida, pelo sentimento de sua inadequação com o mundo real. Tanto o pensamento como a insatisfação com a impossibilidade de alcançar a plenitude de sentido se encontram, nos demais heterônimos, em estado positivo de expressão. Mas observamos que a personalidade de Caeiro é imensamente individuada ao operar sistematicamente a negação desses pontos de referência. Tudo na poesia do mestre heterônimo aspira à confirmação de que, para aquém ou para além do pensar, do escrever e do sentir, a única possibilidade de exprimir com clareza o conteúdo profundo das coisas está no ato de ver e existir com simplicidade, isto é, na negação sistemática de todas as perplexidades idealistas que se seguem ao desejo de apreensão do real.

O mistério que Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, Bernardo Soares ou Fausto se esforçam por apreender pelo pensamento, Caeiro se esforça para apreender por uma perspectiva inversa, que nega ao pensamento qualquer possibilidade de sua apreensão, para afirmá-lo como ser sensível que se oferece inteiramente aos sentidos. Por isso, o pensamento não é mais do que uma forma mistificadora desse conteúdo sensível, além do qual mais nada de concreto pode existir.

---

<sup>50</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.214.

V

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

Que idéia tenho eu das cousas?  
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?  
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma  
E sobre a criação do Mundo?

. (...)   
O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!  
O único mistério é haver quem pense no mistério.

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

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

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

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

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

E por isso eu obedeço-lhe,  
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).  
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,  
Como quem abre os olhos e vê,  
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,  
E amo-o sem pensar nele,  
E penso-o vendo e ouvindo,  
E ando com ele a toda a hora.<sup>51</sup>

Repare que, a partir deste poema, a figura de Fernando *Personne* começa a orientar os impulsos de despersonalização e personificação através de uma ampla expansão subjetiva que coloca o *cogito* heteronímico de Caeiro como uma identidade que se nega a si pela afirmação de uma realidade externa que, só no segundo momento, passa a definir sua personalidade com maior precisão. Marcada por uma relativa instabilidade emocional, a personificação do não-idêntico acontece a partir do momento em que o heterônimo passa a evidenciar a ausência de realidade objetiva para os nomes. Momento que dá início à dinâmica de despersonalização heteronímica e determina o processo de amadurecimento subjetivo de Alberto Caeiro.

A caminho da personificação, os nomes esvaziam-se, perdem o caráter designativo da linguagem e aparecem como modo de negação de uma concretude externa a seu domínio. Ao perder a capacidade de designar as coisas, amontoam-se uns sobre os outros, transformados em linguagem abstrata que impede a apreensão concreta dos objetos pelo ato de *ver*. Nomes como “flores”, “pedras” e “rios” deixam de designar flores, pedras e rios concretos, gerando uma súbita insatisfação com sua presença

---

<sup>51</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.206-208

inadequada para a significação do objeto real. Tudo o que se possa atribuir como predicado a nomes como estes não poderá mais, a partir daí, designar uma característica particular do objeto nem exprimir com precisão a personalidade de Caeiro. Mesmo sob a forma designativa, ao dizê-los com uma intenção particular, como quando se diz, por exemplo, “*esta flor, esta pedra, este rio,*” o que se dirá, em termos concretos, é que “*eu vejo esta flor*”, “*eu vejo esta pedra*”, “*eu vejo este rio*”. Ou seja, pouco importa *quem ou mesmo o quê se diz, nem o quê ou quem aponta, mas antes o quê se vê.*

Repare que este processo tem início no poema V e se desdobra ao longo da obra até chegar ao poema XXIX:

XXIX

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

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

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —  
As cousas não têm significação: têm existência.  
As cousas são o único sentido oculto das cousas.<sup>52</sup>

É a partir desta apresentação do problema, a partir do poema V, sobre a adequação do nome ao objeto, após a escrita dos primeiros versos, movidos inicialmente pelo impulso de despersonalização, que Fernando *Personne* encontra acesso ao plano de composição ontológica da identidade, a partir do qual tudo o que se possa dizer a

---

<sup>52</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.223.

respeito do que se vê aparece como falseamento subjetivo imposto pelas diversas formas de pensar e de sentir.

XXXII

É essa a única missão no Mundo,  
Essa—existir claramente,  
E saber fazê-lo sem pensar nisso.<sup>53</sup>

#### 4. Empirismo, idealismo e nominalismo

Há, portanto, em Caeiro, uma escrita poética que procura colocar em evidência a dificuldade, aparentemente intransponível, da linguagem quanto ao desejo de designação total do objeto pelo nome. Veja-se o caso, por exemplo, de uma palavra como “rosa”. Em primeiro lugar, quando falada, esta palavra é composta por duas unidades silábicas, e por quatro letras, quando escrita. Notamos, sem grande esforço especulativo, que não há indício algum, nestes elementos isolados que a compõem, de uma relação entre a palavra “rosa”, quando falada, e a palavra “rosa”, quando escrita. O que dizer então da relação que se estabelece entre ambos os modos de uso da palavra “rosa” com relação à palavra “palavra”, por exemplo?

XXVIII

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios  
Para falar dos sentimentos deles.  
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,  
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.  
Graças a Deus que as pedras são só pedras,  
E que os rios não são senão rios,  
E que as flores são apenas flores.<sup>54</sup>

Para além do simples jogo de linguagem, podemos dizer que saímos da relação entre duas variantes concretas do nome, ou seja, quando palavra escrita e quando palavra falada, para duas relações abstratas entre as “quatro letras” e as “duas unidades silábicas”. Mas o que responderia Caeiro se fizéssemos a ele a pergunta acima?

---

<sup>53</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.221.

<sup>54</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.219.

Certamente: “Mas isso são só números”, e olhando-nos “com uma formidável infância“, desafiar-nos-ia a argumentar: “Mas o que é o número 34 na realidade?”.<sup>55</sup>

Diante de tal atitude cética, nota-se que a palavra “rosa”, quando falada, teria uma objetividade perfeitamente distinta da objetividade da palavra quando escrita. Mas então o que diria Caeiro se perguntássemos sobre essas duas objetividades distintas com relação à “rosa” real? Uma questão parecida move a crítica de Berkeley ao conceito empirista de idéia abstrata. Para Locke, bem como para a maior parte dos empiristas da época, as impressões sensíveis são compostas e se apresentam ao espírito como idéias, isto é, como cópias de uma realidade externa inapreensível aos sentidos. Uma palavra como “rosa”, por exemplo, seria um nome que designa uma idéia composta dada à sensibilidade como cópia de um objeto que existe como realidade independente do poder de percepção e de análise do espírito. Uma consequência imediata desta concepção é que os elementos que compõem a rosa, isto é, as cores, as pétalas, os espinhos, são idéias (ou palavras) simples, abstraídas pelo espírito da idéia composta de rosa.

A crítica de Berkeley<sup>56</sup> se orienta pela hipótese de não haver nenhuma realidade objetiva anterior ao sujeito que percebe. De acordo com esta hipótese, a rosa não poderia existir como cópia de um objeto externo inapreensível ao espírito. Por outro lado, para o filósofo, as idéias (palavras) imediatamente sensíveis não são compostas. Ao contrário, são simples e já existem em potência no espírito que as percebe. O que se observa ao ver, cheirar ou tocar uma rosa não são idéias (palavras) abstraídas da percepção empírica da rosa, mas a percepção imediata de idéias simples a que denominamos vermelho, pétala ou perfume. Neste caso, o que Locke designa como idéia composta não seria uma percepção imediata do espírito, mas um nome através do qual o espírito sintetiza as idéias simples que nele já existem, em potência, como percepções sensíveis.

Assim como na crítica de Berkeley, Caeiro afirma não haver percepção que corresponda a uma idéia ou a uma palavra compostas. Toda a percepção autêntica apresenta o objeto em sua verdade e simplicidade imediatas. Mas diferente de Berkeley, a percepção não se refere exclusivamente ao espírito. Afirmar que o ser do objeto equivale ao ato de percebê-lo é incluir um elemento idealista na percepção, o que induz

---

<sup>55</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.109.

<sup>56</sup> Ver os parágrafos 3, 5, 7 e 9 do *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano* de Berkeley, nas pp. 19, 20 da Coleção “Os Pensadores”.

o filósofo a negar a exterioridade do objeto e afirmar a transcendência de um espírito divino, capaz de perceber a totalidade dos objetos particulares que escapam, todo momento, à nossa percepção imediata.<sup>57</sup>

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

## 5. Classicismo, romantismo e objetivismo

“A natureza é partes sem um todo”. Encontra-se neste verso do antepenúltimo poema de *O Guardador de Rebanhos* a expressão máxima de dois elementos essenciais da cosmovisão de Alberto Caeiro. Em primeiro lugar, o verso exprime com extraordinária clareza conceitual o objetivismo absoluto na atitude poética do heterônimo. E exprime, em segundo lugar, também com maestria, o paganismo através do qual Caeiro, aos olhos de Ricardo Reis, eleva-se acima das limitações da época, revelando-se um português “mais grego que os gregos”.

---

<sup>57</sup> Para dar uma noção exata do comportamento anti-idealista da linguagem em Caeiro, basta dizer que, para ele, o próprio “eu” não se enuncia nunca como sujeito, mas como objeto. Por isso, dizer “eu percebo”, para ele, equivale a dizer apenas que um objeto sensível percebe um outro objeto, também sensível e diferente de si.

A explicação para o irresistível encanto deste verso está no modo como ele evidencia, com a força de uma tomada crítica de consciência, a um só tempo, a posição de Caeiro quanto ao misticismo ingênuo dos poetas românticos, quanto ao falso rigor do objetivismo neoclássico<sup>58</sup> e, por extensão, quanto aos princípios metafísicos da filosofia escolástica.

Ao afirmar que a natureza é partes sem um todo, Caeiro procura negar categoricamente a pretensão objetivista da poesia neoclássica, de acordo com a qual a beleza de uma obra de arte se manifesta através da justa proporção entre as partes que a compõem. Distinta da tragédia, por exemplo, gênero supremo de realização da poética neoclássica, o fragmento lírico procura encerrar não um vislumbre premeditado da totalidade da obra que se constrói, mas uma visada completa, objetiva e instantânea, sem qualquer referência a uma idéia do todo. Desde o início, com a escolha da forma livre dos versos e da disposição não-hierárquica dos poemas na obra, o poeta procura alcançar uma nova forma de objetivismo, intimamente vinculada ao conteúdo e conscienciosamente distinta da beleza formal dos neoclássicos.

XXXVI

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

Que triste não saber florir!  
Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro  
E ver se está bem, e tirar se não está!...  
Quando a única casa artística é a Terra toda  
Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.<sup>59</sup>

Sob uma perspectiva mais abrangente, ao afirmar a personalidade objetiva do mestre heterônimo sob a forma impessoal de um aforismo, o poeta procura alçar à altura de uma preocupação filosófica a recusa poética do objetivismo formal dos neoclássicos. Uma forma impessoal que parece deslocar o eixo da crítica às poéticas neoclássicas para o campo da filosofia escolástica que, a despeito dos elementos acentuadamente cristãos

---

<sup>58</sup> O objetivismo neoclássico aqui se refere à escola italiana, representada por Petrarca, e à escola francesa, representada por Boileau.

<sup>59</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.222.

do pensamento teológico, é profundamente influenciada pelo pensamento greco-romano.

Para os escolásticos, a natureza é uma criação divina essencialmente marcada pela forma da unidade e da totalidade. Ora, sabemos que tanto Platão quanto Aristóteles concebiam a obra de arte como construto de uma modalidade particular (*poiesis*) do fazer humano (*tekhné*) que se caracteriza pela imitação da natureza (*mímesis*). A partir daí, numa dedução comum à filosofia escolástica, chega-se facilmente à conclusão de que uma obra de arte deve aspirar exprimir as características da unidade e da totalidade em sua forma.

Por outro lado, encontra-se ainda, condensado neste verso, uma preocupação em sublinhar a diferença entre o objetivismo e o misticismo subjetivista que anima, em grande medida, a obra dos poetas românticos, sobretudo poetas franceses e ingleses. A natureza está, para estes, inteiramente impregnada de signos de uma realidade oculta que, através da súbita manifestação do gênio, envolve misteriosamente o poeta em ímpetos de espontaneidade, sempre marcada pela nostalgia de uma natureza distante e idealizada. A consagração poética do mistério do mundo é um de seus *leit-motivs* favoritos.

A insistência de Caeiro em acentuar a diferença entre ambos, porém, não ocorre apenas em função destas características que os distanciam, mas também de uma característica que, apenas aparentemente, os aproxima. Pois, a partir de uma perspectiva místico-subjetivista, faz-se necessário o abandono das formas objetivas em prol de uma forma capaz de exprimir, com maior autonomia, os estados subjetivos do poeta. A forma lírica é, assim, consagrada como a forma mais direta a dar vazão aos ímpetos de espontaneidade do gênio romântico. Ora, o espaço para a autonomia na forma lírica de Caeiro serve para uma perspectiva diametralmente oposta aos apelos de expressão absoluta da subjetividade. Uma vez que o aparente descuido com o apuro formal na poesia do mestre visa a encontrar o modo adequado de exprimir a completa autonomia do objeto com relação aos “estados subjetivos de alma”. Os ímpetos de espontaneidade do gênio devem ceder lugar, portanto, na poesia heterônima, à serena espontaneidade do homem simples, isto é, do homem que antes de gênio ou poeta é um ser genuinamente natural.

XLVII

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

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

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

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

Foi isto o que sem pensar nem parar,  
Acertei que devia ser a verdade  
Que todos andam a achar e que não acham,  
E que só eu, porque a não fui achar, achei.<sup>60</sup>

Observa-se, desse modo, que a recusa às perspectivas neoclássica e romântica concorre dialeticamente neste verso-aforismo para afirmar, com um nível acima de intensidade, o pertencimento da obra de arte ao mundo dos objetos naturais, originariamente avesso tanto às categorias racionais da unidade e da totalidade quanto à noção idealista de gênio. Com a afirmação de que a natureza é partes sem um todo, o objetivismo sensível de Caetano mostra-se, portanto, conscienciosamente distinto tanto do objetivismo formal dos neoclássicos quanto do racionalismo abstrato da filosofia tomista, como também dos impulsos subjetivistas dos românticos. Caetano demonstra, assim, de maneira categórica, seu distanciamento crítico da pré-concepção arbitrária do

---

<sup>60</sup> Obra Poética. Alberto Caetano. *O Guardador de Rebanhos*, p. 226-227.

todo e da espontaneidade subjetiva,<sup>61</sup> que se preocupam apenas abstratamente, ora com o acabamento formal da obra, ora com a liberdade formal, sem se preocupar com o perfeito acabamento da percepção, originariamente fragmentária, que sua obra aspira objetivamente observar.

