

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

FERNANDO PESSOA E SEUS OUTROS: FILHOS DO DISCURSO

Iracela Ferreira do Nascimento

GOIÂNIA, 2013

IRACELA FERREIRA DO NASCIMENTO

FERNANDO PESSOA E SEUS OUTROS: FILHOS DO DISCURSO

Trabalho apresentado ao Programa de Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2013

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Nascimento, Iracela Ferreira do.

N244f Fernando Pessoa e seus outros [manuscrito] : filhos do discurso / Iracela Ferreira do Nascimento. – 2014.

81 f. : il. ; graf. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Mestrado em Letras – Literatura, Crítica Literária, 2014.

“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935. 2. Análise do discurso literário. 3. Metáfora. I. Título.

CDU 82.09(043)

NASCIMENTO, Iracela Ferreira do. **FERNANDO PESSOA E SEUS OUTROS: FILHOS DO DISCURSO**. Trabalho apresentado ao Programa de Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Divino José Pinto (PUC Goiás – presidente)

Professor Doutor Éris Antônio Oliveira (PUC Goiás – arguidor)

Professor Doutor Sebastião Augusto Rabelo (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – arguidor)

Professora Doutora Maria Teresinha Martins do Nascimento (PUC Goiás – suplente)

DEDICATÓRIA

Ao meu querido marido Jair Gomes, aos meus filhos: Jair Júnior e Isadora.

AGRADECIMENTO

Primeiramente, a Deus, pelo dom da vida e por ter me dado a chance de fazer o mestrado e iluminado meu caminho nesta jornada.

Ao meu orientador e amigo, Dr. Divino José Pinto, pela dedicação e compromisso no acompanhamento deste trabalho.

A todos os professores do Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás e aos colegas de curso.

À minha família, pelo carinho, incentivo e compreensão por compartilhar comigo os momentos desta caminhada.

RESUMO

Neste trabalho, realizou-se uma pesquisa sobre a figura artística de Fernando Pessoa e seus outros eus, primeiramente, sob a perspectiva da lírica moderna, ressaltando a fala poética enigmática e obscura como elementos cruciais da intencionalmente criadora do artista da contemporaneidade, destacando o fato de essa lírica requerer uma leitura que supera a busca da mera compreensão, mergulhando na sensação e na experiência, quando rompe com os pressupostos que regiam a lírica tradicional. Em seguida, fez-se uma explanação sobre a diversidade da metáfora do discurso poético de Fernando Pessoa e seus principais heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, adotando como objetos de leitura textos poéticos produzidos por cada uma dessas instâncias pessoanas. Por último, verificaram-se as formas de realização da linguagem nas multiobras e multifaces pessoanas, pelas multilinguagens do poeta em pauta e seus outros eus, sob a visão de Martin Heidegger, salientando a premissa central de que “a linguagem é a morada do ser”, dentro da ideia de que o homem, como um ser-no-mundo, único, não está só, uma vez que ele fala por diferentes vozes e por discursos diversos.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa. Heterônimos. Discurso. Lírica moderna. Metáfora.

ABSTRACT

This study conducted a research on artistic figure of Fernando Pessoa and his other selves, first, from the perspective of modern lyrical, emphasizing the enigmatic and obscure poetic speech as crucial elements of intentionally creative artist's contemporary, highlighting the fact that this lyrical requires a reading that exceeds the pursuit of mere understanding, plunging the feeling and experience, when it breaks with the assumptions that governed the traditional lyric. Then, we got an explanation of the diversity of the metaphor of poetic discourse of Fernando Pessoa and his main heteronyms: Alberto Caeiro, Ricardo Reis and Álvaro de Campos, adopting as objects of reading poetic texts produced by each of these pessoanas instances. Finally, there were the embodiments of language in multiworks pessoanas multifaceted, multilanguages by the poet in question and their other selves, under the vision of Martin Heidegger, stressing the central premise that "language is the house of being" within the idea that man, as a being in the world, one is not only because he speaks for many different voices and discourses.

KEYWORDS: Fernando Pessoa. Heteronyms. Speech. Modern lyricism. Metaphor.

SUMÁRIO	7
I. PLURALIDADE E MULTIPLICIDADE	10
1.1 Estrutura da Lírica de Fernando Pessoa	11
1.2 Modernidade e nuances da alteridade em Fernando Pessoa	15
1.3 Fernando Pessoa e a tensa relação com o leitor da poesia moderna	16
II. CONSTRUÇÃO POÉTICA E DISCURSO CONSTITUTIVO DA VOZ POÉTICA.....	23
2.1 A linguagem poética de Fernando Pessoa: do real ao virtual	31
2.2 Diferentes níveis e desvios da metáfora em Fernando Pessoa	39
2.3 A metáfora e o indefinível.....	42
2.4 Metáfora e metapoesia.....	50
III. FERNANDO PESSOA E SEUS OUTROS: MULTIOBRAS E MULTILINGUAGENS	55
3.1 Alberto Caeiro: lírica e sensação	55
3.2 Ricardo Reis: o ultimato do presente	60
3.3 Álvaro de Campos: a eterna reinvenção de uma mesma voz	64
3.4 Fernando Pessoa: mensagens de um Portugal disperso.....	71
CONCLUSÃO	76
REFERÊNCIAS.....	78

INTRODUÇÃO

Propõe-se, neste trabalho, uma investigação cuja preocupação central é a poética de Fernando Pessoa que, ao criar os seus outros eus, o faz dando vida e identidades próprias a cada um deles, desdobrando-se em múltiplos poetas; unos e divisos, criando, assim, o universo ficcional de cada uma dessas identidades, sendo cada uma delas também criadas por aquilo que proferem. São esses poetas, portanto, criadores e criaturas do próprio discurso. Tais poetas/personas chamam a atenção por viverem em espaços e tempos distintos, possuírem personalidades próprias, caracterizados como tais pelo feito mágico de sua escritura.

Dessa forma, nossa preocupação se amplia para a observação de certos fatos, próprios da lírica de nosso tempo, com sua multiplicidade de vozes, considerando aspectos fundantes dessa nova lírica pela análise de poemas de Fernando Pessoa e seus outros, destacando três de seus principais heterônimos, quais sejam, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, como seres *de, da e na* linguagem. Esses eus poéticos partilham de uma nova estética que rompe com a visão da lírica tradicional e se recobre do sentido moderno da linguagem dado por poetas e prosadores do Modernismo em diálogo com vários filósofos, como Heidegger (1988, p.176), atestando que “A linguagem é a morada do ser”.

É também concernente a esta pesquisa verificar nos textos pessoanos e nos outros eus que, como instituição, o autor é apenas um “joguete”, um operador da língua, e que o artista não participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza. Para tal explanação fundamentamos na *Estrutura da Lírica Moderna* de Hugo Friedrich, que rompe com a lírica tradicional que não quer mais ser mais medida com base na realidade, pois esta se desprende da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica de ver as coisas e o mundo.

Deduz-se, assim, que o texto literário é o resultado da caminhada do escritor pelos labirintos da linguagem e da existência humana. Dessa forma, por princípio, Fernando Pessoa e seus outros encarnam essa ideia de que o ser encontra sua morada na linguagem, emprestando seus talentos e inegável genialidade para a humanidade como escritores complexos, com técnicas e discursos arrebatadores, cada um ao seu modo.

É assim que a essência deste trabalho está calcada no esforço de compreender e criar meios para a leitura e o entendimento possíveis da lírica moderna do Século XX, marcadamente pelo seu difícil acesso, posto que ela fala de maneira enigmática e obscura, intencionalmente construída pelo artista e, por esse motivo, demanda inquirições de sólida natureza teórica para se estabelecer o diálogo com esta forma de arte, “que pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” e que não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor”, no dizer de Eliot.

Na Lírica Moderna, o vocabulário usual aparece com significações incomuns; para isso, as metáforas são aplicadas de modo inovador, que evita comparações costumeiras, criando, assim, metáforas vivas conciliando o que nos parecia, até então, inconciliável. Tal assertiva é fundamentada na obra *A Metáfora Viva*, de Paul Ricoeur, obra consagrada pelo estudo de uma nova visão da metáfora na modernidade poética. Fernando Pessoa envolve essa tendência de metaforizar com toda a naturalidade e matizes dos grandes poetas de seu tempo.

É nosso intuito, também, demonstrar neste estudo que, por meio da linguagem, o ser revela a multiplicidade do homem neste processo de formação, torna-se sujeito desse homem, uma vez que ela tem o domínio sobre ele. As coisas se apresentam ao ser-aí como já dotadas de significado. Assim, para o *Dasein*, ser-no-mundo equivale a ter originalmente intimidade com uma totalidade de significados e que os significados das coisas não são senão possíveis usos para nossos fins.

Pautou-se, no desenvolvimento desta investigação, por levantamento bibliográfico de material atinente à figura de Fernando Pessoa e seus heterônimos, suporte teórico sobre a lírica moderna e sobre os procedimentos poéticos como forma de criação, além de pesquisa de cunho filosófico para compreensão do amplo arcabouço poético em questão neste trabalho.

Outro expediente utilizado são entrevistas com estudiosos do assunto, bem como a utilização de vídeos, revistas, compêndios e multimeios. Tudo isso, como iniciativas que tentem responder minimamente algumas questões inevitáveis quando se fala de Fernando Pessoa e seus heterônimos: será a sua heteronímia que ajudou Fernando Pessoa a tornar possíveis as coincidências e os afastamentos simultâneos da sua vivência poética e o seu desassossego intelectual? Ou vice-versa? Como suas obras se relacionam com o tempo, com o espaço, com os múltiplos sujeitos, com a memória, com os mais nobres sentimentos telúricos, com

as dores do mundo, e, principalmente, entre as imagens infinitamente multiplicadas do eu e do outro?