## 6. Paganismo e objetivismo

Outro elemento igualmente interessante para explicar esse encanto extraordinário do verso-aforismo citado acima, extensamente comentada por Angel Crespo, é de que nele encontramos condensada toda a essência do que alguns heterônimos, sobretudo Ricardo Reis, costumam definir como o espírito, a sensibilidade, o temperamento ou a inteligência pagãs de Alberto Caeiro.

a obra de Caeiro representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por o não pensarem, o puderam fazer isso. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vindos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão.<sup>62</sup>

O paganismo de Caeiro pode ser descrito como uma alternativa sensualista ante o objetivismo formal dos neoclássicos e a abstração filosófica. Diferente destes, o paganismo privilegia o universalismo concreto da particularidade sensível, ao destacar uma atitude subjetiva que coloca o ser por inteiro na relação imediata com as coisas. Ora, o ato de se colocar por inteiro numa relação imediata é uma característica própria à religião. Neste sentido, religião e filosofia são perspectivas fundamentalmente distintas sobre a realidade: a primeira dispõe o indivíduo, desde o início, para uma ação, enquanto a segunda não se preocupa com a ação senão como uma atitude mediada pelo pensamento. Por este motivo, antes a religião e não a filosofia apresenta o ser em sua

---

<sup>61</sup> Ideal cuja origem encontra-se no livro VII da *Poética*: “Outrossim, a beleza, quer num animal, quer em qualquer coisa composta de partes, sobre ter ordenadas estas, precisa ter determinada extensão, não uma qualquer; o belo reside na extensão e na ordem, razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abarcar o todo, mas escapa à visão dos espectadores a unidade e o todo, como, por exemplo, se houvesse um animal de milhares de estádios). Assim como as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira”.

<sup>62</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.115.

essência, pois somente a ação coloca o ser por completo na realidade. Como uma função suprema, cabe à arte, no entanto, entretecer os fios que ligam o pensamento à ação concreta. Cabe a ela criar uma realidade capaz de atingir o mais alto nível de clareza e de individuação ante as quais as noções abstratas de unidade e de totalidade devem esvanecer.

Ignorante da vida e quase ignorante das letras, quase sem convívio nem cultura, fez Caeiro a sua obra por um progresso imperceptível e profundo, como aquele que dirige, através das consciências inconscientes dos homens, o desenvolvimento lógico das civilizações. Foi um progresso de sensações, ou antes, de maneiras de ter, e uma evolução íntima de pensamentos derivados de tais sensações progressivas. Por uma intuição sobre-humana, como aquelas que fundam religiões, porém a que não assenta o título de religiosa, por isso repugna toda a religião e toda a metafísica, este homem descreveu o mundo sem pensar nele, e criou um conceito do universo que não contém uma interpretação.<sup>63</sup>

Note-se, porém, que o assim chamado paganismo absoluto, imputado a Caeiro por Ricardo Reis, é uma leitura visivelmente influenciada pela “índole religiosa” do discípulo heterônimo. Pois se é verdade que o valor da obra está, em grande medida, em alguns aspectos do que Ricardo Reis julga ser o paganismo, também o é que, em nenhum momento da poesia de Caeiro, encontramos indício da mais leve adoração às forças sobre-humanas da natureza, elemento que caracteriza a cultura mítica antiga. Observa-se, sem dúvida, com a leitura, que a espontaneidade que gera o ato de escrita de *O Guardador de Rebanhos* é movida por um intenso esforço de distanciamento da inspiração por invocação das divindades. Esforço este que mesmo o mais fiel de seus discípulos, entusiasta da soberania dos deuses olímpicos, não se exime de reconhecer como uma atitude distinta dos antigos, pois unicamente animada pela atenção intelectual e fortalecida pelo cuidado extremo na apreensão sensível dos objetos. Uma atitude que resulta numa aparente despreocupação com o sagrado, que vem se somar à despreocupação intencional com a forma.

Quando, há quatro anos quase, eu tive ocasião de mostrar a Alberto Caeiro, em Lisboa, a que princípios conduziu a sua obra, ele negou que ela a tais princípios conduzisse. Para Caeiro, objetivista absoluto, os próprios deuses pagãos eram uma

---

<sup>63</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.115.

deformação do paganismo. Objetivista abstrato, os deuses já eram a mais no seu objetivismo. Ele bem via que eles eram feitos à imagem e semelhança das cousas materiais; mas não eram as cousas materiais, e isto lhe bastava para que nada fossem.<sup>64</sup>

O que encontramos na leitura de *O Guardador de Rebanhos* é, antes de tudo, o desejo de imersão anti-metafísica do ser na particularidade das coisas materiais em estado de natureza. Desejo de imersão objetiva que, como o reconhece o próprio Ricardo Reis, pode ser concebido como uma atitude pagã apenas quanto à sensibilidade do temperamento, mas não quanto ao modo de inteligência, uma vez que, diferente dos gregos ou do próprio discípulo neoclássico, a inteligência de Caeiro não aspira criar uma instância divina que influencie no curso natural das coisas ou no destino humano, mas conformar sua sensibilidade aos objetos que já se encontram no estado de natureza. É com este intuito que algumas passagens importantes de *O Guardador de Rebanhos* parecem rogar ao leitor que este evite interpretá-la como uma criação inspirada pela transcendência, mas que procure considerá-la com a mesma clareza com que o poeta observa os objetos, ou seja, como se a obra fosse mais uma dentre as inúmeras “partes” da natureza. Tudo o mais, para Caeiro, é metafísica ou projeção do desejo, da memória e da imaginação para além da concretude objetiva do que se vê.

Caeiro era pagão não só com a inteligência abstrata, não só com a sensibilidade da inteligência, mas também com a sensibilidade do temperamento. Melhor, era mais pagão com a sensibilidade do temperamento do que com a da inteligência. A falta de contorno e de regra na apresentação da sua obra denotam, com efeito, uma falha da sensibilidade da inteligência pagã; um perfeito pagão não aceitaria deixar-se escrever esses versos sem ritmo, essa prosa falsamente contada.<sup>65</sup>

Além do que, na maneira de ser de Alberto Caeiro, a sensibilidade pagã está completamente despregada do contexto de vida que se tinha entre os antigos. Por este motivo, Ricardo Reis chama a atenção para a impossibilidade de uma pessoa sensível, educada em meio aos hábitos decadentes do homem moderno, se lhes aproximar quanto ao desejo de união com as forças naturais. Precisamente porque não dispõe do mesmo

---

<sup>64</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.147.

<sup>65</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.117.

meio social de sua concretização, o vigor intelectual da sensibilidade de Caeiro não pode se desenvolver do mesmo modo como se desenvolveu na sociedade antiga.

Dir-se-á, ainda, comparando o que Caeiro é com o que eu desenhei como sendo o espírito do pagão, que, por nítida que seja a concordância entre o gênio da obra do poeta e a parte intelectual do paganismo, a semelhança falha um pouco no que respeita à sensibilidade, e muito quanto aos princípios pregados para constituírem categorias de ação. Mas esses, que faltam, tinha-os o paganismo por haver uma sociedade pagã; o reconstrutor moderno do paganismo pode, como Caeiro por um alto dom dos Deuses, atingir a inteligência e a sensibilidade do pagão, não pode nunca pregar a ação pagã porque a ação é social, e não há sociedade pagã a que essa ação corresponda. E, por mais, um indivíduo de sensibilidade pagã sente-se isolado entre a nossa sociedade, à sua mentalidade de pagão se adiciona, portanto, o que provém da sua vida de isolado, por onde se vê que a nitidez, ao (...) pagãos se soma o que não pode deixar de ter um isolado pagão moderno.<sup>66</sup>

As injunções sociais modernas, que se contrapõem ao senso de equilíbrio da civilização grega, provocam o isolamento do poeta. O que resulta daí é uma sensibilidade que, em sua solidão, se precipita através do esforço da inteligência para apreender *in nuce* o equilíbrio supremo das forças, que não o havendo na sociedade, o poeta espera encontrar no estado puro de natureza.

## **7. Ciência do ver e a página em branco**

Como acontece com a poesia lírica de um modo geral, a poesia do mestre heterônimo não pode ser imparcialmente analisada antes de entusiasticamente lida, sentida e recitada. Nesta etapa de experiência com a obra, perguntas e respostas não são significativas para a apreensão do que poderíamos chamar de seu ensinamento poético. Entretanto, e isso é o que há de incomum na poesia de Caeiro, ela não se contenta com a simples sugestão do sentido expresso pela palavra poética. A forte tendência argumentativa do estilo de linguagem se articula de tal modo que encaminha o leitor, em não raros momentos, a um impasse quanto à clara compreensão dos versos que ali se enunciam. Sem se confundir com o simples encadeamento lógico-causal de fatos ou argumentos demonstrativos, como é comum na filosofia, na literatura em prosa ou nas

---

<sup>66</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.126.

ciências do homem, seus poemas causam muitas vezes a estranha impressão de se apresentar como uma autêntica exposição doutrinal. Surge sempre uma pergunta: trata-se apenas de poesia ou também de argumentação em defesa de uma visão de mundo? Em suma, não parece muitas vezes que os poemas procuram afirmar uma “ciência do ver” que se coloca num plano objetivo para além da obra heteronímica?

Uma explicação para este impasse está no fato de a maior parte dos poemas serem abstraídos de situações concretas, ou as situações que neles se apresentam serem propositadamente irrelevantes. O que prevalece é sempre o poder argumentativo da linguagem com relação ao que Caeiro compreende por modos verdadeiros ou degenerados de ver, pensar, sentir e agir. Mesmo quando em um ou outro poema a situação aparece com maior ênfase, ela se submete, ainda assim, à força persuasiva do mestre heterônimo. Neste sentido, aplica-se apenas parcialmente a Caeiro o diagnóstico de Sartre acerca do caráter objetivo da poesia.<sup>67</sup> Pois, falar de um aniquilamento da dimensão subjetiva em Caeiro não implica, como em Sartre, falar no fechamento da obra com relação à possibilidade de comunicação engajada. Isso porque a abstração de situações concretas não compromete a hipótese de haver uma prática poética como modo de transmissão de uma atitude existencial. Ora, a exposição ostensiva dos limites e possibilidades designativas da linguagem aponta sempre em direção a uma “ciência do ver” que se apresenta não como forma puramente objetiva da obra, mas como uma predisposição existencial do heterônimo.

Outra explicação para esta impressão de exposição doutrinal encontra-se no fato de que a obra de Caeiro gravita em torno de um tema não muito freqüente na poesia lírica. Desde o romantismo alemão, mas, sobretudo, a partir da obra de Mallarmé, os poetas tem sistematicamente abandonado a prerrogativa subjetivista, que concebe a poesia lírica como expressão dos estados de alma do poeta, para se voltar a uma prática interrogativa a respeito do poder objetivo da palavra, enquanto operada apenas como linguagem, ou seja, sem depender de uma intenção determinada por um autor. Esta atitude interrogativa culmina na metalinguagem, através da qual o poeta procura abandonar a prerrogativa subjetivista sobre a obra para afirmá-la como auto-engendramento de sua própria forma objetiva.

---

<sup>67</sup> A poesia, para Sartre, encerra um mundo fechado em si, resultante do aniquilamento da possibilidade de comunicação engajada na relação da linguagem com o mundo efetivo. (SARTRE, J.P. *Qu'est ce que la littérature?*)

Para Caeiro, assim como para os românticos e para Mallarmé, a obra deve romper com os limites impostos pela linguagem, não apenas no sentido de transgredir as formas de pensar que ela cristaliza, mas também, e simultaneamente, as formas de ver, sentir e agir que elas ocultam ou paralisam. Mas o que, em certa medida, o distingue de Mallarmé e dos românticos é o fato de a questão literária não ser o foco de suas preocupações. A obra e o ato de escrita não devem ser, no caso de Caeiro, um simples meio de acesso ou negação da universalidade literária, mas, antes de tudo, um lento exercício de apreensão da particularidade de objetos que se encontram, por definição, fora da obra de arte. Neste caso, o que interessa não é uma recusa que, à maneira da greve literária de Mallarmé ou da ironia romântica, lance mão de recursos operacionais que aniquilem os conteúdos tradicionais da poesia. Mas, à semelhança da preocupação que alimenta a filosofia com relação ao rigor objetivo, o que está em jogo na poesia de Caeiro é uma forma poética de investigação sobre o modo como a linguagem se confronta com a dificuldade de exprimir o sentido exato que ela visa exprimir e a dificuldade de exprimir o nexos que a liga às coisas ou o traço que a distingue delas.

Nos românticos como em Mallarmé, o sujeito da escrita não se encontra por trás da obra como autor empírico ou sujeito transcendental, mas *in litteris*, como o que, ao longo do ato físico de leitura ou de escrita, imprime-se sob a forma concreta de uma obra. O autor, para eles, nada mais é do que a própria obra em movimento, ou seja, obra que a si mesma se engendra enquanto tal. Do mesmo modo, por um lado, na obra heteronímica, o autor nunca está por trás do ato de escrita, pois o próprio conceito de heteronímia já é, por si só, a prova ontológica de que o poeta nada mais é do que a obra em movimento. Mas, por outro, ao invés de se limitar ao auto-engendramento, a obra ultrapassa o fechamento objetivo na condição daquela que, ainda nela, mas para além de si, procura alcançar a forma concreta do objeto individuado que as palavras visam, mas que, encerradas na obra, são incapazes de exprimir. Tudo se passa como se cada palavra escrita transgredisse não apenas a página em branco da literatura, mas também o mundo de objetos particulares que se vê.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> “De fato, desde que uma palavra esteja escrita na página em branco, ela deixa de ser literatura. Quer dizer que cada palavra real é de certo modo uma transgressão da essência pura, branca, vazia, sagrada da literatura que faz de toda obra não a realização da literatura, mas sua ruptura, sua queda, seu arrombamento.” (Foucault, *Literatura e linguagem*, in Roberto Machado, *Foucault, a Filosofia e a Literatura* p.142).

XLVIII

Da mais alta janela da minha casa  
Com um lenço branco digo adeus  
Aos meus versos que partem para a Humanidade.

E não estou alegre nem triste.  
Esse é o destino dos versos.  
Escrevi-os e devo mostrá-los a todos  
Porque não posso fazer o contrário  
Como a flor não pode esconder a cor,  
Nem o rio esconder que corre,  
Nem a árvore esconder que dá fruto.<sup>69</sup>

O que interessa aos românticos e à Mallarmé é, antes de tudo, a possibilidade idealista de negação dos limites da linguagem e do mundo, impressa na forma da obra poética. Para Alberto Caeiro, o que importa é a possibilidade de apreensão dos objetos concretos no mundo, momento exterior tanto à obra quanto à linguagem. E, um pouco para além dos precursores, o que Caeiro busca exprimir ao escrever não são apenas palavras que consolidem o distanciamento da obra com relação ao mundo, mas palavras que, ao distanciar-se, adquiram novo impulso em direção aos objetos desse mundo que lhe escapa. Ora, as palavras não podem exprimir adequadamente o objeto sem abandonar por completo sua face subjetiva e idealista. Elas só atingem seu profundo teor objetivo quando operam o esforço de transfigurar a significação e a expressão em prol de uma designação negativa do objeto que se vê. Tudo se passa como se a obra do mestre não fosse recoberta por palavras, mas por uma luz que ilumina os objetos fora da escritura.

V

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!  
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,

---

<sup>69</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.227.

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.<sup>70</sup>

Em suma, o poema se auto-engendra, mas reafirma, por dupla negação irônica, o mundo exterior a ele.

## 8. *Cogito*, ciência do ver e certeza sensível

Vimos que a característica que melhor define a vida e a obra de Alberto Caeiro é o que alguns heterônimos costumam chamar de *objetivismo absoluto*, ou seja, um exercício intelectual de apreensão que procura conceber as diferenças sensíveis como múltiplo estado de ser do objeto. Um exercício que lança a atenção intelectual para a multiplicidade objetiva com o intuito de apreender a primazia ontológica do sensível ante o inteligível. Para certificar-se da verdade sensível dos objetos, a primeira medida desta atenção intelectual é impedir a “dobra” subjetiva que configura a consciência de si no pensamento. Este impedimento da dobra permite a Alberto Caeiro se aprofundar numa experiência marcada pelo regime ontológico da certeza sensível.