Para fundamentar este trabalho, foram selecionadas, como bases teóricas: as principais postulações de Mikhail Bakhtin; *A Metáfora Viva*, de Paul Ricoeur; as teorias da *Lírica Moderna* de Hugo Friedrich; as teorias do *Ser e da linguagem*, de Martin Heidegger; e também de outros que contribuam de algum modo para a elucidação desses pontos que apresentamos na problemática que norteiam este trabalho.

I. PLURALIDADE DO EU LÍRICO EM FERNANDO PESSOA

Neste capítulo, pretende-se apresentar uma reflexão acerca do processo de construção da pluralidade que emerge da poesia de Fernando Pessoa. Note-se que o texto pessoano, seja ele do próprio ortônimo, seja dos inúmeros heterônimos, é um texto carregado de surpresas, possibilidades e características múltiplas, fazendo aflorar verdades e nuances profundas, relativas ao caráter próprio do ser humano, que por natureza é assim também complexo. O escritor e crítico francês nos fala de um ser plural ao mencionar um prazer experimentado em nível individual, diferenciando-se do pessoal (BARTHES, 2010, p. 30).

Desse modo, Fernando Pessoa, ao criar os seus outros eus, o faz dando vida e identidade próprias a cada um deles, desdobrando-se em múltiplos poetas, criando assim o fictício dessas identidades, sendo cada uma delas também criada por aquilo que proferem. Seus poetas/personas chamam a atenção por viverem em espaços e tempos distintos, possuírem personalidades próprias, caracterizados como tais pelo feito mágico de sua escritura.

Assim sendo, e considerando que todo escritor é criatura resultante da própria linguagem que criou, depreende-se que o criador nada mais é, no dizer de Hugo Friedrich, que “um brinquete”, pois está sempre envolvido na guerra das ficções e dos infinitos “falares”.

Apreendendo o fenômeno literário sob esse prisma, o crítico, seguindo as trilhas deixadas pelo artista, segue-o na tentativa de compreender como se dá esse processo homem-linguagem e os imaginários da linguagem.

Nesse sentido, considerando os outros eus pessoanos como seres *de, da* e *na* linguagem, rompe a visão da lírica tradicional e se recobre do sentido moderno da linguagem dado por Heidegger (1988, p.176), em que “A linguagem é a morada do ser”. A linguagem, então, passa a ser a criatividade e revela a multiplicidade do homem nesse processo de formação, torna-se sujeito desse homem, pois ela tem o domínio sobre ele. Como instituição o autor está morto. A sua obra ganha corpo e vida, sem a sua pessoa civil, biográfica. Ele foi apenas o “brinquete”, ou seja, no caso específico desta pesquisa, Fernando Pessoa e seus heterônimos são apenas o exemplo de uma polifonia discursiva. Sobre esse prisma, vale lembrar, aqui, Mikhail

Bakhtin, que considera a presença implícita do autor nas diferentes vozes presentes nas suas obras.

Por meio do esforço da indiferença, conforme orienta Barthes (2010, p. 73), o autor está fora do mundo representado, entretanto, o plano do discurso no texto literário, seja ele narrativo ou poético, e o plano do discurso do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são possíveis relações dialógicas, ressalvando-se que os planos do discurso sempre prevalecerão. É precisamente esse discurso que determina a última unidade da obra e a sua última instância de sentidos, a sua, por assim dizer, última palavra.

1.1 Fernando Pessoa e a magia da lírica moderna

Propõe-se, neste item, analisar alguns aspectos que reforçam a ideia de que o texto literário é o resultado da caminhada do escritor pelos labirintos da linguagem e da existência humana. Dessa forma, deduz-se, por princípio, que Fernando Pessoa e seus outros foram apenas a “morada da linguagem”, emprestaram seus talentos e inegável genialidade para a humanidade como escritores complexos, com técnica e discursos arrebatadores, cada um ao seu modo. Nesse sentido, o crítico alemão Hugo Friedrich subsidia esta análise fazendo um estudo da lírica europeia da metade do Século XIX a meados do Século XX, abordando autores como T. S. Eliot, Charles Baudelaire, Friedrich Novalis, e outros. Segundo ele, a lírica moderna se apresenta como de difícil compreensão, em que a surpresa e o estranhamento se tornam seu objetivo principal e peculiar. Esta é notadamente uma poesia que “pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” e que não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor”, no dizer de Eliot. As interpretações possíveis seguem: “... enfim, a pluralidade desses textos, na medida em que ela própria se insere no processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes” (FRIEDRICH, 1991, p.19).

Houve, nesse período, uma ruptura com a tradição lírica, posto que a poesia passou a tratar de conteúdos e significados que extrapolam as convenções linguísticas, inserindo-se nos domínios do que, à primeira vista, se concebe como anormal, ou seja, daqueles conteúdos e significados que estão situados no limite ou

além do compreensível. Esta nova lírica não aspira mais aprovação alguma. É uma poesia cuja idealidade vazia escapa à realidade habitual ao produzir um mistério inconcebível à tradição antes vigente.

No dizer de Hugo Friedrich, “a realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções entre o belo e o feio, entre proximidade e distância, entre luz e sombra” (FRIEDRICH, 1977, p. 17). A lírica moderna apresenta várias características que dificultam a sua compreensão e aumentam sua obscuridade, entretanto elas enriquecem sua expressão artística: seu caráter metalinguístico, a poesia que fala de si mesma; o rompimento da ideia de linearidade do tempo, o tempo cronológico deixa de ter significação, dando lugar ao tempo psicológico, o tempo interior será abrigo de uma lírica que se equivale à realidade opressora; a supressão da diferença entre fantasia e realidade, somente a fantasia criadora dá o caráter mágico à poesia pessoana. Ela deixa de ser um veículo apenas de comunicação, seus poemas passam a ser criados por meio de um processo combinatório que opera apenas com os elementos sonoros e rítmicos da língua.

A lírica moderna não aspira à cópia do real, porém à sua transformação inovadora; ela, como agente transformador, terá o poder e a capacidade de realizar, trocará também, formalmente, o vocabulário usual pelo insólito: a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais, intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que antes parece inconciliável.

Para Hugo Friedrich, o poeta moderno tem muito mais categorias negativas do que positivas, entretanto imbuída de uma negatividade que é também uma afirmação, traços estes que apresentam sua função reparadora como antídoto contra as tradições de seu tempo, facilmente encontradas na poesia de Fernando Pessoa:

Estas verdades não são perfeitas, porque são ditas,
E antes de ditas pensadas.
Mas no fundo o que está certo é elas negarem-se a si próprias
Na negação oposta de afirmarem qualquer coisa.
A única afirmação é ser.
E ser o oposto é o que não queria de mim.

(PESSOA, 2007, p. 239)

Nota-se nos versos citados a prevalência do advérbio de negação sobrepondo aos signos positivos, gerando assim o tom próprio da poesia moderna de que fala Friedrich.

A palavra, no dizer de Bakhtin, é “interindividual”. Na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém, mas a palavra não pertence mais apenas ao autor, pertence também aos seus múltiplos interlocutores (BAKHTIN, 2011, p. 327). O autor da obra literária cria uma obra de discurso única e integral, forjada a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios, pois seu próprio discurso é recheado de palavras conscientizadas dos outros.

É com base nessas reflexões que se entende o ser do discurso de Fernando Pessoa, criado por meio das vozes sociais que se instauram ao seu redor e se entrançam no seu dizer, evidenciando tensões que se estendem de um lirismo íntimo ao social e político, de uma voz que, centrada no seu eu poético, protagoniza essa dicção maior em comunhão com o outro.

Mar português

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!”

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

(PESSOA, 2007, p. 82)

O mar sempre fascinou os homens e notadamente os portugueses. Ele é um dos símbolos maiores da dinâmica da vida. Conforme se encontra nos manuais à simbologia, é pertinente afirmar que tudo que sai do mar a ele regressa, pois o mar representa o lugar de nascimento, transformações e renascimento das mais várias formas de vida. Em outras palavras, o mar é frequentemente tomado de maneira metafórica como a própria grandeza, representativa tanto da vida e da bonança quanto da morte e da destruição. Daí que o mar seja, ao mesmo tempo, a imagem

da vida e da morte. Na pintura romântica e na literatura de várias épocas, a palavra mar representa a força sinistra da natureza, facilmente percebida nas obras de Camões, Shakespeare e principalmente de Fernando Pessoa.

No poema em estudo, a palavra *sal* aparece logo no início, com a mesma força expressiva da palavra *mar*. Na verdade, os termos *mar* e *sal* estão sempre interligados tanto na natureza quanto na literatura. O *sal*, como símbolo, está presente em rituais religiosos de diversas épocas e civilizações. Foi usado por gregos, romanos, asiáticos e árabes. Nas crenças populares, ele é um ingrediente obrigatório para afastar energias negativas, defesa contra demônios e mau-olhado. Além de preservar e dar sabor aos alimentos exerce em nosso organismo salutar influência para manter o equilíbrio fisiológico, é considerado símbolo da incorruptibilidade, pois é a marca da eternidade e da pureza, porque jamais apodrece ou se corrompe. Para os cristãos é símbolo de lealdade, aliança entre Deus e os homens. Como pode ser visto na Bíblia os apóstolos são chamados por Jesus: *“Vós sois o sal da terra. E se o sal perder sua força, com que outra coisa se há de salgar? Para nada mais fica servindo, senão para se lançar fora e ser pisado pelos homens”* (BÍBLIA, Mateus 5,13).

Retomando o poema de Pessoa, de fato, o soberbo mar português, como ele o cantou, muita dor e muito pranto causaram aos portugueses antes que eles o dominassem e o subjugassem. Onde quer que fosse o marujo português, ia também a alma sonhadora, o espírito aventureiro e a coragem da “lusa gente”. E o poeta, como bom português, não se esqueceu de agradecer, de reconhecer que “tudo valeu a pena, pois a alma não é pequena”, e a imensidão do mar, apesar dos perigos e dos abismos, a vontade de Deus nele é que espelhou o céu.

No poema em pauta, quantas alegrias, quantas dores, causadas por desencontros, amores desfeitos, pelo apego ao mar, viagens sem volta, caminhos sem rumo, quantas vidas se perderam e nunca mais retornaram ao porto de partida! Quantas lágrimas derramadas por entes queridos, levados pela paixão da aventura, salgaram o mar Português! A linguagem, sob o ponto de vista heideggeriano, reflete a consciência, assim considerando o monólogo do eu lírico, quando invoca exclamando “Ó mar”, revelam-nos algo inconsciente ou até mesmo uma súplica silenciosa ao mar. Esse mar ganha dimensões gigantescas, lugar de desafios, de forças do mal, de poder em contraste com a fraqueza humana.

1.2 Modernidade e nuances da alteridade em Fernando Pessoa

A lírica moderna busca apoio na magia da linguagem, pois cada palavra nela proferida é de puro encantamento e deleite. Tal linguagem é de certo modo obscura, mas a sua obscuridade é intencional, até o ponto em que o poeta não compreende a si próprio ou finge não compreender, projetando-se no seu outro, como se pode ver nos fragmentos seguintes:

(AUTOPSILOGRAFIA)

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

(PESSOA, 2007, p.164)

(ISTO)

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

(PESSOA, 2007 p. 165)

Submetendo-se à análise os fragmentos citados, depreende-se de seus termos-chave que Fernando Pessoa, a exemplo do que se tornou rotineiro da literatura da modernidade, não participa em sua criação como ser particular, porém como inteligência que poetiza: “Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela / E oculta mão colora alguém em mim” (PESSOA, 2007, p. 127). Desse modo, ele foi apenas o operador da língua, aquele que se serviu de sua imaginação criativa para processar ideias, acontecimentos e pensamentos que não são seus, mas do outro, o outro que, em última análise, se confunde com o próprio eu, o outro que é alteridade pura. Essa afirmação é abonada no seguinte verso: “Atento ao que sou e vejo,/ torno-me eles e não eu” (PESSOA, 2007, p. 685). Como se pode verificar nos versos anteriores, os

verbos *ser* e *ver*, aplicados na primeira pessoa, atribuindo tais ações ao eu poético, põem em destaque sua afirmação como ser que sente e vê, entretanto, não sente nem vê, como ser único, uma vez que já se revela afetado pelo outro, como se pode ver na sequência do poema no verbo *tornar*, também na primeira pessoa, mas para dizer de uma ação na qual o eu lírico se adere aos outros, assim sentenciando: “torno-me eles”.

O eu lírico serve-se, assim, dos sentidos profundos, das sensações que se encontram para além do coração, distanciando-se, dessa forma, mais e mais, da lírica tradicional, afastando-se da crença na poesia concebida pela inspiração e firmando-se na convicção de que a criação literária é um processo que exige grande esforço e entrega. Percebe-se também, nessa mostra da lírica pessoana, uma nova forma de se empregar a metáfora, forçando a união daquilo que parecia inconciliável, como se verifica no verso a seguir: “O poeta é um fingidor”. O ser da palavra e da linguagem, nesse sentido, é aquele que engana, mente, finge poeticamente. Contudo, esse fingimento também é intencional, não facilita o entendimento, a compreensão, não admite interpretação segura, definitiva, mas sim, interpretações múltiplas. Esse fingimento se constrói a partir dos mais diversos procedimentos e artifícios de linguagem elaborados de forma tal que problematiza a relação do texto com o seu leitor.

1.3 – Fernando Pessoa e a tensa relação com o leitor da poesia moderna

A poesia, segundo Eliot, pode comunicar-se antes de ser entendida. Esse poeitar moderno estabelece uma relação entre a poesia e o leitor: uma relação de choque, de um estranhamento tão complexo que deixa o leitor alarmado porque muitas vezes não consegue entender aquilo que lê. Em contrapartida a esse estranhamento inicial, o leitor não consegue se afastar dessa leitura perturbadora. Dela emergem combinações não pretendidas, *a priori*, pelo significado, ou seja, só então criam o significado para o leitor. Desde a antiguidade os homens tentam facilitar a comunicação, usando recursos como: a comparação, a metáfora, a alegoria e as parábolas, como meio para se fazer entender, pela remissão ao que está ausente, pela evocação sutil, potencializando os sentidos; expediente típico dos

ensinamentos como acreditam os cristãos ter feito Jesus, ensinando o povo por meio de parábolas, um tipo de metáfora, profunda e complexa.

Nesse sentido, quando se lê em Fernando Pessoa, diante da afirmação de que “O poeta é um fingidor”, o leitor se desorienta, ao mesmo momento em que se sente atraído, deslocado e perturbado, uma vez que a poesia é, por excelência, a linguagem sem o objeto de comunicação. Em se tratando do universo poético de Fernando Pessoa, esse conceito de choque, de fingimento, é ainda mais relevante, uma vez que é sabido da inquietação de Pessoa, que se recusava a ficar mental ou espiritualmente parado, dado que está presente na sua vasta obra.

Isto

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

(PESSOA, 2007 p. 165)

Observando o poema “Isto”, percebe-se que o poeta moderno se coloca acima do convencional poético, sobrepõem-se as regras e normas românticas e é realmente, livre no espaço da sua criação. Sabe que foge aos padrões estabelecidos: “Por isso escrevo em meio/ Do que não está ao pé”, não se curva as tradições, demonstra toda a liberdade poética, é livre. Cada um de seus heterônimos tem personalidade própria, escreve distintamente, porém de maneira única: “Sério do que não é”. Como poeta moderno vê a poesia como livre interpretação, pode até representar o mundo segundo sua perspectiva pessoal, entretanto, não participa, como pessoa particular, mas a inteligência que poetiza, no dizer de Friedrich. E o leitor, em estado de choque, é vítima dessa anormalidade, tem o direito de descrever, de compreender e principalmente de apreciá-la tanto quanto possível: “Sentir, sinta quem lê”. Ou seja, a não assimilabilidade por parte do leitor, até mesmo aquele leitor mais atento, não depende exclusivamente dele, pois a compreensão do poeta moderno pode ir além do limite do incompreensível.

Cumpra aqui referir-nos a um soneto pessoano que cobra do leitor uma observação da poesia com uma nova concepção, no sentido contemporâneo da

palavra, uma vez que a poesia, assim pensada, não precisa ser mais medida, compreendida, pois ela se desprende da ordem espacial e temporal:

SONETO

A criança que fui chora na estrada.
Deixei-a ali quando vim ser quem sou;
Mas hoje, vendo que o que sou é nada,
Quero ir buscar quem fui onde ficou.

Ah, como hei-de encontrá-lo? Quem errou
A vinda tem a regressão errada.
Já não sei de onde vim nem onde estou.
De o não saber, minha alma está parada.

Se ao menos atingir neste lugar
Um alto monte, de onde possa enfim
O que esqueci, olhando-o, lembrar,

Na ausência, ao menos, saberei de mim,
E, ao ver-me tal qual fui ao longe, achar
Em mim um pouco de quando era assim.

(PESSOA, 2007, p. 700)

Como se vê, na primeira estrofe do poema *Soneto*, o eu lírico, em seu processo mnemônico, reporta à sua dimensão criança, entretanto, uma criança que simboliza a simplicidade, a inocência que ficou em seu passado, levando-o a querer retornar a essa fase da vida em que tudo é espontâneo, a dissimulação ou as segundas intenções entram em seu universo com a aceitação de que não se separa realidade e fantasia. Quanto ao signo estrada, sabendo-se que é sugestivo de trajetória, por extensão, lembra-se de imediato a evocação em escala mais ampla, da trajetória da própria vida, dessa estrada que se desdobra em vários caminhos, desvios e encruzilhadas. O eu lírico, então, confronta poeticamente sua dupla dimensão: criança – com as marcas da inocência – e adulto – com as marcas e máscaras herdadas no percurso da longa estrada para se tornar em outro eu, que agora declara aquilo que não é, pondo à mostra uma visão de mundo própria do homem moderno, aquele que concebe a vida como processo, buscando sempre por respostas que, ao final das contas, irá se definir como ser do próprio discurso.

Na segunda estrofe, a voz lírica interroga sobre a possibilidade de encontrar a criança que ficou na estrada, que forças o teriam levado a perder a leveza da infância, por não encontrar mais o ponto de equilíbrio entre a criança e o homem, o que representaria uma vitória, a conquista da paz interior e da

autoconfiança, uma vez que sua alma se encontra na encruzilhada. Nos versos: “quem errou /a vinda tem a regressão errada”, percebemos a repetição do fonema construtivo vibrante /r/, largamente explorado nessa estrofe: errou/regressão/errada, apresentando-nos uma aliteração muito bem construída, imprimindo grande propriedade ao sentido da figura, que é sugerir sons, neste caso específico o som da roda que passa na estrada. Considerando a roda a invenção que muda a trajetória do homem na Terra, apropriando-se desse símbolo poeticamente, tem-se nos versos em questão a imagem que se forma a partir dessa ideia complexa a sugerir movimento interminável, da qual se expandiram todas as outras possibilidades inventivo-criativas que representam na modernidade.