A certeza sensível é a experiência do primeiro contato da criança com o mundo. O momento originário de apreensão do ser pela sensibilidade, ante a qual os objetos se apresentam como pura exterioridade, ou seja, sem qualquer indício consciente de uma mediação subjetiva. Ainda não há, para a criança, a onipresença de um sujeito que opere a distinção entre o que aparece como objeto sensível e o que aparece como meio de sua apreensão, isto é, a representação. Neste primeiro momento, a criança ainda não atingiu a experiência interna da consciência de si. Não é capaz, portanto, de reconhecer-se a si mesma como existência autônoma, independente da apreensão sensível do objeto. Tudo o que existe para ela é a aparição imediata da diferença entre os seres e a multiplicidade do mundo sensível.

No segundo momento, a criança passa a submeter esta multiplicidade do sensível ao universo cultural da linguagem. Esta e não o *cogito* é a primeira mediação subjetiva que transforma a realidade dos objetos em algo absolutamente distinto de si.

---

<sup>70</sup> Obra Poética. Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos*, p.207.

Transmissível pela repetição oral, o universal da linguagem aparece aos poucos como poder de designação do nome, que é um modo de negação da particularidade sensível dos objetos. Nomes designativos como “isto”, “este” ou “aqui” negam a particularidade do ser imediato de *um* isto sensível, *um* este ou *um* aqui, que sempre subsistem ao ato de enunciá-los. A partir daí, o único modo de manter a proximidade entre o universal da linguagem e a particularidade sensível é a designação do dedo que aponta para o objeto. Confusa, em meio à inadequação do nome à multiplicidade das coisas, a criança perde, então, o centro de sua certeza ao perceber que as diferenças sensíveis são sistematicamente substituídas por alguns poucos nomes que muito precariamente as designam.

No terceiro e último momento, aparece o estágio maduro, quando a consciência adquire uma força mais ampla de apresentação de experiências sociais isoladas e passa a formalizar o que antes, na criança, era apenas um sentimento de inadequação da linguagem com o mundo. Neste momento, o poeta pagão, que atingiu a maturidade do saber através da compreensão da experiência universal da linguagem como processo histórico-social, encontra uma forma ainda mais rica de universal do que os dêiticos que comunicam a experiência sensível da criança. O mestre passa agora a conceber a *forma* significativa da linguagem como o negativo do *conteúdo* que ela designa.

Notemos, assim, que na certeza sensível aparecem dois aspectos distintos da experiência social: de um lado, o conflito infantil entre a designação do nome e a diferença sensível dos objetos e, de outro, o histórico-universal da linguagem no discurso do mestre. Como se vê, um aspecto parece se opor frontalmente ao outro. De um lado, a experiência da criança, para quem o ato de *dizer* significa trair o ato de *ver*, parece conter apenas o particular. De outro, a experiência do poeta maduro, que entende o mundo através da linguagem, parece conter apenas o universal. Mas esta oposição é apenas aparente, pois o que ocorre é que tanto a criança como o poeta encontram-se detidos na mesma experiência sensível, embora em níveis de compreensão diferentes. O ato imediato de *ver* apresenta conteúdos tão ricos para um quanto para o outro. A diferença é que, para o poeta, que percorreu o amplo caminho do enriquecimento cultural, o ato de *dizer* ganha uma nova riqueza, para além da certeza imediata do sensível, e que se encontra na consciência da origem sócio-ontológica da linguagem.

Por outro lado, uma forma não menos artificiosa de negar a multiplicidade sensível é o pensamento ingênuo, tal como aparece no conflito da criança com os

nomes. A experiência desta se articula ora como sentimento de inadequação da linguagem à coisa, ora como imaginação que cria seres sem realidade. De um lado, a imaginação, ao projetar os estados de alma sobre os objetos, substitui o sensível pelo fantasioso. E, de outro, ao instrumentalizar o contato subjetivo com o mundo, a linguagem substitui a diferença das formas sensíveis pela generalidade inteligível dos nomes.

Como modo de absorção da experiência filosófica, a poesia de Alberto Caeiro se encontra no limiar extremo que separa a certeza sensível do ato de reflexão. Ao procurar formalizar com a palavra poética a experiência imediata com os objetos, o mestre heterônimo sustenta para si e para os discípulos a verdade da certeza sensível como antídoto contra o domínio da representação. A figura da certeza sensível, tal como se encontra em Caeiro, lança aos demais heterônimos o desafio poético de suspensão dos estados subjetivos de alma que os impedem de apreender os objetos em sua exterioridade. Sob o efeito de seus ensinamentos poéticos, cada heterônimo passa a encerrar em si um universo subjetivo que organiza, cada qual a seu modo, estilhaços de personalidade deixados pelo desmoronamento do sujeito fundado no *cogito*.

A consciência de si, em Descartes, é uma forma de representação do sujeito que nega a diferença sensível dos objetos tal como aparecem de imediato à percepção. Para Alberto Caeiro, esta consciência de si faz da apreensão imediata da diferença uma experiência do paradoxo, ao impor, sob um ponto de vista excessivamente inteligível, categorias que colocam o sensível em desacordo com o sujeito. Um exemplo disso é a representação do mundo objetivo como sucessão temporal. A divisão entre presente, passado e futuro é um artifício de representação que dá ocasião para o pensamento encobrir a realidade do sensível com estados subjetivos que corrompem sua essência objetiva. Assim, ao corromper o aspecto natural da memória, o *cogito* aparece como uma névoa que embaça os sentidos e impede a contemplação plena dos múltiplos aspectos do mundo sensível.

O objetivismo absoluto é, portanto, uma atitude intelectual que procura evitar tanto os excessos da fantasia e da linguagem, como os excessos da contradição temporal imposta aos objetos pela consciência de si. Capaz de operar no extremo limite da formalização sensível, o objetivismo de Caeiro promove, assim, o abandono sistemático dos paradoxos subjetivos que sobrecarregam a memória em favor da clareza da contemplação objetiva. Nele, a diferença sensível é uma característica que se encontra

numa realidade imune à representação, como acontece no primeiro momento da certeza sensível.

Temos, então, que no estágio final de amadurecimento da personalidade poética de Alberto Caeiro, a oposição entre a diferença objetiva do que se *vê* e a universalidade histórica do que se *diz* é aniquilada pela própria multiplicidade das coisas naturais, que passa a reivindicar para si uma universalidade pré-lingüística e pré-reflexiva. Este aniquilamento da verdade do que se diz impulsiona o poeta a recapitular a experiência ontológica da diferença e a diversidade dos objetos sensíveis na experiência infantil. Em última instância, o que o poeta apreende com a experiência limite da consciência é a pobreza do conteúdo da representação consciente de si ante a experiência da certeza sensível, modo inaugural de inadequação do ser social da linguagem à diferença natural do mundo sensível.

### Cap. III - Álvaro de Campos ou o dia da vingança

#### 1. Sensacionismo nas odes de Álvaro de Campos

Encontramos uma personalidade antípoda à de Alberto Caeiro em Álvaro de Campos. Os elementos que melhor a definem encontram-se na vanguarda estética criada pelo próprio heterônimo e que se intitula sensacionismo. Como observa o poeta ortônimo, os ideais estéticos do sensacionismo são em grande medida inspirados pelo objetivismo do mestre Caeiro, ainda que este não possa ser reduzido ao sensacionismo sem perder os traços elementares de sua própria característica: a sensação como ato imediato de apreensão, completamente destituída de todo elemento subjetivo que acompanha o ato de pensar e o ato de sentir.

“Dizem que Alberto Caeiro lamentou que o nome de “sensacionismo” tivesse sido dado à sua atitude e à atitude que ele criou, por um discípulo seu—discípulo um tanto quanto estranho, é verdade—o Sr. Álvaro de Campos. Se Caeiro protestou contra a palavra, como possivelmente parecendo indicar uma “escola”, a igual do Futurismo, por exemplo, estava no seu direito e por duas razões, pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a uma espécie de poesia tão incivilizada e natural. E, além disso, embora tenha ele, pelo menos, dois “discípulos”, o fato é que exerceu sobre eles uma influência igual àquela que algum poeta—Cesário Verde, talvez—exerceu sobre ele: nenhum deles se lhe assemelha absolutamente, embora, na verdade, bem mais claramente do que a influência de Cesário Verde sobre ele, possa ser vista sua influência em toda a obra deles”.<sup>71</sup>

Em primeiro lugar, lembremos que “sensacionismo” provém de “sensação”, ou seja, a mesma palavra que o mestre heterônimo aplica para designar a diferença sensível do objeto. Lembremos que “sensação”, em Alberto Caeiro, não significa um estado subjetivo de apreensão, mas um ser perfeitamente definido por sua diferença sensível: a

---

<sup>71</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.129.

cor vermelha numa pétala de flor ou a cor vermelha que tingem um vestido. Embora designadas pelo mesmo nome e ainda que tenham a mesma tonalidade—clara ou escura—, ambas as cores são sempre percebidas como sensações distintas, cuja realidade independe de quem as vê.

Com efeito, uma lição que Álvaro de Campos aprendera, mas que Caeiro não ensinara, é que cada sensação pode ser percebida como se encerrasse em si todo um macrocosmo de outras sensações. Para Álvaro de Campos, a sensação não se limita ao ser concreto do objeto, pois ela é, antes de tudo, uma ampliação do objeto pelo ato de sentir. Assim, a palavra “sensação” deixa de designar apenas o objeto sensível para designar também o vasto repertório de representações subjetivas. Desse modo, ao incluir Alberto Caeiro dentre os poetas sensacionistas, Álvaro de Campos dá sinais muito mais claros de sua própria personalidade do que define com fidelidade o ensinamento do mestre.

A diferença sensível que, para Caeiro, era apenas objetiva, é transposta, no poeta sensacionista, para o campo da diferença intelectual da representação. Esta transposição vem sempre acompanhada de uma descarga de energia, que aparece ora sob a forma de um sentimento, ora sob a forma de uma emoção. A palavra “sensação” passa agora a definir o espelhamento da reflexão subjetiva sobre o mundo dos seres sensíveis, que gera o espelhamento inverso, ou seja, da reflexão sensível sobre o ser subjetivo. Duplo percurso de reflexão que permite ao poeta projetar livremente seu vasto universo subjetivo sobre os objetos sensíveis naturais como movimento de auto-reflexão da forma poética. A cor vermelha de um vestido pode ser investida de uma descarga histórica que a associa simultaneamente à cor vermelha do sangue e à intensidade subjetiva da raiva. Ou uma fórmula puramente abstrata, como o binômio de Newton, pode-se associar a uma forma sensível, como a Vênus de Milo, e ao sentimento do belo, para produzir, como descarga emotiva, um sentimento sublime.

Daí porque o lema central do sensacionismo encontra-se no verso “Sentir tudo de todas as maneiras”.<sup>72</sup> Mas, por outro lado, a transposição da diferença sensível para a diferença intelectual, este “Sentir tudo de todas as maneiras”, implica na multiplicação subjetiva das sensações. Uma sensação pode se desdobrar em inúmeras outras por ser uma unidade simbólica que *contém* muitas outras sensações, ou uma unidade semântica *contida* em muitas outras sensações. A multiplicação se exprime de acordo com um

---

<sup>72</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Passagem das Horas*, p.344.

plano de composição que, através de uma *técnica virtuosa* de enumeração automática, garante a coesão e a profundidade dos poemas. O limite para a multiplicação varia de acordo com o poder de construção que demonstra o poeta no ato da escrita. Em algumas circunstâncias, quando encontram um canal de extravasamento completo de energia, as sensações podem jorrar aos borbotões e preencher longas páginas de prosa poética, como é o caso das grandes odes inspiradas em Walt Whitman. Contudo, quando o que prepondera são vagas sensações de melancolia, os poemas assumem dimensões menores, chegando mesmo, em alguns casos, a compor poemas formais como o *Opiário* ou alguns sonetos em estilo moderno.

Por aí se vê que o *Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro está em patente oposição às odes de Álvaro de Campos. Na obra-prima do mestre, a coleção de pequenos fragmentos compõe uma constelação de “agoras” que aparecem como tempos distintos, imanentes ao próprio estado de coisas que o poeta contempla e que existem independentes de toda representação. O fluxo da escrita segue com a mesma naturalidade objetiva que o vilarejo do Ribatejo, palco da vida e da obra do heterônimo. Por outro lado, a astúcia heteronímica do sensacionismo consiste em transpor a simultaneidade dos objetos espacializados para a sensação temporal de acontecimentos que, encenados no palco armado sobre um porto marítimo, preenchem superfícies oceânicas com o fluxo automático da escrita. Como na transposição da foto para o cinema, a sensação estática do plano espacial objetivo de Caeiro é transposta para o plano de uma *ação espacial temporalizada sob a forma da simultaneidade dinâmica das sensações*.

Nas odes sensacionistas, portanto, o palco subjetivo se transporta para o tempo urbano: um porto marítimo, uma viagem a bordo de navio, um passeio real ou imaginário pelas ruas de Lisboa. Esta transposição do tempo promove uma guinada subjetiva que tem início na escrita espontânea de Alberto Caeiro, passa por Fernando Pessoa e por Ricardo Reis, e salta em direção à multiplicidade trans-oceânica de Álvaro de Campos. A escrita sensacionista percorre, assim, o espaço da página em branco, como um fluxo contínuo de sensações que atravessam a memória inspirada de *Fernando Personne*.

## 2. Ode Marítima: superposição subjetiva do tempo

Analisaremos brevemente um dos pontos culminantes do sensacionismo, servindo-nos de um dos principais poemas de Álvaro de Campos: *Ode Marítima*. Neste longo poema, escrito, ao que tudo indica, numa única noite de insônia, por volta do ano de 1914 e 1915, Fernando Pessoa erige uma das obras centrais para compreendermos o modo como o impulso de despersonalização culmina na manifestação de uma forma impessoal, capaz de definir um *outro simbólico* para a identidade heteronímica.

Como vimos, a condensação da força psíquica permite ao sujeito construir seu próprio ritmo pessoal à margem as necessidades vitais imediatas e ao ordenamento da ação pela pulsão numérica do relógio. Ao invés do ordenamento sócio-econômico da ação cotidiana, este tempo psíquico se compromete com a intensificação qualitativa da experiência e é capaz de trazer à consciência estímulos que o eu, imerso no tempo linear, era incapaz de perceber.<sup>73</sup> Assiste-se, nos primeiros versos de *Ode Marítima*, a este movimento de intensificação qualitativa que, como momento de transposição da diferença sensível para a diferença intelectual, sobrepõe ao tempo físico da matéria o tempo psíquico do eu-heterônimo. Desde a primeira estrofe, assiste-se ao navio que o engenheiro contempla ser gradualmente transportado para o universo das sensações subjetivas:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,  
Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,  
Olho e contenta-me ver,  
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.  
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.  
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.  
Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,  
Aqui, acolá, acorda a vida marítima,  
Erguem-se velas, avançam rebocadores,

---

<sup>73</sup> É sobre esta inconsciência que fala Benjamin: Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição (...). Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. (BENJAMIN, *Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*, p.110-111).

Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto.  
Há uma vaga brisa.  
Mas a minh'alma está com o que vejo menos,  
Com o pacote que entra,  
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,  
Com o sentido marítimo desta Hora,  
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,  
Como um começar a enjoar, mas no espírito.

Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,  
E dentro de mim um volante começa a girar lentamente.<sup>74</sup>

Observa-se, portanto, nesta primeira estrofe, um movimento gradual de transposição da sensação objetiva para o universo psíquico de Álvaro de Campos. Um navio que se aproxima do cais e que primeiro aparece como percepção sensível, transporta-se aos poucos para dentro do poeta como se estivesse a lançar-lhe um olhar, a procura de um Cais que se encontra na Distância, no Indefinido de seu universo subjetivo. De início, o verso isolado “Olho e contenta-me ver”, poderia facilmente figurar entre os versos objetivistas de Caeiro. Mas, a antístrofe “Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma, /E dentro de mim um volante começa a girar lentamente” sela de vez a transposição do navio, como signo sensível, para dentro do universo psíquico de Álvaro de Campos. Como se observa ao longo do poema, a velocidade do giro do volante marca não só a entrada do navio no cais subjetivo, como também os ciclos de intensidade rítmica no fluxo de escrita e na dinâmica das sensações. Numa fase posterior aos poemas sensacionistas, desta vez a bordo de um automóvel, o heterônimo graceja sobre o símbolo tão habilmente usado:

Maleável aos meus movimentos subscientes do volante,  
Galga sob mim comigo o automóvel que me emprestaram.  
Sorrio do símbolo, ao pensar nele, e ao virar à direita.<sup>75</sup>

Assim como outras odes de Álvaro de Campos, *Ode Marítima* é uma extensa trama de estados subjetivos que procura enredar o universo de representações que povoam a história imaginária do ocidente. Uma história que se desdobra como fluxo de

---

<sup>74</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos. *Ode Marítima*, pp. 314-315.

<sup>75</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra*, p.372.

imagens que atravessa a *memória involuntária* do poeta, conforme os estados de alma que o inspiram. De início, o navio aparece como signo sensível de uma distância interior que dá ocasião para Álvaro de Campos evocar a história subjetiva das grandes navegações. Ao longo do poema, figuras como os piratas e suas vítimas se fundem com a representação simbólica do navio e permitem ao engenheiro dispor as sensações segundo um plano de composição geométrico que espacializa os sentidos, ao traçar uma sucessão espaço-temporal de imagens marítimas. Como um indivíduo marcadamente moderno, sem laços estreitos de amizade com seus contemporâneos, olhos lançados ao horizonte temporal, o engenheiro empenha-se em presentificar, uma série de sensações alheias, de homens antigos e contemporâneos que, desde os tempos de Ulisses, dedicaram a vida para contribuir com a construção da civilização moderna.

A técnica de enumeração automática é amplamente explorada neste poema, que se vale tanto de elementos da poesia lírica, quanto da poesia épica e dramática. No Canto II da *Iliada*, Homero pede força e inspiração às musas para evocar o nome dos guerreiros que combateram em Tróia. O aedo grego enumera uma extensa lista que apresenta o nome e a origem dos guerreiros que atravessaram o mar Egeu para combater em honra ao rei Menelau. Do mesmo modo, na *Ode Marítima*, Álvaro de Campos enumera longas páginas de poesia ao evocar os homens que percorreram os mares movidos pela cobiça e pela vaidade, a ecoar estes versos de *Os Lusíadas*:

Ó glória de mandar , ó vã cobiça  
Desta vaidade a quem chamamos Fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atiça  
C'uma aura popular que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades neles experimentas!<sup>76</sup>

O que inspira Álvaro de Campos, entretanto, não são imediatamente as musas, como em Homero, ou os feitos pátrios no Índico, como em Camões, mas um grito inglês de aviso marítimo, que o ajuda a evocar uma série de sensações sacrificiais<sup>77</sup> vividas pelos navegadores europeus. Assim como o giro do volante, o grito antigo dos

---

<sup>76</sup> CAMÕES, Luís Vaz de. *OS Lusíadas*, Canto IV, 95.

<sup>77</sup> Não esquecer que o poema foi escrito em 1915, sob o impacto da Primeira Grande Guerra Mundial.

marinheiros ingleses, que simula o apito de um navio, marca o ritmo do fluxo de sensações, a ecoar os gritos que evocam as sensações da vida marítima. O volante aparece como momento que fecha ou abre um ciclo histórico de sensações, enquanto os ecos do apito abrem ou encerram um ciclo de intensificação do fluxo de sensações ou faz lembrar as cenas de crueldade e de extermínio:

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

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

Escuto-te de aqui, agora, e desperto a qualquer coisa.  
Estremece o vento. Sobe a manhã. O calor abre.  
Sinto corarem-me as faces.  
Meus olhos conscientes dilatam-se.  
O êxtase em mim levanta-se, cresce avança,  
E com um ruído cego de arruaça acentua-se  
O giro vivo do volante.<sup>78</sup>

(...)

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!  
Homens que vistes a Patagônia!  
Homens que passastes pela Austrália!

---

<sup>78</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, pp.319-320.

Que enchestes o vosso olhar de costas que nunca verei!  
Que fostes a terra em terras onde nunca descerei!  
Que comprastes artigos toscos em colônias à proa de sertões!  
E fizestes tudo isso como se não fosse nada!  
Como se isso fosse natural,  
Como se a vida fosse isso,  
Como nem sequer cumprindo um destino!  
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!  
Homens do mar actual! homens do mar passado!  
Comissários de bordo! escravos das galés! combatentes de Lepanto!  
Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!  
Fenícios! Cartagineses! Portugueses atirados de Sagres  
Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!  
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!<sup>79</sup>

Além do navio e da imagem marítima, observa-se aqui outros dois elementos simbólicos que permitem ao engenheiro traçar a geometria interna do poema. O primeiro deles aparece como a força e a coragem dos piratas navegadores para enfrentar as adversidades marítimas. O segundo aparece sob a forma do empenho sádico dos piratas no extermínio dos povos nativos e a submissão masoquista dos povos que se deixaram exterminar ou colonizar pelos piratas e navegadores europeus. Atente-se para o clímax sensacionista destes versos:

Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações  
E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!  
Atai-me às viagens como a postes  
E a sensação dos postes entrará pela minha espinha  
E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!  
Fazei o que quiserdes de mim, logo que seja nos mares,  
Sobre conveses, ao som de vagas,  
Que me rasgueis, mateis, firaís!  
O que quero é levar pra Morte  
Uma alma a transbordar de Mar,  
Ébria a cair das coisas marítimas,  
Tanto dos marujos como das âncoras, dos cabos,  
Tanto das costas longínquas como do ruído dos ventos

---

<sup>79</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, p.321.

Tanto do Longe como do Cais, tanto dos naufrágios  
Como dos tranqüilos comércios,  
Tanto dos mastros como das vagas,  
Levar pra Morte com dor, voluptuosamente,  
Um corpo cheio de sanguessugas, a sugar, a sugar,  
De estranhas verdes absurdas sanguessugas marítimas!<sup>80</sup>

Nesta altura do poema, *a figura de Cristo crucificado é unificada à imagem poética de Ulisses*. A figura de Cristo simboliza não só a atrocidade da carnificina nas conquistas dos navegadores europeus, como também a expiação carnal e a sublimação intelectual das sensações de extermínio pelos mares. Por outro lado, assim como Ulisses que, atado ao mastro pelos marinheiros, ausculta o canto fúnebre das sereias sem correr o risco de sucumbir a seu chamado, o engenheiro naval ausculta o fluxo rítmico das sensações ao lembrar-se do grito que o marinheiro Jim Barns lhe ensinara. Atordoado, portanto, pela ebriedade efusiva do canto das sereias, após ser atravessado por uma descarga oceânica de sensações, Álvaro de Campos apresenta o mais profundo diagnóstico poético das atrocidades inconscientes que marcaram o processo de construção da civilização moderna:

Uma inexplicável ternura,  
Um remorso comovido e lacrimoso,  
Por todas aquelas vítimas - principalmente as crianças -  
Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,  
Emoção comovida, porque elas foram minhas vítimas;  
Terna e suave, porque não o foram realmente;  
Uma ternura confusa, como um vidro embaciado, azulada,  
Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida.<sup>81</sup>

(...)

Esforço-me e consigo chamar outra vez ante os meus olhos na alma,  
Outra vez, mas através duma imaginação quase literária,  
A fúria da pirataria, da chacina, o apetite, quase o paladar, do saque,  
Da chacina inútil de mulheres e de crianças,  
Da tortura fútil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres  
E a sensualidade de escangalhar e partir as coisas mais queridas dos outros,  
Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa respirar-me sobre a nuca.

---

<sup>80</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, p.322-323.

<sup>81</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, p.329.

Lembro-me de que seria interessante  
Enforçar os filhos à vista das mães  
(Mas sinto-me sem querer as mães deles),  
Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos  
Levando os pais em barcos até lá para verem  
(Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está dormindo tranquilo em casa).<sup>82</sup>

Há, portanto, no interior dessa dinâmica psico-poética, um elemento que manifesta o mais terrível assombro com a crueldade implícita no processo de desenvolvimento da cultura ocidental. Com efeito, passagens como estas expressam o tabu incontornável dos grandes crimes subjetivos. O remorso advindo da crueldade de imaginar tantos crimes hediondos e de se sentir cúmplice do horror universal com que homens de outras épocas foram convocados a participar—seja como vítimas inocentes da vilania, seja como carrascos imorais que se isentaram de sua culpa através do falso argumento de uma fé—, são expressões fiéis de características inconscientes que Jung designa como *sombra egóica*.<sup>83</sup>

### 3. Ulisses e o tema da viagem

Ulisses é uma figura estética assumida, desde *Ode Triunfal*, como ponto máximo de referência para o processo de criação heteronímico de Álvaro de Campos. Encontramos muitas passagens na obra poética em que se faz notar a sombra do mito fundador. Ela aparece sorrateiramente, na maior parte dos poemas, sob as mais diversas formas de articulação simbólica do tema da viagem. A profissão de engenheiro naval dá sinais de uma personalidade dotada de astúcia e inteligência, capaz de construir, como em *Ode Marítima*, navios-poemas que atravessem, a um só tempo, as intempéries da viagem e da escrita. A Lisboa fundada pelo mito é a terra de origem do heterônimo, que viaja por um vasto universo subjetivo como quem dá voltas ao mundo à procura de uma identidade perdida. Atente-se, por exemplo, para estes versos:

---

<sup>82</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, p.331.

<sup>83</sup> “Por sombra, quero dizer o lado negativo da personalidade, a soma de todas aquelas qualidades desagradáveis que preferimos ocultar, juntamente com as funções insuficientemente desenvolvidas e o conteúdo do inconsciente pessoal.” (JUNG, C. Gustav. *Sobre a Psicologia do Inconsciente*, p. 125).

Tenho que arrumar a mala de ser.  
Tenho que existir a arrumar malas.<sup>84</sup>

Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,  
Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,  
Sozinho guio, guio quase devagar, e um pouco  
Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça,  
Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,  
Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,  
Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir?<sup>85</sup>

Assim como na *Odisséia*, o desdobramento subjetivo das sensações “depende essencialmente dessa relação entre a volta ao lar, *nóstos*, e a inteligência, *nóos*, de Ulisses.”<sup>86</sup> A viagem heteronímica é um caminhar entre sensações que, ao bifurcar-se, o distanciam progressivamente de sua morada interior. Mas, ainda que errante e marcado pelo signo da diferença, Álvaro de Campos dificilmente consegue abandonar o enclausuramento subjetivo no qual sempre parecem o transportar as sensações. Por este motivo, não apenas a errância e o diferenciar-se de si na multiplicidade são seus traços individuantes, mas, sobretudo, o eterno retorno do enclausuramento. Mesmo quando em Lisboa, sua Ítaca contemporânea, Álvaro de Campos é incapaz de encontrar, como se observa nos poemas intitulados *Lisbon Revisited*, sua identidade estilhaçada pela intensidade das sensações.

Alberto Caeiro e Álvaro de Campos costumam recorrer à metáfora da alma como morada do ser para exprimir suas respectivas formas de ver o mundo. As portas e as janelas simbolizam a saída do enclausuramento subjetivo através dos sentidos e das sensações. Em Caeiro, porém, a sensação é sempre externa, enquanto em Campos ela não é mais do que uma promessa de exterioridade que se alcança por intensidade interior. Mas esta intensidade não o leva, em definitivo, a uma exterioridade objetiva como a de Caeiro, pois, apesar de não encontrar descanso em nenhuma forma fixa, sua subjetividade errante dificilmente consegue superar os limites de uma interioridade cíclica, o que, mesmo quando ocasionalmente o extravia em direção a exterioridade— como de fato acontece em alguns poemas sensacionistas—, não lhe permite permanecer

---

<sup>84</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Grandes são os desertos, e tudo é deserto*, p.382.

<sup>85</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra*, pp.371-372.

<sup>86</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio, *Ulisses ou a astúcia na arte de trocar presentes*, in *O local da diferença*, pp.239.

sereno ante a simplicidade imediata da contemplação. Sua forma de estar no mundo é fortemente marcada pelo desconforto de sentir-se estrangeiro por toda parte.

Estou hoje vencido como se soubesse a verdade.  
Estou hoje lúcido como se estivesse para morrer,  
E não tivesse mais irmandade com as coisas  
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua  
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada  
De dentro da minha cabeça,  
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.<sup>87</sup>

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!  
Ser completo como uma máquina!  
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!<sup>88</sup>

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!  
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.  
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios  
De todas as partes do mundo,  
De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,  
Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.<sup>89</sup>

Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante,  
Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação,  
Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,  
Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim...<sup>90</sup>

Como consequência desta busca sensacionista pela exterioridade, Álvaro de Campos não consegue, mesmo após o regresso de uma longa viagem, se sentir no conforto de casa. As malas por arrumar, as partidas de comboio, o volante do automóvel último-modelo, o ir e vir dos navios nas docas são algumas das imagens que designam o devir das sensações, que se deslocam e se diferenciam sem encontrar um destino certo. A inquietação produzida por este devir absoluto aparece, desde a *Ode Triunfal*, claramente nos gritos de exortação que o poeta profere como a escrever montado numa

---

<sup>87</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Tabacaria*, p.363.

<sup>88</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, p.306.

<sup>89</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, p.310.

<sup>90</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra*, p.373.

cavalgada, como um *Chevalier de Pas*<sup>91</sup> a percorrer as primeiras sensações em busca de um lar para a alma:

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

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

Ah! Não ser eu toda gente e toda parte!<sup>92</sup>

#### 4. Walt Whitman e o messianismo saudosista

Observa-se, em *Saudação a Walt Whitman*, o aparecimento de dois elementos decisivos no quadro geral de imagens simbólicas que auxiliam o desenvolvimento da personalidade de Álvaro de Campos: o primeiro é a grande imagem da magnitude, da força e do poder da inspiração literária que o poeta atribui à figura do poeta de língua inglesa, seja como poeta lírico das terras férteis do Novo Mundo, seja como profeta e arauto do futuro Império Norte-Americano. O segundo, ainda relacionado à figura de Whitman, é o desejo de consubstanciação com Deus, tema que figura ao modo das seitas ocultistas apreciadas por Pessoa.

Para além da mencionada presença simbólica de Ulisses, conhecido como o grande mito fundador da cidade de Lisboa, sabe-se que a vasta obra de Fernando Pessoa caminha na direção de uma longa viagem aos confins do universo cultural português, que, desde o período de ascensão do império mercantil, no período das grandes navegações, até os mais impetuosos haustos renovadores da modernidade, agrega todo o passado da tradição monárquica lusitana até o início do século XX. Não é, pois, de admirar que o fator histórico em torno do qual parece orbitar a obra de Álvaro de

---

<sup>91</sup> Arquétipo infantil de Fernando *Personne*.

<sup>92</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, p.311.

Campos, ou seja, sob a forma do mito da astúcia, da inteligência e da razão, possa convergir na figura messiânica de Antônio Vieira.

Tudo quanto se esboçara no sonho do Quinto Império do sapateiro Bandarra, ou na imaginação político-messiânica de Vieira, se sublimaria, séculos depois na visão sem margens do Pessoa da *Mensagem*. Trata-se da própria formação da utopia: o desejo recorrente de um tempo de justiça que se abrirá um dia aos olhos da humanidade inteira, enfim consciente da sua condição fraterna.<sup>93</sup>

Longe de um cego nacionalismo, saudoso dos momentos gloriosos da monarquia sebastianista, a imersão de Fernando Pessoa na tradição lusitana é muito mais profunda e seus vestígios percorrem grande parte da obra heteronímica. Sabe-se que, com a intenção de demonstrar as razões por que, após a Restauração da autonomia política com relação à Castela, Portugal haveria de superar os impasses político-religiosos provocados pela Contra-Reforma, Antônio Vieira lançava mão do amplo reconhecimento da autoridade dos profetas nos textos sagrados para provar, por interpretação alegórica do sentido figurado dos poemas do sapateiro Bandarra, a iminência do advento do Quinto Império sob os mandos d'El-Rei D. João IV.

A mencionada unidade simbólica entre o mito da razão e o mito fundador não é completamente distinta da imagem literária do Quinto Império que, à semelhança da figura de Whitman, sugere uma proximidade simbólica entre o mito da razão fundadora e a figura messiânica de Antônio Vieira. Temos, portanto, que o mito de Ulisses permite não apenas supor um parentesco simbólico entre o princípio de razão e o saudosismo nacionalista de Fernando Pessoa ortônimo, mas também uma constelação simbólica que articula a figura profético-literária de Walt Whitman, Antônio Vieira e do Bandarra sob o tema do *império sobre a língua*.<sup>94</sup>

Portugal Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze...

He-lá-á-á-á-á-á-á!

De aqui de Portugal todas as épocas no meu cérebro,<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Alfredo Bosi, prefácio à *De Profecia e Inquisição*, p.XLII.

<sup>94</sup> Obra Poética, Fernando Pessoa, *Mensagem, Segundo/Antônio Vieira*, p.86. Leia-se os três poemas de II. Os Avisos da *Mensagem*, pp.86-87. “Eu sou a língua portuguesa” in Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

<sup>95</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Saudação a Walt Whitman*, p.336.

Ainda que de modo não explícito, observamos todos estes elementos reunidos nos versos iniciais de *Saudação a Walt Whitman*, em que o engenheiro naval saúda o cantor e profeta do futuro Império Norte-Americano. Em conjunto, estas imagens podem ser lidas sob uma espécie de *imperativo categórico literário* no qual o poder positivo e absoluto do imperador é traduzido em termos de *poder negativo do poeta sobre a linguagem*. Tradução que aparece da maneira mais acabada nestes famosos versos de *Tabacaria*:

O mundo é para quem nasce para o conquistar  
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.  
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.  
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo.  
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.  
Mas sou, e talvez serei sempre o da mansarda,  
Ainda que não more nela;  
Serei sempre *o que não nasceu para isso*,<sup>96</sup>

Por outro lado, em *Saudação a Walt Whitman*, Álvaro de Campos evoca a figura do poeta norte-americano como seu “semelhante em consubstancialidade com Deus”, em versos que carregam forte ressonância de seu apego ao ocultismo. Note-se que no ocultismo, de uma maneira geral, costuma-se interpretar a vida humana como um modo de existência inferior, cuja principal característica é a capacidade para a transcendência. Através de um contínuo esforço de aperfeiçoamento moral, ao longo de sucessivas encarnações, é dado a alguém abandonar a pura transitoriedade da vida para compartilhar a pura essência e qualidades divinas, isto é, a onipotência, a onisciência e a eternidade. Encontramos em alguns poemas de Álvaro de Campos um símile literário desta transcendência ocultista. A onipotência exprime-se como ato de personificação literária da não-identidade sob a forma do homem-heterônimo. A onisciência, como auto-reflexão da não-identidade sob a figura de Fernando *Personne*. E a eternidade, como superação do enclausuramento do *cogito* heteronímico através da incorporação da não-identidade na superfície do poema pela intensificação do fluxo das sensações. Note-se a condensação simbólica destas características nestes versos:

---

<sup>96</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Tabacaria*, p.363.

Na noite terrível, substância natural de todas as noites,  
Na noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,  
Relembro, velando em modorra incômoda,  
Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.  
Relembro, e uma angústia  
Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um medo.  
O irreparável do meu passado—esse é que é o cadáver!  
Todos os outros cadáveres pode ser que sejam ilusão.  
Todos os mortos podem ser que sejam vivos noutra parte.  
Todos os meus próprios momentos passados pode ser que existam algures.  
Na ilusão do espaço e do tempo,  
Na falsidade do decorrer.<sup>97</sup>

Este desejo de consubstanciar-se é o que impulsiona a imaginação poética do eu-heterônimo a dar um salto transcendental, ao transpor a resistência das forças que se opõem à plena personificação para intensificar ainda mais a ação da não-identidade sobre a forma. Desejo capaz de impulsionar a escrita heteronímica em direção à constelação poética modernista, em apelo às suas liberdades formais e intuitivas, e a realizar, simultaneamente, um intenso mergulho reflexivo nas profundezas da criação poética. Podemos observar os contornos deste salto nos famosos versos:

Abram-me todas as portas!  
Por força que hei-de passar!  
Minha senha? Walt Whitman!  
Mas não dou senha nenhuma...  
Passo sem explicações...  
Se for preciso meto dentro as portas...  
Sim – eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,  
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,  
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,  
E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!  
Tirem esse lixo da minha frente!  
Metam-me em gavetas essas emoções!  
Daqui pra fora, políticos, literatos,  
Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, *souteneurs*,

---

<sup>97</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Na noite terrível, substância natural de todas as noites*, p.370.

Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida,  
O espírito que dá a vida neste momento sou EU!  
Que nenhum filho da puta se me atrevesse no caminho!  
O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!  
Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo  
É comigo, com Deus, com o sentido-eu da palavra Infinito...<sup>98</sup>

Não é difícil notar que este salto triunfal para o eu-universo aspira ter acesso, em última instância, à totalidade dos núcleos de sentido que permanecem inconscientes ao longo do processo de escrita. Desse modo, o que move o poema de Álvaro de Campos é o esforço de apreensão auto-reflexiva dos conteúdos que resistem ao acesso consciente do eu. É neste ponto que se encontra o nó da forte tendência romântica na poesia do heterônimo.

## 5. Escrita das sensações e riso transcendental

Observamos, pois, a importância da figura do Imperador e a figura do desejo de consubstancialidade com Deus como complementos fundamentais do universo simbólico composto pela forte motivação histórica e pelo mito fundante da razão e de Lisboa sob a figura de Ulisses. Como um motor crítico que inspira a escrita das “Odes Triunfais”, vem somar a este vasto universo simbólico os ideais estéticos do futurismo. Álvaro de Campos se apropria com satisfação do espírito iconoclasta de Marinetti como uma espécie sublime de ironia na qual tudo o que se diz nega e afirma, em mais último grau, tudo o que se quer dizer.

Nas odes sensacionistas, deparamo-nos com uma inspiração irônico-messiânica que encontra na livre pulsão rítmica dos versos a forma ideal para romper com a objetividade estática das sensações. Podemos afirmar que o fluxo das sensações é, neste sentido, a expressão mais fiel da ironia heteronímica, pois sua forma ideal lhe permite exprimir a descarga histérica do desejo como ato de transfiguração poética das formas. A personalidade agressiva de Álvaro de Campos exprime, nas odes sensacionistas, uma espécie de riso transcendental que aparece na superfície do texto sob a forma de um *saber-se não ser a obra que se é*. Riso somente possível porque Fernando *Personne*, enquanto forma não-idêntica aos heterônimos, escreve poemas como quem objetiva o

---

<sup>98</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Saudação a Walt Whitman*, pp.337-338.

prazer do fluxo automático de escrita como obra que se põe a si mesma enquanto momento de auto-reflexão da identidade pela forma da não-identidade. Assim, Fernando *Personne* pode *rir-se de não ser a obra que se é*.

(Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,  
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,  
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,  
Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,  
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,  
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,  
Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -  
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!  
Meu coração é um balde despejado.  
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco  
A mim mesmo e não encontro nada.<sup>99</sup>

O subjetivismo romântico pode soar como produtor de ambigüidades por procurar muitas vezes ocultar o movimento profundo da forma com a apresentação tautológica da aparência na superfície do texto. Poder-se-ia dizer que, ao modo da ironia romântica, a objetividade da sensação nega a não-identidade da forma. Na poesia sensacionista, porém, a forma não-idêntica da sensação é que nega a identidade do heterônimo. Ao passo que a identidade de Álvaro de Campos passa a ser imensamente ampliada pelo ato de escrita das sensações.

Reafirmando a objetividade da sensação, a ironia de Álvaro de Campos abandona a ambigüidade e a forma tautológica ao se valer da imediatez concreta da não-identidade que, longe de se ocultar por trás das sensações, procura se manifestar nelas integralmente, como ato refletido de escrita. A não-identidade aparece, assim, como expressão imediata da intensidade das sensações na superfície do poema, sob a forma de uma intensidade rítmica produzida pelo fluxo automático de escrita. As sensações intensificam-se e diferenciam-se, portanto, na própria forma objetiva dos versos que exprimem seu conteúdo como excesso que ultrapassa os limites da identidade heteronímica.

---

<sup>99</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Tabacaria*, p.364.

Eu quem sou para que chore e interrogue?  
Eu quem sou para que te fale e te ame?  
Eu quem sou para que me perturbe ver-te?<sup>100</sup>

O poema exprime assim um riso transcendental que permite ao poeta articular uma das formas mais refinadas de crítica aos valores estéticos e morais da sociedade moderna.

## 6. Panteísmo transcendental e universal simbólico

Álvaro de Campos passa a se apresentar como identidade definida a partir do poema *Opiário*, sobre o qual o próprio Fernando Pessoa diz ter aplicado seu máximo poder de despersonalização. O heterônimo aparece, neste poema, como uma figura social com temperamento e personalidade perfeitamente definidos. A ocupação de engenheiro faz do heterônimo uma personagem literária imersa numa ordem social:

O meu próprio monóculo me faz  
Pertencer a um tipo universal.<sup>101</sup>

Por outro lado, como o próprio nome do poema o indica, na *Ode Marítima*, o mar define o horizonte interno dos complexos psíquicos do heterônimo. Como o vimos, Álvaro de Campos, engenheiro naval, encontra-se à beira do cais, a espreita de um navio imaginário que o transporte a outros momentos marítimos e a outras sensações possíveis, em outros momentos históricos. Esta transposição imaginária advém da associação entre o que é propriedade de sua identidade heteronímica e o que provém da não-identidade, enquanto forma que origina um “tipo universal”. Na *Ode Marítima*, a oposição entre identidade heteronímica e não-identidade da forma parece se constelar, como já o observamos, em torno à imagem da oposição entre os homens que colonizaram o mundo através dos mares e os homens que se deixaram colonizar. Temos, portanto, que o “tipo universal” na personalidade de Campos exprime não apenas a não-identidade da forma como presença virtual dos demais heterônimos, sob a

---

<sup>100</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Ode Marítima*, p.335.

<sup>101</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Opiário*, p.305.

figura de Fernando *Personne*, mas, simultaneamente, como presença virtual e simbólica dos homens modernos e de outros momentos históricos. Atente-se agora para estes versos de *Passagem das Horas* em que o “tipo universal” da identidade heteronímica aparece de uma forma mais explicitamente desenvolvida:

Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,  
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,  
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,  
Seja uma flor ou uma idéia abstrata,  
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.  
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.  
São-me simpáticos os homens superiores porque são superiores, e são-me  
simpáticos os homens inferiores porque são superiores também,  
Porque ser inferior é diferente de ser superior,  
E por isso é uma superioridade a certos momentos de visão.  
Simpatizo com alguns homens pelas suas qualidades de caráter,  
E simpatizo com outros pela sua falta de qualidades,  
E com outros ainda simpatizo por simpatizar com eles,  
E há momentos absolutamente orgânicos em que esses são todos os homens.  
Sim, como sou senhor absoluto na minha simpatia  
Basta que ela exista para que tenha razão de ser.<sup>102</sup>

O horizonte de sensações de *Passagem das Horas* traça um plano de composição que, como o título do poema já o diz, percorre o espaço-tempo como uma sucessão infinita de acontecimentos que atravessam a identidade do eu-heterônimo. Para além de sua clareza imediata, observamos, nestes versos, um equivalente poético de duas experiências exemplares da história da filosofia, incorporadas como universal na personalidade “panteísta transcendental”<sup>103</sup> de Álvaro de Campos. De um lado, um equivalente poético para o princípio fundamental da *Ética*, de Espinosa e, de outro, a figura-chave da ontologia social da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel.

Primeiramente, a simpatia aparece como um desdobramento sensacionista do reconhecimento de si no outro, momento da relação intersubjetiva entre senhor e escravo na *Fenomenologia do Espírito*. O homem superior assume a posição de quem busca a satisfação de seu desejo como uma força que se impõe ao desejo dos homens

---

<sup>102</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Passagem das Horas*, p.344.

<sup>103</sup> A expressão é de uso corrente em textos em prosa escritos por Fernando Pessoa.

inferiores. Mas, assim como na dialética, mesmo os homens inferiores podem passar por superiores, porque aparecem como o não-idêntico, ou seja, como possibilidade de completude que o senhor não é capaz de incorporar quando imerso na alienação de sua identidade egoísta. A simpatia transfigura o *cogito* de Álvaro de Campos para uma forma não-idêntica que o transporta para além de sua identidade imediata. Como ato de reconhecimento de si no outro, a simpatia é capaz de refletir a identidade subjetiva do senhor na posição do escravo, o que coloca o senhor numa relação de dependência da não-identidade, como condição de acesso ao objeto universal do seu desejo. Desse modo, o escravo adquire sua alforria ao reconhecer-se e ao ser reconhecido como figura do não-idêntico, reconhecimento que faz de si um ser superior. Observa-se esta dinâmica também nesta passagem do poema *Cruzou por mim...*, em que Álvaro de Campos, em reconhecimento de sua não-identidade, identifica-se com a figura de um pedinte para elevar-se acima da simples identificação como “senhor absoluto na sua simpatia”:

Sinto uma simpatia por essa gente toda,  
Sobretudo quando não merece simpatia.  
Sim, eu sou também vadio e pedinte,  
E sou-o também por minha culpa.  
Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:  
E' estar ao lado da escala social,  
E' não ser adaptável às normas da vida,  
Às normas reais ou sentimentais da vida -  
Não ser Juiz do Supremo, empregado certo, prostituta,  
Não ser pobre a valer, operário explorado,  
Não ser doente de uma doença incurável,  
Não ser sedento da justiça, ou capitão de cavalaria,  
Não ser, enfim, aquelas pessoas sociais dos novelistas  
Que se fartam de letras porque tem razão para chorar lágrimas,  
E se revoltam contra a vida social porque tem razão para isso supor.

Não: tudo menos ter razão!  
Tudo menos importar-se com a humanidade!  
Tudo menos ceder ao humanitarismo!  
De que serve uma sensação se há uma razão exterior a ela? <sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos, *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa Rua da Baixa*, pp.413-414.