Considerando os versos: “A criança que fui chora na estrada/Deixei-a ali quando vim ser quem sou”, notamos fortes sinais da não assimilação do tempo e do espaço, característica recorrente da modernidade e, em se tratando do poeta aqui em questão, Fernando Pessoa, esta relação de tempo e espaço é ainda mais complexa, uma vez que a diluição deste limite é, notadamente uma de suas marcas maiores, podendo-se dizer da sua lírica, que é atemporal, como se aquilo que permanece válido no tempo fosse independente de circunstâncias e tendências momentâneas. Observa-se a frequente utilização dos verbos no pretérito perfeito do indicativo (fui, sei, esqueci) e do futuro do pretérito (saberei) que estabelece uma ligação e dificuldade em criar um distanciamento psicológico e divisão total desses momentos, ou seja, estão interligados sugerindo a indecisão do sujeito poético quanto ao seu percurso temporal. E no que se refere ao espaço, podemos dizer que não é físico, e sim psicológico: “A criança que fui chora na estrada / Deixei-a ali, quando vim ser quem sou”, o eu lírico era criança e chorava na estrada; e logo em seguida já está em outro lugar, na condição de adulto que descobre que não é nada, e que, se pudesse, voltaria a ser criança, criando assim uma instabilidade da qual podemos perceber que há um jogo temporal e espacial fantástico em que, ao mesmo tempo em que o eu lírico se encontra no presente, como adulto (chora), ele regressa ao passado, como criança (fui, deixei) e logo em seguida se remete para o futuro, adulto novamente (quando vim ser), e no verso seguinte continua sua indecisão quanto ao tempo e o espaço: “Já não sei de onde vim nem onde estou”.

A objetividade e anímica foram subtraídas da poesia moderna. O que era relativo à alma pessoal, à intimidade comunicativa, passa a ser evitado na poesia moderna, facilmente identificada nos textos de Fernando Pessoa: “Já não sei de

onde vim nem onde estou. /De o não saber, minha alma está parada”. A falta de objetividade e o tom obscuro da palavra estão configurados nos versos: “Quero ir buscar quem fui onde ficou” e “Já não sei de onde vim nem de onde vou”, questões estas alvo de grandes tensões na celeuma em torno da poesia moderna. Entretanto, essa discussão já vem se instalando no ambiente da crítica literária, considerada tão necessária para a compreensão poética, desde a fase romântica.

A subjetividade cria expectativas ao leitor: Como ir buscar quem fui onde ficou? Não saber de onde vim nem de onde estou? Ante essas indagações líricas o leitor fica em estado de choque. A falta de definição ou de compreensão continua nos versos seguintes: “O único sentido íntimo das cousas / É elas não terem sentido nenhum” (PESSOA, 2007, p. 223).

Tomando por referência os versos pessoanos acima, refletimos acerca da afirmação de Montale: “Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível”, pode-se estabelecer uma relação entre o que se busca na palavra e o que a palavra poética de fato realiza (FRIEDRICH, 1977, p. 16).

Por mais que, a princípio, a afirmação de Montale possa causar alguma estranheza, essa desinstalação inicial será resolvida ao entrarmos em contato com a poesia da modernidade e percebermos que sua grande marca será a obscuridade, a autossuficiência, seu caráter pluriforme na significação. Vê-se como Fernando Pessoa vai construindo essas formas em seu poema. A palavra “mística”, por exemplo, possui uma nuance de significados ao mesmo tempo em que é autossuficiente naquilo que expressa. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, os místicos afirmam que a vivência em si é inefável. Mas, quando se procura expressá-la pelas palavras, fazem-na por meio de imagem e símbolos. A divindade presente é percebida pelo místico nas coisas, como as flores sentem; as flores não sentem, o místico é que sente Deus nas flores, as flores na poesia clássica são símbolos frequentes da brevidade da vida, as flores são apenas exteriores; ao contrário do artista: em outro poema, mostra um traço dessa mesma insatisfação, ao dizer que seu modo de exprimir-se não é tão perfeito quanto o das flores. Que os rios têm êxtases ao luar, os rios não têm êxtases, que as pedras têm alma, elas não têm alma; o místico é que fica extasiado ao ver o rio sob o luar, vê a alma das pedras. Caso as flores sentissem, seriam gente, pois somente as pessoas têm o poder de sentir. O poema acentua uma busca de uma relação sensorial com o Mundo e a

Natureza, tradições e éticas também taoistas que enfatizam a serenidade, o vazio, a simplicidade e a contemplação da natureza. É o conjunto indiferenciado de tudo o que existe, mas também o princípio supremo que gera e está na origem do seu “devir”, ou seja, é também o seu caminhar. Procurando negar a existência de qualquer sentido profundo nas coisas que formam a realidade: como o rio, as flores, as pedras. Para isso tem-se que usar os sentidos sabiamente, não como os místicos sentem, o ser poetizante deve despir sua alma de seus trajes intelectualizantes e racionalizantes, fantasiosos e mistificadores, e aprender a ver na natureza apenas e tão somente as coisas como elas são: bonitas por fora e vazias por dentro, ou não seriam natureza, caso contrário seriam pessoas. Ao contrário das produções humanas, impregnadas de história e sugestões metafísicas, os elementos da Natureza simplesmente existem, eles não são produto de realizações humanas, por isso sugerem e dão margens a várias interpretações simbólicas.

Essa insatisfação vai figurar em muitos poemas, demonstrando a tensão existente entre o que Caeiro queria ser (um homem-sensações e despido de intelectualidade) e o que vida queria dele (um homem cuja alma está vestida com os hábitos racionalizadores).

XXVIII

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

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

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

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

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

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;

E não compreendo por dentro
Porque a natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza.

(PESSOA, 2007, p. 219)

Faz-se necessário reiterar sempre que a poesia moderna despreendeu-se da anímica, que era uma das principais características da poesia romântica. A lírica era vista como o estado de ânimo da alma, e não raras vezes confundida com a alma do poeta, a experiência vivida pelo autor, dos seus sentimentos, das suas frustrações mais íntimas. Considerando o poema, animicamente, ou seja, distante, recolhido da alma, quando o eu lírico diz que: “falar da alma das pedras, das flores, dos rios,/ É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos”. Os seres são apenas seres, contemplações da natureza não possuem alma, não tem interior, não sentem, não têm êxtase. Fernando Pessoa conclui: se sentissem eram pessoas, e pessoas doentes.

II. FERNANDO PESSOA E A DIVERSIDADE DA METÁFORA

Está vestido com um manto
tinto de sangue, e o seu nome
é Verbo de Deus.

Apocalipse 19, 13

Neste capítulo, atenção se volta especialmente para o tema da metáfora em poesia, destacando alguns de seus modos empregados por Fernando Pessoa e seus outros eus em sua lírica. Para tanto, teremos como principal suporte teórico a obra *A Metáfora Viva*, de Paul Ricoeur, um dos mais expressivos filósofos do Século XX, respeitado pesquisador no campo da hermenêutica e da fenomenologia. Tem-se na metáfora, considerando suas amplas possibilidades, um meio de investigar como a poesia de Fernando Pessoa incorpora essa figura em suas mais (im)prováveis dimensões.

A retórica é tão antiga quanto a filosofia, inimigas e aliadas ao mesmo tempo, uma vez que a arte de bem falar (retórica) nem sempre é associada ao dizer a verdade (filosofia). Pela linguagem poética o filósofo pode alargar, de modo privilegiado, a sua sensibilidade. A experiência poética é a experiência do mundo e no mundo, uma vez que a poesia estabelece um acordo entre homem e mundo que expressa uma visão da realidade. Veja como Fernando Pessoa o processa:

Sim , sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo,
Espécie de acessórios ou sobresselente próprio,
Arredores irregulares da minha emoção sincera,
Sou eu aqui em mim, sou eu.

Quanto fui,quanto não fui, tudo isso sou.
Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma.
Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade de mim.

(PESSOA, 2007, p.384)

O eu poético estabelece a sua verdade. Ele não pensa, ele diz o seu real. Contudo, não se trata de dizer o que de verdade está presente em todas as coisas à maneira tradicional, mas de reconhecer que cada coisa tem a sua verdade e não cabe à poesia ou ao poeta a explicarem. Cabe ao filósofo explicar o conteúdo dialético a partir do qual se pode falar em realidade. Daí a diferença também entre a

palavra filosófica e a palavra poética. A poesia, de certo modo, se entrega à densidade que a palavra traz em si mesma; e a filosofia busca acercá-la em função do seu teor racional.

O primeiro traço da metáfora é algo que acontece ao nome, à palavra, ou ao verbo, seja qual seja a nomenclatura que receba, a palavra é função pivô da linguagem desse mesmo discurso, e é o que difere o homem dos outros animais, e até mesmo de outros homens, colocando-o como ser superior. A retórica, como se sabe, faz parte da história do discurso humano. Tal afirmação encontra-se em um dos livros mais antigos da humanidade, a *Bíblia*, especificamente no Evangelho de São João, 1, que diz: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus”.

O verbo é o princípio de todas as coisas. É nele, na palavra, que está o início do discurso, e não o discurso que predomina sobre o verbo. Portanto, quem tem o poder da linguagem, o poder de bem falar, usada desde o começo dos tempos para que as pessoas se comunicassem ou que persuadissem as outras, uma vez que quem tem “o poder de dispor das palavras sem as coisas e de dispor dos homens ao dispor das palavras” (RICOEUR, 2005, p. 20) portanto, o homem, pelo poder formidável que tem de usar a linguagem, é um ser superior. A filosofia, muitas vezes, tende a limitar o nome com o “ser” no mundo da linguagem. Heidegger afirma que a linguagem é a morada do ser, o homem é um ser da/na linguagem. Observe como Fernando Pessoa o confirma:

Ficções do Interlúdio

Deste modo ou daquele modo
 Conforme a calha ou não calha,
 Podendo às vezes dizendo-o mal e com misturas,
 Vou escrevendo os meus versos sem querer,
 Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
 Como se escrever fosse uma cousa que me acontecesse
 Como dar-me o sol de fora.

Procuro dizer o que sinto
 Sem pensar em que o sinto.
 Procuro encostar as palavras à ideia
 E não precisar dum corredor
 Do pensamento para as palavras.

Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
 O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
 Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

A palavra, desde os primórdios, era mais do que um meio de entendimento, era considerada portadora de potências divinas, possuía forças mágicas, uma vez que tinha/tem o poder de unir (benção) ou de separar (maldição), chamar os espíritos (evocação) ou de expulsá-los (exorcismo). O dom da voz (phoné) é dado até aos animais e com ela exprimem dor e prazer, mas o homem possui a palavra (lógos) e com ela exprime o bom e o mau, o justo e o injusto, exprime e possui valores, é o que torna possível a vida social e política. Desse modo, quando Fernando Pessoa afirma que “procuro encostar as palavras às ideias”, é somente quando as palavras são capazes de representar bem as ideias que elas assumem o seu papel fundamental: a de conexão entre emissor e receptor, uma vez que as palavras dispostas sem as ideias perdem todo o sentido, e o ser poetizante tem o dom imensurável de dispô-las. Hegel afirma que “a Ideia é o ponto de encontro do conceito consigo mesmo, é a unidade das diferentes determinações e momentos do conceito, é objetividade real e subjetividade ideal” (HEGEL, 2001, p.125), portanto a Ideia é a verdade, e Fernando Pessoa diz que procura encostar as palavras às ideias; ele, como poeta, não se preocupa com a verdade e sim, com as verdades.

Se partirmos da definição de que o pensamento é resultado da capacidade de organizar as ideias (as verdades) de forma instituída, Fernando Pessoa realmente não necessita de um corredor do pensamento para dispor as palavras, porque ele não precisa pensar naquilo que sente para escrever. As palavras devagar surgem e a obra nasce como ele mesmo sentenciou: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” (PESSOA, 2007, p.78).

Isso nos aponta que, mesmo nas obras aparentemente mais inocentes, há sempre um compromisso com o sentido ontológico, e que a poesia se faz por esse engenho com a linguagem, que subverte o modo usual de ver e dizer as coisas, nessa espécie diferente de linguagem que se eleva às dimensões que transcendem o falar trivial. Na dimensão lírica a linguagem alcança a sua plenitude máxima. Assim, ela transcende também a sua condição de mero instrumento de comunicação, uma vez que o homem, ao utilizar a linguagem, é também usado por ela, e na raiz do eu poético é que se fundamentam e efetivamente se instauram tanto o ser que a pronuncia quanto a pluralidade da palavra como tal.

Paul Ricoeur (2005) assevera que, existindo uma relação da linguagem com a realidade, ela deixa de ser uma tarefa linguística e passa a ser filosófica, pois as possibilidades de significação da linguagem em sua totalidade dependem da relação daquilo que está ao seu redor. Portanto, cabe somente à filosofia a responsabilidade desta tarefa por ser de sua natureza a “... arte de ordenar as multiplicidades regulares”.

A retórica é tida como uma técnica de eloquência, ou seja, sua função principal é gerar a persuasão, enquanto a poética é a arte de compor poemas, que produzem paixões, encantamentos e, como já se viu, até estranhamentos. Pode-se dizer que a retórica e a poesia pertencem a universos diferentes, se não fosse pela metáfora que tem um pé em cada domínio, no que diz respeito à estrutura, faz uma operação de transferência de sentido das palavras, porém quanto à função, ela dá destinos diferentes à eloquência. Existe, portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética. Entretanto, o que é metáfora? Há várias definições através dos tempos. Vejamos algumas dessas definições para que se possa entender como se deu essa evolução da figura de estilo mais usada pelos grandes poetas modernos:

Do âmbito da retórica, a metáfora designava uma das figuras que modifica o sentido das palavras. Atualmente, esse termo é empregado em semântica lexical ou frasal para denominar o resultado da substituição — operada sobre um fundo de equivalência semântica — num contexto dado, de um lexema por outro.

Aristóteles, em *Poética* (capítulos 21-25) e na *Retórica* (Livro III), designa metáfora como “A metáfora é a transferência para uma coisa do nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra ou por analogia”. Para se compreender, melhor veja o exemplo: “Amar é a eterna inocência/ E a única inocência não pensar” (PESSOA, 1970, p.205). O verbo amar está no infinitivo e estabelece com o substantivo inocência uma relação de aproximação, ou seja, houve uma transferência da espécie de uma palavra para o gênero da outra, promovendo uma tensa comparação entre elas. Para amar verdadeiramente as pessoas têm que ter a inocência eterna.

Segundo Gaston Esnault a metáfora “é uma comparação condensada pela qual o espírito afirma uma identidade intuitiva e concreta” (ESNAULT, 1925, p. 68). Desse modo, dois signos se fundem e a tensão criada

reflete em ambos, sabendo-se que nenhum dos dois jamais retomará sua forma estática, como acontece nos versos seguintes:

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

(PESSOA, 2007, p.114)

Considerando os elementos sógnicos do fragmento acima pode-se estabelecer relações entre os termos centrais do poema para apreendermos a força metafórica, uma vez que esta se baseia no espírito intuitivo e concreto. O dia é um dia triste e chuvoso, o vento sopra, os carros passam na rua, o padre está falando... Tem-se aí elementos suficientes para a compreensão da metáfora: a missa em dia triste de chuva, com o barulho da água e dos ventos, só se houve o barulho dos carros que trafegam do lado de fora da igreja que sobrepões até a voz do padre que celebra a missa.

Já Stephen Ullmann diz que a metáfora “é em última análise, uma comparação abreviada. Mais que constatata explicitamente as analogias, comprime-as em uma imagem que tem a aparência de uma identificação” (ULLMANN, 1967, p. 254). Confundir comparação e metáfora não é coisa rara, pois na verdade há um pequeno enigma entre elas. Pode-se dizer que a diferença entre elas não seja apenas por causa da partícula “como”. Podemos fazer um paralelo entre a teoria de Ullmann e de Aristóteles. Uma vez que para Aristóteles a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a ela seja uma comparação abreviada, pelo contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida. Stephen Ullmann afirma que a metáfora é uma comparação abreviada. Aristóteles subordina a esta àquela e isso só é possível porque a metáfora apresenta um curto circuito, a polaridade dos termos comparados: quando diz o ser poetizante que “O meu olhar é nítido como o girassol” (Pessoa, 2007, p. 204), é uma comparação; se ele diz: “É nítido o girassol” é uma metáfora; como os dois são nítidos, o poeta metaforizou por denominação “o olhar a um girassol”. Houve, portanto, uma transferência de denominação entre os dois termos, por essa transferência de gênero por meio da

semelhança que torna a metáfora mais instrutiva, mais elegante e enigmática do que a comparação.

Considerando as várias ponderações aqui apresentadas sobre a lírica moderna, percebe-se que qualquer tentativa de uma definição estável da metáfora poética é inválida, uma vez que esta figura tem sido objeto de estudo que remonta a Aristóteles e, desde então, vem se aprimorando, e com a modernidade, os grandes escritores têm, cada vez mais, se fartados com as infinitas possibilidades que essa figura de linguagem lhes proporciona. Nesse caso, nosso objeto de estudo é Fernando Pessoa, não se pode deixar de apreciar as mais belas metáforas criadas pelo seu engenho natural dentro de uma visão diferenciada, própria da lírica moderna.

No poema abaixo, são possíveis algumas ponderações sobre a utilização da metáfora:

IX

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

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

Por isso quando num dia de calor
 Me sinto triste de gozá-lo tanto.
 E me deito ao comprido na erva,
 E fecho os olhos quentes,
 Sinto todo o meu corpo deitado no realidade
 Sei a verdade e sou feliz.

(PESSOA, 2007, p. 212)

O poema em tela faz vibrar a metáfora aliada aos sentidos humanos numa constante transformação de uma coisa em outra, envolvendo assim o corpo, os sentidos, os pensamentos, os objetos e as coisas, num processo de assimilação mútua.

No dizer de Paul Ricoeur, “o segundo traço da metáfora é que ela é definida em termos de movimento a *epiphorá* de uma palavra, é descrita como sorte de deslocamento *de... para*” (RICOEUR, 2005, p. 30), ou seja, a comparação se faz quando a palavra tende a uma ação de deslocamento de sentidos. A exemplo dos

primeiros versos, o eu lírico afirma ser um guardador de rebanhos, saiu **de** si, **para** guardador de rebanhos, continua a metaforizar, o rebanho saiu **de** si, **para** seus pensamentos, e **de** seus pensamentos **para** suas emoções. Observe no gráfico como Fernando Pessoa conciliou as palavras que ao primeiro instante nos parecem inconciliáveis:



Guardador de rebanhos → pensamentos → sentidos → emoções.

Logo, continua o jogo metafórico: “Penso com os olhos e com os ouvido/E com as mãos e os pés/ E com o nariz e a boca”. Logo, deduz-se que o eu lírico expressa todas as suas sensações sinestésicas: visão, audição, tato e paladar. Reafirma em seguida a lógica do deslocamento de sentido: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la/ E comer um fruto é saber-lhe o sentido”. Tem-se, no presente caso, uma metáfora ligada aos sentidos humanos, em que os pensamentos são movidos pelas sensações, que pensar com as sensações é o mesmo que sentir em todos os seus sentidos. Às metáforas empregadas neste poema foram empréstimos e as palavras emprestadas tomaram o lugar da própria palavra que estava ausente.

Outra característica marcante da metáfora é sua liberdade de expressão, em momento algum deve ser forçada pela língua, seu sentido deve estar relacionado a uma palavra que nos faz entender, pensar e sentir o seu significado. Uma vez forçada, a metáfora perde todo seu encantamento e beleza, tornando-se um metáfora morta, devido ao uso de termos desviantes; cheios de rebuscamentos não nos traz nenhuma informação nova ou interessante.

Na poética de Fernando Pessoa a metáfora torna-se a figura por excelência. Vejamos mais uma estrofe:

Meu pensamento é um rio subterrâneo,
 Para que terras vai e donde vem?
 Não sei... Na noite em que o meu ser o tem
 Emerge dele um ruído subitâneo

(PESSOA, 2007. p. 122)

Uma das funções da metáfora é preencher uma lacuna semântica devido ao uso comparativo, que deixa um espaço vago de significados, essa análise em que o eu lírico compara seus pensamentos a um rio subterrâneo, fez-se um levantamento dos termos empregados: pensamento, rio subterrâneo e terra. O pensamento humano é algo invisível aos olhos alheios, corre livre de qualquer obstáculo real/imaginário; segundo o *Dicionário de Símbolos*, o rio simboliza a existência humana e o curso da vida com todos os seus desejos, sentimentos e também dos seus desvios no decorrer de sua trajetória, e, para complementar, a palavra rio vem acompanhada do adjetivo subterrâneo, portanto não é qualquer rio, não é qualquer vida, é o próprio ser poetizante, é o rio que corre nas profundezas da terra, sobre ele o olhar humano não se detêm; é o próprio fazer poético, lugar que ninguém conhece, ou compreende totalmente, portanto é incapaz de interferir em seu curso e em seus desvios. Já no segundo verso: “Para que terras vai e donde vem?”, o eu lírico indaga sobre o percurso do rio, que terras percorre, analisando simbolicamente a palavra terra, cuja função é ser maternal, é aquela que dá e tira a vida, devido ao seu poder de fecundação, e é essa uma das funções do rio, no seu percurso ele rega e a terra é fecundada. Observa-se que se estabelece uma certa relação entre a palavra/pensamento, a palavra/rio e palavra/terra, uma vez que facilmente captamos o elemento comum entre elas, ou seja, o pensamento dá forma ao próprio ser poético, pelo rio/poesia que simboliza a vida em todas as suas premícias, paralelamente ao mesmo percurso do fazer poético, e a terra sendo fonte de ser, é a luminiscência da fecundidade maternal, símbolo da própria poesia moderna, especialmente as de Fernando Pessoa.

O rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções e a variedade de seus desvios. terra – a terra simboliza função maternal e fecundidade, dá e rouba a vida/ fonte de ser e protetora contra qualquer força destruidora.

(CHEVALIER e GHEERBRANT, 2010, p. 781)

Para que haja metáfora são necessárias duas ideias, mesmo que aparentemente elas não apresentem semelhanças de significados; a metáfora tem de ser uma criação espontânea do artista. Paul Ricoeur assim adverte, a esse respeito: “Não se aprende a bem metaforizar; é dom de gênio” (RICOEUR, 2005, p. 41), dom este que não fez falta aos poetas modernos, principalmente a Fernando Pessoa.

2.1- A linguagem poética de Fernando pessoa: do real ao virtual

A coisa mais importante é, de longe,
ter o domínio da metáfora. Só
isto não pode ser concedido a outro;
é a marca do gênio.

Aristóteles

A realidade descrita na poesia, a partir do Séc. XIX, veio a se opor a uma sociedade preocupada apenas com a segurança econômica da vida, no sentido de se garantir o conforto, preservar a conveniência de situações costumeiras, tornando-se o apelo pela mudança na prática científica do universo e também por uma nova forma de se fazer e receber poesia, recorrendo-se à anormalidade, que utiliza uma linguagem própria que gira em torno de si mesma, com palavras ricas de matizes e significados diferentes do real, tomadas aqui como seres vivos e mais poderosas que aqueles que as usam. A palavra, então cria o sentido que quer, ela própria é o pensamento, a visão. Portanto, a poesia cuja idealidade é vazia escapa ao real ao produzir mistérios inconcebíveis, ao operar palavras sonoras e associativas com significados distintos, misteriosos, a palavra poética mergulha nas coisas triviais fazendo uma desrealização do real para o virtual estas ideias estão em consonância com o pensamento de Hugo Friedrich (1991).

Para tentar responder como opera a verdadeira metáfora, que contém em si uma intenção realista, Paul Ricoeur apresenta três tensões: primeira, revela que a metáfora sempre é a relação de duas ideias, um tema principal e um secundário; a segunda distingue entre interpretação literal e metafórica; a terceira remete à

identidade e diferença, portanto para a semelhança. Por não ter uma resposta única que distinga completamente o real do virtual, deve-se aceitar a verdade imposta pela metáfora. Muitas vezes não se tem acesso à verdade literal, recorremos a nossa imaginação de leitor ou para nos auxiliar a entender como esse processo de denotação e conotação se apresenta ou recorremos aos dicionários de símbolos, importante instrumento de apoio.

Entretanto, o conceito defendido por Hugo Friedrich de que as palavras são seres que têm vida própria, poderosas e capazes de formar imagens irreais não se contrapõe às ideias de Paul Ricœur de que a metáfora é vista como um desvio de sentido, principalmente no âmbito das frases, que nos fornecerá novos modos de fazer ver, ou pôr sob os olhos uma figura.

Para exemplificarmos esta questão real e virtual, escolhemos três poesias de Fernando Pessoa, ortônimo; vejamos como opera esta realidade irreal que cada vez mais reforça o poder imagético. O fazer poético é sistemático, obedece à lógica recorrente dos signos. Seu uso é sua razão de ser:

Triste de quem vive em casa

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

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

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

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

(PESSOA, 2007, p. 84)

Na primeira estrofe, o eu lírico usa a palavra casa em seu sentido real. Casa é o lugar de morar, habitação; e no sentido virtual, segundo o *Dicionário de*

Símbolos é uma área fechada em si, que traz à vida humana. Manfred Lurker (2003, p.119) entende que triste é aquela pessoa que vive trancada em si mesma, fechada e que não foi à luta e deixou de lutar pelo seu país. E logo em seguida nos vem outra palavra enigmática, a palavra *asas*, simbolicamente, significa mensageiros divinos ou forças transitórias do demônio e do subterrâneo e ao mesmo tempo liberdade de decidir e alçar voos além da imaginação, daquilo que os sonhos são feitos.

A segunda estrofe é paradoxal: triste x feliz, vida x sepultura. O homem moderno vive em constante tensão e é mistério até para si mesmo. “Triste de quem é feliz”. Este verso remete à compreensão de que só um ser consciente de suas ideias tem como afirmar com tanta autoridade que aquele que optou por ficar sem ir à luta certamente se sentirá infeliz consigo mesmo. E que se deve apreender a lição da raiz que oferece à planta a sustentação e transmite o poder da mãe-terra, pois está em contato com as fontes fundamentais da vida. No último verso vem a palavra sepultura, que representa a morte. Para os cristãos a morte não é o fim, e sim o começo de uma nova, uma passagem da vida terrena para a eterna. Enfim, quem deixou de ir defender seu país (Portugal) nas navegações, ficou fechado em si mesmo, com medo, certamente está infeliz e não aprendeu a lição da vida e ficou esperando sua morte.

No poema em análise, logo na terceira estrofe, o ser poetizante se refere ao tempo, as eras passam rapidamente, o homem por si só é um ser descontente, trava consigo mesmo, diariamente, a busca da felicidade, de seu ideal, não se acomoda, muitas vezes, se deixa dominar pela interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, pois a negatividade da poética moderna é sempre mais evidente na poesia.

Na quarta estrofe, analisa-se o numeral quatro; coincidência ou não, o número quatro, pelas inúmeras conotações que tem de acordo com a simbologia, é a raiz de todas as coisas que acontecem no nosso planeta: os elementos do universo que nos regem (Terra, Fogo, Água e Ar), as quatro estações do ano, as quatro fases da lua, os quatro pontos cardeais. Fernando Pessoa pensava em publicar uma obra, a fim de estabelecer um projeto neopagão, com seus quatro heterônimos principais: Alberto Caeiro, o mestre, Ricardo Reis e Álvaro de Campos seriam os discípulos e Antônio Mora seria o filósofo. Por isso, quando escreve: “passados os quatro/ Tempos do ser que sonhou”, está se referindo ao seu

audacioso projeto, os quatro seriam os heterônimos mencionados e o ser que sonhou seria ele-mesmo, Fernando Pessoa. Quando isso acontecesse a terra seria um teatro do início da noite solitária até o dia claro.

A última estrofe menciona novamente o número quatro, referindo-se ao mito do Quinto Império sendo os quatro primeiros (Grécia, Roma, Cristandade, Europa), onde todos vão envelhecer e morrer. Finalmente faz uma indagação: Quem vem viver a verdade (do Quinto Império) para a qual morreu o grandioso Rei D. Sebastião? Portanto, o número quatro simboliza a totalidade.

Vale lembrar que Portugal é situado no extremo sudoeste da Europa, faz fronteira apenas com a Espanha e com o oceano Atlântico, o seu território é dividido pelo seu rio principal que é o Tejo. Para expandir seus territórios, a única possibilidade seria enfrentar o mar. Com base nesses dados, talvez se possa entender porque os portugueses sempre admiraram e cantaram as glórias de seus navegantes. Assim como os seus grandes poetas, Camões e Fernando Pessoa, entre outros. O Rei D. Sebastião foi o último da dinastia de Avis, que enterrou o sonho de transformar Portugal no Quinto Império. Com seu desaparecimento restou o delírio, a profecia lendária conhecida por Sebastianismo.

IV- O MOSTRENGO

O mostrengo que está no fim do mar
 Na noite de breu ergueu-se a voar;
 A roda da nau voou **três** vezes,
 Voou **três** vezes a chiar,
 E disse: «Quem é que ousou entrar
 Nas minhas cavernas que não desvendo,
 Meus tectos negros do fim do mundo?»
 E o homem do leme disse, tremendo:
 «El-Rei D. João Segundo!»

«De quem são as velas onde me roço?
 De quem as quilhas que vejo e ouço?»
 Disse o mostrengo, e rodou três vezes,
Três vezes rodou imundo e grosso.
 «Quem vem poder o que só eu posso,
 Que moro onde nunca ninguém me visse
 E escorro os medos do mar sem fundo?»
 E o homem do leme tremeu, e disse:
 «El-Rei D. João Segundo!»