Por outro lado, os versos “Sim, como sou senhor absoluto na minha simpatia/ Basta que ela exista para que tenha razão de ser” dramatizam, pela expressão poética, o sentido essencial da proposição “Deus é causa de si”, primeira definição da *Ética*. Para efeito de comparação, podemos traduzi-la para uma linguagem menos teológica do tipo “tudo o que existe, existe *porque* existe”. O advérbio *porque* explica o nexos causal que permite tanto ao poeta, como ao filósofo, colocar-se no mesmo plano de imanência de tudo o que existe como um corpo sensível, capaz de traçar, por força intelectual, o horizonte moral-geométrico de sua ação ou de sua sensação. Assim, tanto uma flor, como uma multidão, uma idéia abstrata ou um modo de compreender Deus podem aparecer como vértices de um poliedro que, compostos por versos ou conceitos, exprimem com precisão a multiplicidade geométrica das sensações. Multiplicidade capaz de atravessar o vasto espaço cósmico para colocar, lado a lado, o homem superior ante a concretude individual das coisas e das formas humanas de ser, pensar, agir e sentir. Atente-se, agora, para o modo como a auto-afirmação prático-reflexiva do sensacionismo é precisamente descrita nesta inversão do universalismo moral cristão:

Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário.  
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,  
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,  
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade  
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!<sup>105</sup>

Encontramos inúmeros exemplos análogos de expressão do “tipo universal” de Álvaro de Campos nos poemas pós-sensacionistas. Assim, a articulação sistemática de elementos universalistas emprestados da filosofia, da religião e da história—com seus símbolos e suas figuras estéticas que povoam a tradição cultural europeia—, permitiu a Fernando *Personne* fazer da escrita das sensações um inestimável compêndio da história subjetiva do ocidente.

---

<sup>105</sup> Obra Poética, Álvaro de Campos. *Ode Marítima*, p. 326.

## Cap. IV - Ricardo Reis, mestre no jogo de xadrez

### 1. Introdução

“Abomino a mentira, porque é uma inexatidão”<sup>106</sup> são palavras que se encontram na caracterização de Alberto Caeiro, escrita por Álvaro de Campos, e por este atribuída a Ricardo Reis como expressão que define seu caráter. Com efeito, esta declaração isolada revela dois traços marcantes da personalidade de Ricardo Reis. A oração “Abomino a mentira” demonstra que o fingimento heteronímico do poeta neoclássico não inclui ao conceito de si nenhum traço de imperfeição, uma vez que a altivez de seu caráter não permite nenhuma aproximação de sua poesia com a mentira. A segunda oração, “porque é uma inexatidão”, revela o gosto pelo rigor e pela clareza, características que pertencem ao seu temperamento e ao seu modo de pensar. Em contraste com o temperamento revoltoso de Álvaro de Campos, podemos acrescentar ainda que uma austera humildade é o que deixa transparecer a índole neoclássica deste heterônimo que passamos a analisar agora.

### 2. Ricardo Reis e o classicismo

O estilo clássico-pagão de Ricardo Reis se consolida a partir do aprofundamento da crítica de Alberto Caeiro aos poetas neoclássicos que se difundiram na Europa a partir do Renascimento. De origem cortesã, das altas rodas letradas da Itália e posteriormente na França, a poética neoclássica defendia o rigor da forma e a valorização da obra dos antigos como modelo canônico de composição. Para uma sensibilidade pagã como a de Ricardo Reis, uma preocupação excessiva com o rigor da forma sacrifica a essência da cultura antiga, que, para ele, se alimentava, acima de tudo, da relação íntima do sentimento do belo com a vida. Os pontos fortes de inflexão da crítica de Ricardo Reis aos poetas neoclássicos condensam-se todos nesta passagem de um dos textos em prosa:

Três foram as interpretações modernas do paganismo; tantos foram os erros sobre o espírito pagão. Primeiro, houve os homens do renascimento italiano, que não viram

---

<sup>106</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.107-110.

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

Não menos estreita e falsa se bem que de outro modo é a idéia moderna de paganismo, que devemos aos esforços mal-empregados de uma seita de artistas que começa com Gautier e achou o seu maior representante na pessoa de Oscar Wilde. Aqui o gênero de erro é outro. Um Wilde é na realidade, tão estreito e seco como um Boileau. Hoje é difícil vê-lo, mas o futuro longínquo não deixará de notá-lo. Todo o espírito que nasceu pagão o nota imediatamente.<sup>107</sup>

Apesar do grande número de poéticas que se escreveu desde o Renascimento Italiano até o período neoclássico francês, a maior parte se orientava por uma rígida fidelidade aos elementos de retórica de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Sabe-se que a *Poética* de Aristóteles, assim como a *Arte Poética* de Horácio, canônicas para os defensores da poesia neoclássica, fundamenta-se na reflexão sobre um número bem definido de obras. A primeira analisa, em detalhe, os elementos de composição das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, enquanto a segunda examina a obra de poetas tais como Píndaro, Safo, Anacreonte e Alceu, sem descuidar de sua própria experiência pessoal como poeta lírico. Apesar disso, a tendência insinuante a generalizações, presente tanto no primeiro como no segundo, foi o aspecto mais valorizado pelos intérpretes renascentistas. A distinção aristotélica entre o modo narrativo em terceira pessoa, o modo de fala em primeira, e a apresentação da própria pessoa em ato se consolidou, na tradição neoclássica, como uma rígida divisão poética tradicionalmente constituída pelos gêneros épico, lírico e dramático.

---

<sup>107</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.119.

Sabe-se também que Horácio, mais que talento e inspiração, espera do poeta o domínio sobre as regras e apuro técnico de composição. Neste sentido, uma das estratégias que Horácio recomenda aos poetas, na *Arte Poética*, é examinar e emular as formas de composição na obra dos antigos. A defesa do paradigma antigo pelos neoclássicos se funda nesta concepção, mas para oferecer uma valoração desmedida das formas antigas, o que os impele a definir regras e modelos de composição como valor absoluto, censurando, sem maiores considerações, obras que escapam à autoridade canônica. Os neoclássicos esquecem, entretanto, que, para Horácio, a técnica e as normas de composição não resultam apenas da emulação de modelos antigos, mas também da tematização de questões práticas e sociais que aparecem na ordem do dia, como bem o demonstram seus próprios poemas, que tematizam a degeneração dos valores morais entre os romanos.

A crítica de Ricardo Reis à hipervaloração das formas e das regras canônicas pelos neoclássicos tem em vista o resgate do espírito original da obra de arte entre os gregos. Ricardo Reis censura aos neoclássicos e aos seus seguidores inconscientes o abandono do elemento de vivificação que a obra de arte encontra na beleza. O que determina a força e a grandeza de uma obra poética não é o simples cumprimento das regras como aplicação da crença na superioridade das formas antigas, mas, acima de tudo, a manifestação exuberante das forças naturais que demonstram a influência dos deuses como elemento decisivo para o ato de criação. Para ele, a beleza não era uma simples aplicação do conceito de harmonia ou do conceito de proporção, mas uma manifestação precisa e exata do excessivo, como uma forma suave de transbordamento das forças livres do espírito. A beleza correspondia, assim, ao sentimento genuinamente *apolíneo* de equilíbrio e proporção no momento limítrofe de expansão da exuberância das *forças dionisíacas*.<sup>108</sup>

Os deuses concedem  
Aos seus calmos crentes  
Que nunca lhes trema  
A chama da vida  
Perturbando o aspecto  
Do que está em roda,

---

<sup>108</sup> Para um maior esclarecimento sobre os impulsos apolíneo e dionisíaco, leia-se NIETZSCHE, F. *Nascimento da Tragédia*.

Mas firme e esguiada  
Como preciosa  
E antiga pedra,  
Guarde a sua calma  
Beleza contínua.<sup>109</sup>

### 3. Estoicismo e epicurismo

Encontramos nos poemas de Ricardo Reis duas características que o colocam em íntima relação com a poesia de Horácio, um dos modelos formais de composição das *Odes*. Assim como no poeta latino, os valores morais do estoicismo e do epicurismo são elementos de importância decisiva para a construção subjetiva do heterônimo, que encontrará no paganismo natural de Alberto Caeiro um forte aliado contra os males da civilização cristã.

Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga—só pode convir uma das duas formas últimas de especulação pagã—ou o estoicismo, ou o epicurismo. Alberto Caeiro não foi nem um nem outro, porque foi o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda. Por mim, se em mim posso falar, quero ser ao mesmo tempo epicurista e estóico, certo que estou da inutilidade de toda a ação num mundo em que toda a ação está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu.<sup>110</sup>

Uma e outra doutrina ajudam a definir os elementos centrais de sua personalidade. Sabemos que os estóicos não concebem nenhuma outra realidade senão a que aparece imediatamente aos sentidos. Para eles, nada existe—nem mesmo os deuses, a alma ou a razão—que não seja corpóreo ou material. Esta premissa permite aos seus seguidores formular a hipótese de que a alma, matéria como tudo o mais, é absolutamente determinada pela lei que rege a natureza. Tudo o que existe é efeito da necessidade da lei natural. Todas as sensações que os objetos imprimem na consciência e todas as ações e pensamentos individuais seguem um encadeamento causal que os produz como efeitos necessários da lei. Uma consequência imediata disso é que o mundo não permite nenhuma liberdade de escolha para o indivíduo, pois não há

---

<sup>109</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p. 263

<sup>110</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.114.

nenhuma possibilidade de desobediência à lei. Mesmo nossas próprias inclinações pessoais são movidas de acordo com sua necessidade. Dizer, por exemplo, que escolhemos fazer uma coisa significa apenas dizer que consentimos com o que fazemos e não que o escolhemos por livre vontade. Esta fatalidade da lei permite aos estóicos conceber o universo de acordo com uma idéia sublime de ordem, beleza, desígnio e harmonia.

Dado este contexto de necessidade absoluta, a vida do homem sábio deve seguir pelo princípio ascético da virtude, que consiste na submissão consciente da vontade aos desígnios do destino. O prazer ou a dor são, para ele, eventos necessários que seguem indistintamente o curso natural do mundo. As ações seguem sempre um fim que, por estar sempre em concordância com a necessidade da lei, faz de cada evento uma coisa boa. A consciência desse fim permite ao sábio estóico viver indiferente ao modo como as coisas e os eventos o afetam, sem se deixar abalar com a necessidade da lei que o determina. Desse modo, somente através da submissão é possível ao homem pôr em prática seu desejo de determinar livremente seu ser. Encontramos fortes ecos deste pensamento nos versos abaixo:

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

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

Nós, imitando os deuses,  
Tão pouco livres como eles no Olimpo,  
Como quem pela areia  
Ergue castelos para encher os olhos,  
Ergamos nossa vida

E os deuses saberão agradecer-nos  
O sermos tão como eles.<sup>111</sup>

Epicuro, por outro lado, defendia que o supremo bem provém do estado de tranqüilidade da alma que ocupa o espaço vazio deixado pela ausência de dor. A tranqüilidade pode ser alcançada pela fruição comedida dos prazeres, tanto do corpo como da alma. O que implica na saúde propugnada pela máxima “*mens sana in corpore sano*”. Entretanto, a escolha pela saúde e pelo prazer deve se orientar pela inteligência e não pelos impulsos imediatos do corpo, pois apenas ela é capaz de afastar o medo dos deuses, do destino e da morte, as principais intempéries do espírito. Além disso, quando excedido certo limite, como na lascívia ou na luxúria, o prazer pode se reverter em insatisfação.

Para reduzir esta possibilidade, Epicuro recomenda que desejos supérfluos, artificiais ou excessivos sejam substituídos por pequenos prazeres, experimentados com prudência, como o prazer de uma conversa simples e desinteressada ou a fruição de breves momentos de contemplação. A amizade, que congrega ambos os termos, serve de base para uma vida virtuosa e feliz. O homem sábio não deve, pois, se orientar pela lascívia nem pela luxúria, mas pelo prazer que advém da intensidade de momentos simples de contemplação. Aquele que assim procede compreende o sentido racional da vida, tal como ela aparece no estado puro de natureza. Poderá gozar, portanto, a felicidade de alcançar a paz e a tranqüilidade de espírito.

Observe-se agora o reflexo destas idéias neste poema:

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

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

---

<sup>111</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.262.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,

Que o seu sabor orgíaco  
Apague o gosto às horas,  
Como a uma voz chorando  
O passar das bacantes.

E ele espera, contente quase e bebedor tranqüilo,

E apenas desejando  
Num desejo mal tido  
Que a abominável onda  
O não molhe tão cedo.<sup>112</sup>

O destino está para além do *cogito* heteronímico e a virtude moral é desejável apenas quando acompanhada de felicidade real. Aquele que procura manter a consciência do estado de prazer deve submetê-lo à força do destino. A forte estrutura subjetiva de Ricardo Reis encontra esteio no ténue prazer de concentrar a atenção em pequenos momentos de intensidade, que o fazem experimentar, no limite, uma doce ilusão de liberdade. De um lado, a consciência de que o destino determina as ações para além das forças humanas de decisão leva o heterônimo a resignar-se e a agir com indiferença ante os eventos corriqueiros do mundo. De outro, a convicção de que o sentido da vida encontra-se nos pequenos momentos de prazer, desperta no heterônimo o desejo de suprimir os excessos do pensamento e das sensações para ceder lugar à paz e à tranqüilidade de espírito

#### **4. Paganismo e crítica aos valores cristãos**

Como forma teórica de apresentação do carácter particular de Ricardo Reis, o paganismo exprime uma ontologia pensada como junção entre o fatalismo moral estóico e a inclinação intelectual para o sensualismo epicúreo. Esta dupla orientação filosófica permite ao poeta resgatar a sensibilidade e a disciplina da cultura greco-latina.

Uma característica comum ao estoicismo e ao epicurismo é que ambos se esforçam por conceber a realidade humana como independente de qualquer desígnio arbitrário dos deuses. Os estóicos, por um lado, transforma-os em engrenagens

---

<sup>112</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.259.

mecânicas, postas em movimento por uma lei que os determina em sua totalidade. Os epicúreos, por outro, transporta-os para uma região neutra de impassibilidade, onde já não podem causar nenhuma interferência ao prazer humano, mas apenas servir-lhe de exemplo de virtude e bem-aventurança.

Ao evitar atribuir aos deuses o poder de influir sobre o destino, o estoicismo sacrifica a pluralidade de forças em benefício da unidade da lei. Sem dúvida, isto gera um senso apurado de disciplina, mas ao preço da degeneração da multiplicidade dos elementos mito-poéticos da cultura pagã. Neste aspecto, Ricardo Reis parece se distanciar da visão estóica para se aproximar da visão epicúrea. Os deuses não são apenas terríveis, mas também admiráveis. Contudo, ao transportá-los para uma região de impassibilidade, Epicuro procura transferir sua espontaneidade natural para fora da dimensão humana, o que os torna destituídos do poder de influir, como forças, sobre a tranqüilidade do espírito. Neste ponto, Ricardo Reis se afasta do epicurismo para afirmar a presença efetiva dos deuses na mesma dimensão humana, só que em nível superior de perfeição.

Assim, no paganismo de Ricardo Reis, os deuses adquirem uma presença mais cara aos homens. Chegam mesmo a tomar para si o papel que a lei universal e o destino desempenham na doutrina estóica. Ainda que sob o poder da lei universal, à qual todo ser material se submete, e ainda que distantes—uma distância imposta não pela distinção natural epicúrea, mas pela cultura cristã—os deuses se manifestam não apenas como forças que influem na configuração do destino, mas também como entes perfeitos cuja superioridade se converte em exemplo de virtude e bem-aventurança. *O paganismo aparece, assim, como presença imanente da pluralidade das forças divinas*, o que complementa os aspectos estóicos e epicúreos na personalidade do poeta. Assim, o encontro da unidade racional da matéria com a pluralidade sensível, voltada para o acréscimo de prazer, funde a magnitude do universal com o concreto particular das sensações na identidade de Ricardo Reis.