Três vezes do leme as mãos ergueu,
Três vezes ao leme as repredeu,
 E disse no fim de tremer **três** vezes:
 «Aqui ao leme sou mais do que eu:
 Sou um povo que quer o mar que é teu;
 E mais que o mostrengo, que me a alma teme

E roda nas trevas do fim do mundo,
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!»

(PESSOA, 2007, pp.79/80)

“O Mostrengo”, agora em análise, considerado em sua camada de natureza narrativa, remete a uma cena que se passa numa noite de breu, lugar que abriga as forças inimigas dos deuses e dos homens, mas que vencidas celebram a conquista do novo. O lugar em que se passa a narração é o mar, no Cabo das Tormentas, retrata especialmente a viagem de Bartolomeu Dias, em 1488, pois conta a história que eles passaram por várias tormentas (tempestades) e conseguiram ultrapassá-lo, ao retornarem com a boa notícia, o Rei João II, mudou-lhe o nome para Cabo da Boa Esperança, mostrando a ligação entre o Oceano Atlântico e o Oceano Índico que prometia a tão desejada chegada às Índias. Como já foi mencionando anteriormente, o mar representa a força sinistra da natureza que tanto fascina os homens e os poetas. O *Mostrengo* é a personificação do medo e do receio que representa o perigo enfrentado pelos navegantes portugueses. A palavra mostrengo deriva do latim “monstrum” que significa aquele que mostra que revela. O Mostrengo, ao ser vencido, permitiu a revelação de um novo mundo ao heroico povo lusitano, que tanto ansiava pela conquista além-mundo.

A roda é símbolo de transitoriedade, a salvação do povo português que, conquistando novos horizontes, sai da sombra, tira o anonimato o povo que venceu os desafios do mar.

O numeral três aparece seis vezes no poema, e o poema possui três estrofes. O número três significa a superação da ruptura e exprime a perfeição em sua natureza abrangente, por isso é à base de vários sistemas: teológico (trindade), cosmológico (céu, terra, mundo ctônio), escatológico (céu, purgatório, inferno), cronológico (presente, passado, futuro), antropológico (corpo, alma, espírito) e ético (fé, amor, esperança). A Bíblia cita as três grandes famílias do povo (descendentes de Sem, Cam e Jafet). Assim como Jonas permaneceu três dias e três noites no ventre do peixe, também Jesus no seio da Terra. Três foram os Reis Magos, que foram a Belém seguindo a estrela mágica. Três foram os evangelistas sinópticos. De acordo com estes Evangelhos, Pedro negou por três vezes a Cristo antes do canto do galo. Para os gregos o três era a origem de todo o conhecido, e quando faziam

seus presságios bebiam três vezes pela honra das três graças, igualmente dividiam o mundo sob as três divindades de Júpiter, Netuno e Plutão. Para as antigas religiões escandinavas, a mitologia indicava que a árvore que contém o mundo contava com três raízes, referência ao conhecimento dos três primeiros "números" ou Princípios Matemáticos do Universo. Pitágoras o expressou admiravelmente nas palavras: "A Unidade é a Lei de Deus, a Lei do Universo e a Lei da Natureza". Acredita-se que a tríplice invocação da divindade torne mais eficaz a oração e a palavra mágica. Nos contos de fadas o numeral três encontra o seu significado mais profundo: três provas, três desejos, três tarefas. E o três também é símbolo Maçônico: três luzes, três janelas, três rosas.

Sendo assim, o número três é considerado o número da perfeição, da unidade divina; a totalidade que nada mais pode ser adicionado para o crescimento e desenvolvimento dos portugueses, pois passar pelo Cabo das Tormentas seria a última dificuldade para vencer todas as barreiras para a conquista final.

O homem do leme é uma alegoria mística do povo português, representa o patriotismo e a vontade de Portugal, deixa de ser o individual para representar o coletivo, para evoluir e alcançar seus objetivos, como povo desbravador de mares. Ele começa por responder de modo assustado, intimidado pelo tom aterrador das palavras do Mostrengo e pelo ambiente sinistro que o circunda, pois é noite, estão no mar, o monstro é assustador (imundo e grosso), pela segunda vez o homem do leme está com medo, porém enfrenta o mostrengo e na terceira e última vez, já conscientizado de seu papel de líder de seu povo responde com força e convicção: "Aqui ao leme sou mais do que eu: /Sou um povo que quer o mar que é teu; /E mais que o mostrengo, que me a alma teme". O leme, por sua vez, símbolo de responsabilidade, representa a autoridade suprema de quem o segura e toda a prudência necessária para conduzir os tripulantes com segurança. Quando o Mostrengo pergunta quem ousa entrar nas cavernas de seu domínio, o homem do leme responde "El-Rei D. João II", a tripulação de Bartolomeu Dias estava a serviço desse mesmo rei.

A linguagem deixa de ser figurativa, a poesia chama para si novas significações, numa pluralidade de interpretações. Na literatura moderna, mais precisamente, na lírica moderna, o fazer artístico triunfa sobre o ser humano, num processo de "despersonalização". Esta desumanização aqui presente constitui-se pelo medo do devir, do discurso humano, ou seja, o Mostrengo, aquele ser que

fala, constitui o elemento do “medo/receio” do desconhecido que se apossou dos seres humanos para impedi-los de progredir na viagem rumo ao desconhecido. Hugo Friedrich explica que este processo: “... ocorre de tal modo que se pode conhecer o futuro passo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico como uma necessidade histórica” (FRIEDRICH, 1978, p.37). Por esse motivo, a arte se insere na figura mística do Mostrengo, “que é dono das cavernas mais profundas do fim do mundo, onde ninguém o visse”, devido à necessidade histórica que Pessoa teve de narrar as aventuras fantásticas do povo português. Para tal dimensão o Mostrengo foi personalizado e representa a própria literatura, porém, ao resistir às mudanças, as invasões, realiza a presentificação, artisticamente de um espaço geográfico e humano (Portugal/portugueses) que é real, retratado em forma de arte. Nesta criação literária há “uma oposição entre figurado e não figurado é a de uma linguagem real a uma linguagem virtual” (GENETTE, 1972, pp. 205/212).

PADRÃO

O esforço é grande e o homem é pequeno.
Eu, Diogo Cão, navegador, deixei
Este padrão ao pé do areal moreno
E para diante naveguei.

A alma é divina e a obra é imperfeita.
Este padrão sinala ao vento e aos céus
Que, da obra ousada, é minha a parte feita:
O por-fazer é só com Deus.

E ao imenso e possível oceano
Ensinam estas Quinas, que aqui vês,
Que o mar com fim será grego ou romano:
O mar sem fim é português.

E a cruz ao alto diz que o que me há na alma
E faz a febre em mim de navegar
Só encontrará de Deus na eterna calma
O porto sempre por achar.

(PESSOA, 2007, p. 79)

Ambos os poemas, *Mostrengo* e *Padrão*, narram feitos dos grandes navegadores portugueses, o primeiro, Bartolomeu Dias e o depois, Diogo Cão, nome citado por diversas vezes por Camões em sua obra *Os Lusíadas*. O poema *Padrão* é cantado por Caetano Veloso. Sabe-se também que Diogo Cão foi o

primeiro navegador a utilizar um padrão de pedra no ato da marcação para assinalar a presença portuguesa nas zonas , em lugar de cruces de madeira.

O próprio Fernando Pessoa reconhece que o entendimento dos símbolos e dos rituais exige do leitor (intérprete) cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles: Simpátia, Intuição, Inteligência, Compreensão, Graça Divina (PESSOA, 2007, p. 69).

Quando o eu lírico afirma logo no início do poema que: “O esforço é grande e o homem é pequeno”, se refere ao fazer poético. A criação literária não é isenta de dificuldade, caso contrário todos seriam poetas, não haveria poetas menores, nem gênios (Camões, Drummond, Shakespeare, Fernando Pessoa, Allan Poe e tantos outros). A função social do escritor é escrever, escrever é uma réplica do outro, “o escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça; obstinado e infiel, só conhece uma arte: a do tema e das variações” (BARTHES, 2007, p.15). Escrever é a maior contribuição que se pode dar a um povo, a literatura tem o poder de equilibrar psicologicamente o ser humano, pelo fato de ser capaz de oferecer prazer, conhecimento e reflexão, e por tirá-lo do isolamento e da ignorância.

Hugo Friedrich indaga se poetas estão tão adiante de nós que ainda nenhum conceito apropriado os pode atingir (FRIEDRICH, 1991, p.23). A não assimilabilidade definitiva ou até a infidelidade do poeta pode ser uma questão histórica ou de futuro, na verdade o escritor é a própria inteligência do mundo.

Como os elementos adjacentes ao poema, pode-se perceber que a poética de Pessoa se direciona à navegação. Olhando por essa perspectiva, o esforço se refere também à arte de navegar, pois a luta com o mar, a conquista e o alargamento territorial foram o grande apogeu dos portugueses.

O padrão deixado pelo navegador Diogo Cão simboliza o grande feito desse povo, que teve um passado tão glorioso e que, de repente, se encerra. Por isso, Pessoa exprime não apenas a saudade orgulhosa, mas também a tristeza do desgaste de não ser mais.

Na segunda estrofe, o sujeito enunciador volta a se referir ao fazer poético: “A alma é divina e a obra é imperfeita”. Outra vez retornamos à anímica, uma vez que a linguagem é um estado de ânimo, da alma pessoal. A alma poética é mágica, cheia de encantamentos, e é imperfeita do ponto de vista do belo. Para Hegel o belo é verdadeiro, infinito e livre, pois é o momento essencial da consciência de si do espírito absoluto. Novamente, percebe-se a referência à navegação,

relacionando o sentido da palavra “alma”, que se refere à alma dos grandes marinheiros que são nobres, estão em busca de novos horizontes para Portugal, mas nem sempre o resultado (a obra) é o esperado, é perfeito. Mas Fernando Pessoa busca reacender a chama das conquistas por terem sido importantes características de seu povo, no passado, ressaltado não de modo apático como estava o país, Portugal sonhado por seus heróis e patriotas. A obra *Mensagem* tem cunho nacionalista/saudosista, procura reviver o sonho da nação, sendo uma versão moderna da epopeia que acabou numa mistura entre o épico e o lírico.