Por outro lado, embora a forte impregnância epicúrea o incite ao prazer como acontecimento doador de sentido à existência, o poeta não pode se render sem impedimentos ao *carpe diem* horaciano. Pagão triste da decadência, ele vive em meio social hostil, rodeado por homens cuja mentalidade cristã se alastra, desde Roma, pelos quatro cantos da civilização, produzindo sintomas de uma doença cultural que culmina no completo esquecimento dos deuses pelos seus contemporâneos. Assim, após eleger a

saúde do corpo, a particularidade sensível das formas, e os aspectos exteriores da natureza como modo de controle intelectual das sensações, Ricardo Reis passa a exercitar agora seu senso estético-filosófico greco-latino através da crítica aos valores morais do cristianismo.

Creio que o paganismo representa a mais verdadeira e a mais útil das fés; creio mesmo que não representa uma fé, mas uma visão intelectual da verdade. A civilização que ele criou soube ser, na perturbada Grécia política, o exemplar eterno da tranqüilidade e da posse da vida, e, na Roma degenerada de nascença, ainda assim o maior edifício de disciplina social que foi imposto ao mundo. Com a vitória do cristianismo os poderes da sombra apoderaram-se da vida. A nossa civilização contém brilho, inteligência, força. Mas é feita por homens que as idéias arrastam, que não estão de posse das suas pessoas morais.<sup>113</sup>

A história do cristianismo confunde-se com a história do enfraquecimento dos valores mais altos da cultura pagã. Como escamoteação da pluralidade das forças que representam os deuses, o cristianismo perpetua uma doença cultural que, à época de Horácio, aparecia apenas como sintoma de degeneração da cultura grega. A riqueza do embate material entre as forças passa então a ser substituída por um único poder, que aparecia, de início, apenas como resistência singular no interior do antagonismo, mas que rapidamente perpetua-se, por imposição ilegítima, como momento de estagnação cultural sob a forma da transcendência de um reino do céu sobre a terra.

Expostos aos desmandos de uma vida desregrada, movida à luxúria, os contemporâneos de Horácio esqueciam-se do exemplo moral da tradição. Por este motivo, a crítica à degradação moral vinha acompanhada, nos poemas do poeta latino, de forte exortação patriótica ao restabelecimento do poder absoluto ao imperador. Não obstante ecos desta exortação patriótica nos ideais monárquicos de Ricardo Reis, a crítica à decadência moral não supõe, na poesia do poeta heterônimo, sua efetivação, mas busca, apenas de maneira negativa, elementos para a consolidação de suas opiniões morais contra a instituição político-religiosa do cristianismo. Assim, como reflexo das críticas de Horácio à degradação moral romana, a crítica à decadência da civilização moderna aparece mais claramente vinculada ao desprezo pela carolice cristã, tema central de seus poemas de caráter satírico.

---

<sup>113</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.114

Não a Ti, Cristo, odeio ou te não quero.  
Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.  
Só te tenho por não mais nem menos  
Do que eles, mas mais novo apenas.

Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,  
Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.  
Quero-te onde tu stás, nem mais alto  
Nem mais baixo que eles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia  
Como tu, um a mais no Panteão e no culto,  
Nada mais, nem mais alto nem mais puro  
Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida  
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,  
E só sendo múltiplos como eles  
'Staremos com a verdade e sós.<sup>114</sup>

Este ambiente contemporâneo, em que imperam os valores morais cristãos, faria de Ricardo Reis uma personalidade amarguradamente trágica como o Fausto, se o poeta não encontrasse o amparo moral do estoicismo para restabelecer o sentido da ordem, da beleza e da harmonia pagãs. A preferência de Ricardo Reis pela submissão estóica à lei vem da observação de que ela não deixa margem para a transcendência, pois sua realidade emana diretamente da natureza material das coisas. Desse modo, a moral estóica permite ao heterônimo colocar-se em relação imediata com a origem material dos deuses e afastar-se por completo da idolatria da transcendência cristã para gozar de uma experiência mais vivamente trágica, no sentido pagão.

## 5. Ricardo Reis e o mestre heterônimo

Como o próprio Fernando Pessoa esclarece, na carta endereçada a Casais Monteiro, Ricardo Reis já aparecia em suas intenções dois anos antes de surgir-lhe

---

<sup>114</sup> Obra Poética, *Ode* de Ricardo Reis, p.271.

Alberto Caeiro. Mas sua presença efetiva, como identidade heteronímica, só pôde aparecer após o primeiro contato com o paganismo autêntico do mestre Caeiro.

“Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir—instintiva e subconscientemente—uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*”.<sup>115</sup>

Ricardo Reis discorre sobre sua relação com a poesia do mestre heterônimo em muitos fragmentos escritos para prefaciá-lo a obra. Neles, o discípulo neoclássico atribui ao mestre o paganismo natural que lhe serve de parâmetro para a avaliação de sua própria maneira de conceber e praticar o paganismo. A despeito de não haver mais a Grécia dos deuses olímpicos, Ricardo Reis procura sentir-se um pagão natural à semelhança de Caeiro e encontra, na índole objetivista do mestre, uma forma de apresentação estética da vida. Neste sentido, podemos dizer que Alberto Caeiro é um dos pontos de referência que estruturam a identidade subjetiva de Ricardo Reis. Seu senso objetivista chega a ser tão agudo quanto a do mestre, acrescentado o rigor formal dos versos e a presença material dos deuses, capaz de atuar como elementos de polarização de sua personalidade. Veja-se, nesta passagem, o modo como o heterônimo articula sua relação com o paganismo de Caeiro:

Também me entrego, conforme posso e a índole me indica, ao mesmo exercício literário que Caeiro. E nas composições com que os deuses me concedem que eu entretenha os meus ócios, eu sou, discipularmente, do mesmo paganismo que Caeiro, acrescentado-lhe porém a forma mais precisa que a essência parece necessitar, e a crença na realidade exterior e absoluta dos Deuses antigos, que a minha índole religiosa me pede sem que eu pretenda furtar-me a essa solicitação. Mas sem Caeiro tudo isto me seria impossível. Eu sou, é certo, um pagão nato. Por um *lusus naturae*, cuja razão não sei, mas que é curioso que acontecesse a pouca distância no tempo daquele que Caeiro representa, nasci com um temperamento tal, que o objetivismo me é natural e próprio.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Obra em Prosa, *A Gênese dos Heterônimos, Carta a Casais Monteiro*, p.96.

<sup>116</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.112.

Observa-se a mesma admiração incontida em inúmeros outros fragmentos, onde o heterônimo comenta a poesia do mestre. Acentuando-se, porém, seu senso crítico, Ricardo Reis acaba por detectar alguns elementos cristãos que negam sua famosa afirmação de sua poesia ser mais grega que os gregos. Apresentamos abaixo um dos trechos mais condensados de crítica à falta de preocupação formal nos versos de *O Guardador de Rebanhos*, em que pesa a denúncia do excesso de símbolos cristãos como traição da essência de seu objetivismo:

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

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

Apontarei em seguida, como defeito—mais grave, para mim, se bem que, bem o sei, muito menos grave para os outros—o banho morno de emotividade cristã em que alguns dos poemas são envolvidos, a simbologia cristista de que alguns deles, mesmo, se servem. Paira por parte do livro um romantismo naturalista qual o que ensinaram para a Europa os dulçurosos cânticos do abominável fundador da ordem franciscana. Por outros passa, como matéria estética, dispensável todavia, um sopro de mitologia cristã, que destoa da índole da obra.<sup>117</sup>

Colocados os termos da crítica de Ricardo Reis, notamos que, embora a poesia do discípulo possa representar um avanço, se concebida através do rigor clássico, quanto ao apuro formal e à superação de impurezas de elementos cristãos, ela aparece, por outro lado, como um retrocesso quando comparada à espontaneidade natural do

---

<sup>117</sup> Obra em Prosa, *Caracterização Individual dos Heterônimos*, p.121-122.

paganismo do mestre. Neste sentido, o paganismo natural de Alberto Caeiro ressoa a todo instante, nos versos de *O Guardador de Rebanhos*, sob o signo da infância que goza com plenitude a espontaneidade da vida. Este devir-infância do mestre heterônimo exprime um aspecto distintivo de seu amadurecimento, como a indicar, dentro da dinâmica interna do poema, a gênese do devir-adulto heteronímico. A infância passada no campo é uma experiência intensamente desejada, mas involuntariamente distante nas *Odes* de Ricardo Reis. Atente-se para a suave sensação de perda da infância neste poema dedicado a Alberto 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,  
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  
Tranqüilos, tendo  
Nem o remorso  
De ter vivido.<sup>118</sup>

Este sentimento de perda da infância e do paganismo natural de Caeiro leva Fernando *Personne* a intensificar a força psíquica sob a forma da livre escolha pela submissão à lei racional, o que resulta na personificação de Ricardo Reis. No ambiente urbano, as pessoas são antecipadamente velhas e entediadas, a memória é prematuramente sobrecarregada pelo entulho lógico do pensamento que perdeu a espontaneidade ontológica do ver. Esta espontaneidade de Caeiro é transposta, na identidade do poeta neoclássico para a atenção objetiva lançada aos momentos mínimos de prazer. Pois, para Ricardo Reis, os deuses se colocam às mostras ante a

---

<sup>118</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, pp. 253-254.

contemplação desinteressada que procura fruir cada momento como experiência inaugural do ser, em coerência interna apenas com aquilo que ele é.

Com efeito, a atenção para com a diferença, uma lição que conservara do objetivismo de Caeiro, é transposta para o campo da referência erudita sob a forma da ataraxia epicúrea e do *carpe diem* horaciano. Em Alberto Caeiro, uma sensação é única porque perfeitamente distinta de todas as demais. Como desdobramento deste ensinamento, um instante qualquer basta para fazer da vida de Ricardo Reis uma intensidade capaz de alçá-lo da experiência particular ao universal, através da fruição instantânea da sensação de eternidade de uma vida bem-aventurada. Um instante acompanhado de súbito prazer que lhe permite sentir-se para sempre livre do fado.

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

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

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

Não nos sentimos presos  
Senão com pensarmos nisso,  
Por isso não pensemos  
E deixemo-nos crer

Na inteira liberdade  
Que é a ilusão que agora  
Nos torna iguais dos deuses.<sup>119</sup>

## 6. Símbolo, estilo e personificação

Ricardo Reis não se mostra empenhado, como o mestre Caeiro, em apreender a forma concreta das coisas, mas em desenvolver a técnica e o engenho no intuito de alcançar o equilíbrio da justa expressão. O excesso retórico é concebido por ele não apenas como ausência de objeto, como em Caeiro, mas também como discurso desprovido de idéia. Vimos que os símbolos são, para Caeiro, erros de percepção que afastam o homem da realidade imediata das coisas. Ora, encontramos, na poesia de Ricardo Reis, uma profusão de símbolos que trai sistematicamente o ensinamento objetivista do mestre heterônimo. É esta distinção o que afasta Ricardo Reis do paganismo natural para aproximá-lo do paganismo erudito dos poetas clássicos. Desse modo, neologismos e arcaísmos devem ser compreendidos à luz do espírito mimético de emulação dos poetas antigos, ou seja, como busca pela justa expressão da palavra poética.

Ponho na altiva mente o fixo esforço  
Da altura, e à sorte deixo,  
E às suas leis, o verso;  
Que, quanto é alto e régio o pensamento,  
Súbita a frase o busca  
E o 'scravo ritmo o serve.<sup>120</sup>

Vimos que a submissão da vontade aos desígnios do destino advém da personificação da forma não-idêntica na identidade de Ricardo Reis, como se o *cogito* heteronímico do poeta fosse uma metáfora subjetiva da aceitação do rigor formal no trato com o verso. Neste sentido, o fixo esforço da altura é também o reconhecimento de que, alto para além do pensamento e do monte Olimpo, o destino é a lei que concede apenas ao poeta a sorte para encontrar o ritmo e o verso que a servem. O destino aparece, assim, como forma da não-identidade que ordena o plano de composição dos

---

<sup>119</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.263

<sup>120</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.291.

poemas, e determina a dinâmica subjetiva, tanto como expressão da forma, quanto como estruturação simbólica do sentido. Assim, uma vez personificada a não-identidade, o poeta passa a evocar símbolos como a sombra, o sono, a noite e o frio, que, condensados em torno à figura dos deuses Éolo, Netuno, Saturno, as Parcas e Plutão, exploram com maior profundidade a presença da morte.

Assim como na tradição antiga, as *Odes* de Ricardo Reis são poemas líricos de forte teor musical, escritos em tom alegre e sereno. Nas odes greco-latinas, uma enorme variedade de símbolos aparece como ornamentos para os temas do amor, da amizade e do prazer. O vinho e a festa, por exemplo, são sempre evocados como elementos que convidam ao prazer e à confraternização. Nas *Odes* de Ricardo Reis, entretanto, os ornamentos são mais escassos que nos poetas latinos. O que, para um poeta apolíneo como Ricardo Reis, é uma clara demonstração de força e poder de construção, pois favorece a densidade e a clareza de sentido que busca, através da expressão exata, a unidade rítmica perfeita dos versos como momento de equilíbrio subjetivo. Neste sentido, estrofes regulares de versos decassílabos, alternados com versos hexassílabos, estruturam o compasso musical das *Odes*. Assonância, rimas internas e aliteração definem seu corpo harmônico e melódico. Recursos de estilo tais como o hipérbato, o eufemismo, as metáforas e as comparações provocam uma interferência semântica nas idéias como efeito de melopéia. E o verbo no imperativo aparece em abundância no início dos versos, a sugerir o rigor na adequação da forma ao movimento subjetivo.

Mas, como dizíamos, encontramos na poesia de Ricardo Reis uma profusão de símbolos que trai sistematicamente o ensinamento objetivista do mestre heterônimo: uma grande variedade de símbolos para os temas da brevidade da vida, da aceitação do destino e da busca pelos momentos de intensidade. Neste sentido, a intensidade de breves momentos vem sempre acompanhada do signo da transitoriedade, simbolizado pelas flores ou pelas águas claras do rio que aparecem como perífrases em torno à figura das ninfas Lídia, Neera e Cloé, ou dos deuses Apólo, Hypérion, Ceres, Vênus e Pã. O vinho é símbolo do prazer evocado pela contemplação da beleza e o sono, a sombra e a noite, símbolos para o esquecimento da morte, fundo de realidade evanescente ante o prazer instantâneo da vida.

Dizíamos também que sua personalidade é imensamente individuada no momento em que encontra o prazer da expressão exata sob a forma da aceitação do destino. Em algumas passagens, entretanto, parece ocorrer o inverso. Quando Ricardo

Reis mais parecia confortado pela superação do “regime trágico”, que opõe a vida ao pensamento, subitamente, o leitor se depara com uma insatisfação elementar, análoga à insatisfação de Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Fausto e Fernando Pessoa. Assim como nos demais heterônimos, observa-se, por vezes, uma clara oscilação entre a característica forte de sua personalidade e a perspectiva que a nega, como neste poema:

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

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

Meus dias, mas que um passe e outro passe  
Ficando eu sempre quase o mesmo, indo  
Para a velhice como um dia entra  
No anoitecer.<sup>121</sup>

Sabe-se que nenhum outro tema na poesia heteronímica goza tamanha força de polarização quanto o desejo de superação do “regime trágico” do destino. Encontramos quase a onipresença deste tema nas figuras históricas invocadas por Álvaro de Campos, Fausto, Fernando Pessoa e na prosa poética de Bernardo Soares. Sem dúvida, heterônimos como Alberto Caeiro e Ricardo Reis também passam por esta experiência, mas numa perspectiva completamente distinta dos demais heterônimos. Perderíamos, entretanto, o elemento que individua a identidade de Ricardo Reis se insistíssemos compreendê-lo sob esta perspectiva. Pois, tanto em Alberto Caeiro como em Ricardo Reis, o “regime trágico” se limita a alguns momentos de fraqueza de ambas as personalidades. Por outro lado, diferente do mestre Caeiro, para quem o destino aparece apenas de forma incidental, Ricardo Reis conserva uma clara orientação subjetiva nesta direção. Observa-se, porém, que o impasse da subjetividade trágica, experiência intensa nos demais discípulos e no Fausto, sofre um deslocamento que permite personificar a

---

<sup>121</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.273

não-identidade sob a forma da aceitação do destino. Fernando *Personne* desloca, assim, a experiência do “regime trágico” subjetivo, que afirma o pensamento como negação abstrata da sensibilidade, para a experiência trágica que, na acepção antiga, aparece como escolha pela afirmação imediata da vida. Assim, o desejo não busca mais saltar, como nos demais heterônimos, acima do destino, mas conformar-se como *amor fati* à sua supremacia.

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

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

Não tenhamos melhor conhecimento  
Do que nos coube que de que nos coube.  
Cumpramos o que somos.  
Nada mais nos é dado.<sup>122</sup>

O poeta encontra, portanto, no esvaziamento do “regime trágico” do *cogito* heteronímico, uma solução para o desconforto de se saber incapaz de alcançar, pelo pensamento, uma realidade superior para além dos impasses da vida. A partir daí, o heterônimo passa a assumir uma atitude despreocupada quanto aos possíveis desfechos que o destino poderá levá-lo, para abrir a possibilidade de lançar a atenção para os momentos de prazer, ante os quais o destino parece suspender sua ação. Diferente, portanto, do desejo falho de superação que, quando levado ao extremo, relega os heterônimos à amargura e ao desespero.

---

<sup>122</sup> Obra Poética, *Odes* de Ricardo Reis, p.293.

## 7. Destino e indiferença no jogo de xadrez

A escolha dos temas e dos símbolos demonstra sempre seu gosto profundo pela clareza e pelo rigor. Um exemplo que bem o ilustra encontra-se na ode que inicia com os versos “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”. Com a sábia elegância que é marca de seu estilo, Ricardo Reis narra neste poema uma história há muito conhecida pelos amantes do jogo de xadrez. Nela, dois jogadores encontram-se tão completamente imersos na análise do movimento das peças que, mesmo sob a ameaça de ter suas cabeças degoladas, pouco se importam com a guerra real que os circunda.

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia  
Tinha não sei qual guerra,  
Quando a invasão ardia na  
Cidade e as mulheres gritavam,  
Dois jogadores de xadrez jogavam  
O seu jogo contínuo.

(...)

Ardiam casas, saqueadas eram  
As arcas e as paredes,  
Violadas, as mulheres eram postas  
Contra os muros caídos,  
Traspassadas de lanças, as crianças  
Eram sangue nas ruas...  
Mas onde estavam, perto da cidade,  
E longe do seu ruído,  
Os jogadores de xadrez jogavam  
O jogo de xadrez.

O jogo de xadrez pode ser descrito como a arte da guerra transferida para o espaço mental. As trinta e duas peças, dezesseis para cada equipe, são como homens que lutam pela conquista de um território geométrico, composto por sessenta e quatro casas em disposição espacial plana, metade de uma cor convencional e metade de uma cor distinta. Ao se intercalar em oito colunas verticais e oito fileiras horizontais, as casas configuram um sistema de coordenadas capaz de definir a posição exata de cada homem. Vence o jogador capaz de executar o plano mais eficiente de captura do rei adversário, o xeque-mate.

Para algumas pessoas, o prazer mais intenso provém de atividades descompromissadas como a solução de enigmas ou o cálculo de uma equação matemática qualquer. O momento do xeque ao rei desperta um profundo estado de contentamento em alguém especialmente dotado com este poder. É neste sentido que o tema do jogo de xadrez aparece em Ricardo Reis, ou seja, como escolha que simboliza tanto o distanciamento psíquico da realidade decadente como o prazer do rigor com as regras e as formas. Para o bom andamento da partida, as peças devem ser habilmente cambiadas no intuito de ocupar as posições ambicionadas. O destino determina a carnificina que ameaça os que estão nas mediações do tabuleiro, mas é tênue para o sábio que busca seu prazer em coisas mínimas como um avanço estratégico de posição.

Inda que nas mensagens do ermo vento  
Lhes viessem os gritos,  
E, ao refletir, soubessem desde a alma  
Que por certo as mulheres  
E as tenras filhas violadas eram  
Nessa distância próxima,  
Inda que, no momento que o pensavam,  
Uma sombra ligeira  
Lhes passasse na frente alheada e vaga,  
Breve seus olhos calmos  
Volviam sua atenta confiança  
Ao tabuleiro velho.

Quando o rei de marfim está em perigo,  
Que importa a carne e o osso  
Das irmãs e das mães e das crianças?  
Quando a torre não cobre  
A retirada da rainha branca,  
O saque pouco importa.  
E quando a mão confiada leva o xeque  
Ao rei do adversário,  
Pouco pesa na alma que lá longe  
Estejam morrendo filhos.

Ao comparar a habilidade mental de um enxadrista com a de um jogador de damas, Poe observa, no início do conto *Assassinato na Rua Morgue*, que a atenção com

o posicionamento regular das peças é, no primeiro caso, uma condição inelutável para o jogador evitar enganos que permitam ao adversário desequilibrar a partida.<sup>123</sup> Muitas vezes, a atenção deve ser direcionada não imediatamente sobre as peças, mas para as casas que elas ocupam ou ameaçam. O poder de desmembrar a idéia fundamental do cheque-mate em idéias táticas, engenhosamente combinadas no movimento conjunto das peças, implica no domínio de posições estratégicas que certamente ajudarão o jogador a encontrar o caminho da vitória.

Uma seqüência de movimentos iniciais prefigura as possibilidades de ataque e defesa. A análise de um amplo conjunto de seqüências permite observar regras que definem inexoravelmente a força da estratégia que o jogador escolherá seguir. Uma recomendação inicial, por exemplo, é impedir que as peças inimigas conquistem impunemente o domínio sobre posições estratégicas no centro. Quando mal sucedida, a abertura pode comprometer o futuro desenvolvimento das peças ou prorromper impiedosamente na perda imediata da partida. Quando se trata de partidas entre jogadores muito experientes, não basta o simples exercício da atenção. O que importa, neste caso, é a habilidade para desenvolver jogadas pouco habituais, *out of book*, capazes de surpreender e desestabilizar o adversário. Sem esta habilidade, fica praticamente impossível almejar a vitória contra um superprograma ou contra um grande mestre enxadrista.<sup>124</sup> O exercício imaginativo de combinar é, portanto, consequência tanto do rigor com respeito às regras como da busca por jogadas que coloquem em prática os seus limites.

Para o gosto clássico de Ricardo Reis, o prazer de jogar uma boa partida é análogo ao prazer de sentir a vida seguir o seu curso natural. Do mesmo modo que as leis de abertura, o destino prefigura a vida segundo seus próprios desígnios. No jogo,

---

<sup>123</sup> The *attention* is here called powerfully into play. If it flag for an instant, an oversight is committed, resulting in injury or defeat. The possible moves being not only manifold but involute, the chances of such oversights are multiplied; and in nine cases out of ten it is the more concentrative rather than the more acute player who conquers. (POE, Edgar A. *The murders in the rue morgue*).

<sup>124</sup> Em apoio à tese da indissociação do poder de análise com o poder de invenção, evocamos as palavras de Steinitz, um dos mais hábeis enxadristas do séc.XIX, autor do livro que fundamenta a compreensão moderna da arte do xadrez: “The practice of our noble pastime is in no way influenced by any element of chance, excepting that of temporary individual dispositions, which after all forms a most important element of strength, and the results of Chess contests are therefore strictly based on a scientific and logical foundation. Both parties are placed on a perfectly equal footing on starting, as regards the forces and their respective powers, and the same rules regulate the movements or actions of the combatants. It is, therefore, purely a battle of the reasoning qualities that decides the issue in a game of Chess, and the infinite variety of possible combinations in playing the game afford the widest scope for the exercise, and, therefore, the training of the logical as well of the imaginative faculties of mind”. (STEINITZ, *Modern Chess Instructor, Chapter V: Chess as a training of mind and how to improve*).

bastam alguns poucos movimentos que explore a deficiência da abertura alheia para colocar o jogador consciente em visível vantagem estratégica ante o exército inimigo. Mede-se um bom lance pela habilidade do jogador em conjugar a determinação geral das regras com combinações particulares que as considerem imaginativamente, segundo o valor e a posição das peças no tabuleiro. O jogador consciente é, neste caso, um ávido perseguidor dos movimentos mais adequados às diversas situações e sabe, em observação às regras, tirar grande proveito do movimento adversário. Do mesmo modo, o destino faz de quem é dele consciente e a ele se submete um hábil perseguidor de momentos que se destacam pela sua intensidade e grandeza. Assim, o prazer do exercício mental com a análise e a combinação de palavras segundo regras de composição é a experiência que proporciona à personalidade de Ricardo Reis uma ocasião especial de expansão.

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

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

(...)

Ah! sob as sombras que sem qu'rer nos amam,  
Com um púcaro de vinho  
Ao lado, e atentos só à inútil faina  
Do jogo do xadrez  
Mesmo que o jogo seja apenas sonho  
E não haja parceiro,  
Imitemos os persas desta história,  
E, enquanto lá fora,  
Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida  
Chamam por nós, deixemos

Que em vão nos chamem, cada um de nós  
Sob as sombras amigas  
Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez  
A sua indiferença.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Este poema encontra-se in *Odes* de Ricardo Reis, entre as páginas 267 e 269 da Obra Poética.

## Referência Bibliográfica

- ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. RJ: Editora 34, 2003.
- ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar, 2006.
- AGOSTINHO, S. *De Magistro*. Trad. de J. Oliveira Santos. SP: Abril Cultural, 1980.
- ARISTÓTELES. *Poética*, in *A Poética Clássica*. SP: Ed. Cultrix, 2005.
- BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. SP: Editora Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Poética do Devaneio*. SP: Martins Fontes, 1996.
- BARTHES, R. *A Morte do Autor* in *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. SP: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. SP: Iluminuras, 2002.
- BERKELEY, G. *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano*. “Os Pensadores”. Vol. XXIII. SP: Abril Cultural, 1973.
- BLANCHOT, M. *L' Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1991.
- BOITANI, P. *A Sombra de Ulisses*. SP: Perspectiva, 2005.
- BRÉCHON, R. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. RJ: Record, 1999.
- BRÉTON, A. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1973.
- CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. SP: Editora Cultrix, 1972.
- COELHO, A.P. *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo. 2 vols, 1971.
- COELHO, J. do P. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. SP: Verbo, 1977.
- CRESPO, A. *Con Fernando Pessoa*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Vida Plural de Fernando Pessoa*. RJ: Bertrand, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Estudios sobre Pessoa*, Barcelona: Bruguera, 1984.
- D'ANGELO, P. *A Estética do Romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, 1997.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. RJ: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O que é a Filosofia?* RJ: Editora 34, 1997.
- DESCARTES, R. *Meditações Metafísicas*. “Os Pensadores”. SP: Abril Cultural, 1983.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957.
- ESPINOSA, B. *Ética Demonstrada à Maneira dos Geômetras*. “Os Pensadores”. SP: Abril Cultural, 1979.

- FICHTE, J.G. *Sobre o Conceito da Doutrina da Ciência ou da assim chamada Filosofia*. “Os Pensadores”. Vol. XXVI. SP: Abril Cultural, 1973.
- FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un Auteur?* in *Dits et Écrits*, Vol. I. Paris: Gallimard, 1994.
- FREUD, S. *Psychologie Collective et Analyse du Moi*. Paris: Payot, 1924.
- GIL, J. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa. Relógio d'Água, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, RJ: Relume Dumará, 2000.
- GILSON, E. *Espírito da Filosofia Medieval*. SP: Martins Fontes, 2006.
- GARCEZ, M.H.N. *O Tabuleiro Antigo: Uma Leitura do Heterônimo Neoclássico Ricardo Reis*. SP: EDUSP, 1990.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Curso de Estética*. SP: EDUSP, 2004.
- HEIDEGGER, M. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main, B. Klostermann, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- HOMERO. *The Iliad of Homer and the Odyssey*. Trad. de Samuel Butler. USA: Britannica Great Books, 1952.
- HORÁCIO, *Arte Poética*, in *A Poética Clássica*. Ed. Cultrix. SP. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Odes e Epodos*. SP: Martins Fontes, 2003.
- JOYCE, J. *Ulisses*, Trad. de Benardina da Silveira Pinheiro. RJ: Editora Objetiva, 2005.
- JUNG, C. G. *Sobre a Psicologia do Inconsciente*. Lisboa: Ed. Delfos, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Tipos Psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1945.
- KIERKEGAARD S. *Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1991.
- LANCASTRE, M. J. *Fernando Pessoa: uma Fotobiografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.
- LIND, G.R. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- LOURENÇO, E. *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MACHADO, R. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. RJ: Jorge Zahar, 2001.

- MARINETTI, F. T. *Futurismo: Manifestos de Marinetti e seus Companheiros*. RJ: Pimenta de Mello, 1926.
- MALLARMÉ, S. *Divagations*. Paris: E. Fasquelle, 1922.
- MOISÉS, C. F. *O Poema e as Máscaras*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. SP: Companhia das Letras, 2005.
- NOVALIS, F. *Schriften*, Stuttgart: Kohlhammer, 1988.
- PESSOA, F. *Obra em Prosa*. RJ: Nova Aguilar, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obra Poética*. RJ: Nova Aguilar, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*. SP: Companhia de Bolso, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Primeiro Fausto*. SP: Iluminuras, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*. SP: Martins Fontes, 2001.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. “Os Pensadores”. SP: Nova Cultural, 1996.
- POE, E. A. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin, 1982.
- POUND, E. *ABC of Reading*. London: Faber and Faber, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Arte da Poesia*, SP, Cultrix, 1988.
- RILKE, R. M. *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto alegre: Globo, 1966.
- SARTRE, J.-P. *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, 1975.
- SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. SP: Cultrix, 1975.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da Diferença*. SP: Ed. 34, 2005.
- SENA, J. *Fernando Pessoa & Companhia Heterônima*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- SCHILLER, F.J.C. *Educação Estética do Homem*. SP: Iluminuras, 1989.
- SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos Fragmentos*. SP: Iluminuras, 1997.
- SIMÕES, J.G. *Vida e obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração*. Lisboa: Bertrand, 1973.
- STEINER, G. *Gramáticas da criação*, SP: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A Morte da Tragédia*, SP: Editora Perspectiva, 2006.
- STEINITZ, W. *Modern Chess Instructor*. Digitalized by Microsoft Corporation by the Internet Archive from the Univesity of California Libraries.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. RJ: Jorge Zahar, 2004.
- VALÉRY, P. *Variété*. Paris: Gallimard, 1962.
- VIEIRA, P. A. *De Profecia e Inquisição*. Brasília: Coleção Brasil 500 Anos, 2001.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. “Os Pensadores”. SP: Abril Cultural, 1979.