Dessa forma, vê-se aqui, ressaltado poeticamente, o espírito épico que marca os portugueses como melhores e invencíveis navegadores, tanto “Que o mar com fim será grego ou romano: / O mar sem fim é português”. Ressalta nestes versos que os portugueses têm febre em navegar e que sempre haverá um porto a encontrar e onde atracar. O amor português pela navegação é tão grande que Fernando Pessoa o eternizou: “Navegar é preciso, viver não é preciso”. Contudo, o verbo navegar tem nos versos pessoanos uma ampliação de significado, sobretudo, quando aparece associado ao verbo viver, em contraponto com o advérbio preciso que, trágica e ironicamente, aparece esvaziado de sua precisão semântico-significativa.

2.2 Diferentes níveis e desvios da metáfora em Fernando Pessoa e seus heterônimos

Fernando Pessoa sentiu e conviveu com tantas experiências diferentes, a ponto de consumir, em sua arte, vozes de outras pessoas, ou ainda, falar por outros, ser porta-voz, falar a partir da perspectiva de tantos eus, sendo ele mesmo. Inventou outros poetas, aos quais os chamou heterônimos (= héteros + ónoma= outro nome). Os mais conhecidos são Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, e ele mesmo Fernando Pessoa (poeta ortônimo). De qualquer forma, há sempre neles a consciência de uma divisão íntima, entre o eu e o mundo, entre o eu e o eu. Por isso, os estudos abordando a obra de Fernando Pessoa são, assim como ela, de caráter aberto, apontando sempre para dimensões infinitas, pois é um poeta enigmático que fala por outras vozes e discursos.

Neste subcapítulo, pretende-se colocar em pauta questões fundamentais da heteronímia pessoana como forma de apresentar uma pequena contribuição aos

estudiosos e críticos literários na tentativa de compreender certos pontos que balisam toda a moderna poesia portuguesa, em seu diálogo maduro com o resto do mundo. Desse modo, chamamos a atenção do leitor para as características próprias de cada um dos três principais de seus heterônimos:

Em Alberto Caeiro percebe-se uma poesia de aparência simples, de grande complexidade filosófica, com a premissa de que “... pensar obscurece a visão”. Construtor de símbolos, por vocação, esse heterônimo pessoano traz à luz, em seus versos, as questões centrais de percepção do mundo. Assim, sua visão está centrada na infinitude das coisas e na incapacidade que tem o homem de entender a si mesmo. Vê-se, no fragmento XXIX, do poema “O Guardador de Rebanhos”, como Alberto Caeiro faz aflorar sua simplicidade filosófica:

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 meus pés —
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...

(PESSOA, 2007, pp. 219/220)

No primeiro verso, o eu lírico começa declarando que não é igual no que diz e no que escreve. Quanto a essa declaração, o leitor deve se precaver e duvidar porque essa simplicidade é apenas aparente, uma vez que, ao falar do fazer poético, ele reforça a ideia de que há sempre na poesia uma obscuridade intencional.

O verbo mudar, por exemplo, que aparece no segundo verso, quanto a sua distinção significativa recebida da linguagem, pode apresentar na sua significação primária o que a frase afirma explicitamente. Um verbo, conjugado na 1ª

pessoa do singular, no presente do modo indicativo ‘mudo’; de mudança, no sentido de transformação, ou seja, fala e escreve de modos diferentes. Contudo, ele próprio adverte: “mas não muito”.

Assim, quanto à significação secundária, o verbo sugere que poderia ser também um substantivo ‘mudo’, aquele que não fala, e quando fala, não fala tudo às claras. É o que a lírica moderna nos propõe, o poder da obscuridade, uma vez que é próprio da sugestão poder ocultar. Essa polifonia, de sentidos múltiplos, e não ambiguidades na literatura moderna, com seu discurso em que várias coisas são significadas e ressignificadas ao mesmo tempo, continuamente, sem que o leitor tenha que escolher uma delas. Depende do olhar do leitor que as observa para explicar, o próprio criador poetizante usa a metáfora: “A cor das flores não é a mesma ao sol/ E as flores são cor de sombra”, tudo dependerá de como são olhadas, já que as flores são as mesmas, assim também é o fazer poético, dependerá da disposição em que são criados, ele continua sempre a ser o mesmo, mesmo que pareça não concordar com ele mesmo, não importa para que lado se olha, deveria olhar apenas para os pés, sinal de posse, no qual nascem, crescem as flores e as poesias. Alberto Caeiro fala da própria criação da poesia, do fazer poético, de maneira clara e simples como a alma do poeta.

Veja como a palavra *sol* aparece no 3º verso: “A cor das flores não é a mesma ao sol”. O sol representa a visão do crítico literário, que ao analisar a obra tem que ter consciência e um olhar crítico, pois possui uma intuição correta acerca da obra e bem mais apurada que a de um leitor comum, entretanto sem a pretensão de saber todas as respostas ao texto/obra inquirida. Assim, o crítico é aquele que mais próximo está de um filósofo: não aceita nenhum pensamento sem se interrogar aprioristicamente sobre a validade desse pensamento, perante uma obra de arte, procurar a verdade que tal obra lhe comunicou. O crítico é um escritor, embora sua liberdade de escritor seja condicional, ou seja, não tem a liberdade de acrescentar, assinar a obra, cabe ao crítico literário desvendar assim, com certa clareza, a obra de arte.

Se a obra é vista ou analisada por pessoas que não possuem conhecimento e sensibilidade para tal, é como a noite, a escuridão, as flores (poesias) vão ter a cor da sombra, como afirma Fernando Pessoa: “Ou quando entra a noite/ E as flores são cor da sombra”. Não a obscuridade da qual fala Friedrich, que serve para prender a atenção do leitor, característica da poesia moderna, mas

sim, a obscuridade do crítico literário que analisa a obra por apenas uma corrente filosófica.

Analisando a obra em questão, percebe-se que o ser poetizante redescobre ou reinventa doutrinas e interpretações do cosmo, e quando busca a visão de completude do universo: direita x esquerda, céu x terra, simbolizando o princípio criador e o conhecimento, permanece no ser humano e coexiste com mitos, cosmos introduzida pelo demiurgo.

2.3 A metáfora e o indefinível

A pretensão aqui é fazer uma analogia, tomando dois exemplos: um, da poética de Alberto Caeiro, outro, do ilustre escritor e crítico goiano Gilberto Mendonça Teles. Ambos trazem à tona como o escritor absorve radicalmente o porquê do mundo e como escrevê-lo:

INDEFINIÇÃO

A poesia não gosta do visível,
Do que se mostra e fala a todo instante:
Ela parece abrir-se a outro nível,
Essa que vai da pedra ao diamante,
O lado mais difícil, mas incrível,
Por ser também escuro e cintilante.

O que se mostra a torna cotidiana,
Transparente demais para ser bela;
Imagem meio opaca é soberana,
Está sempre de guarda e sentinela,
Embora oculte a sua filigrana
Para ser vista inteira da janela.

A poesia se escusa, tem seu lado
De luz e sombra, abstrata e bem concreta,
Tem seu presente ambíguo, seu passado
Que dissimula a parte predileta
De quem, além de louco ou de inspirado,
Tem de assumir seu nome de poeta.

(TELES, 2010, p. 23)

No poema em estudo percebe-se no trabalho uma linguagem simples e toma como matéria para o fazer poético, a própria poesia é o ser narrador, o eu lírico; o poeta usa metáforas e rimas a fim de libertar as palavras de seu sentido corriqueiro, atribuindo-lhe novos significados. Certamente Gilberto Mendonça Teles é grande admirador de Fernando Pessoa, em especial de Alberto Caeiro, um dos seus heterônimos, uma vez que assimilamos um diálogo entre suas poesias: a começar pela simplicidade, imbuída de uma complexidade filosófica que consiste em ver a linguagem poética de forma plena e absoluta. Ao falar de poesia faz um mistério, de maneira intencional, quando afirma que a poesia não gosta do visível, a subjetividade, de não querer explicar nada, a poesia moderna não foi feita para ser compreendida, a poesia pode ir do rústico como a pedra, mas pode ir/ser como o diamante que é obra prima, atingir o mais elevado ápice do belo. Para chegar a esse ponto, certamente será o caminho mais dificultoso, pois o fazer poético é um eterno aprendizado, porém é o caminho mais gratificante para o poeta.

Na segunda estrofe, o eu poético, a própria poesia afirma que aparece de forma clara e transparente se torna cotidiana e perde a beleza, enquanto a poesia for enigmática, “obscura, não quer ser mais medida” , no dizer de Hugo Friedrich, ela será então soberana, dessa forma a lírica moderna renuncia à ordem objetiva para se colocar ao lado novo. Estranho, pois trata-se de uma poesia que escapa ao real para produzir um mistério inconcebível. (FRIEDRICH, 1991, p.52).

Na última estrofe, Gilberto Mendonça Teles se direciona novamente para a poesia, que tem dois lados: o lado da luz , concreta, que lembram as poesias passadas, e seu lado sombra, de mistério, de presente ambíguo. Esta última cativa o leitor da nova geração.

Tanto na poesia de Caeiro quanto a de Gilberto, o leitor terá que ir além do pensamento racional para assimilar seus poemas, utilizando-se da intuição e dos sentimentos, visto que são poemas filosóficos que exigem uma leitura mais apurada porque “a não-tradutibilidade da linguagem poética é um traço essencial do poético” (RICOUER, 2005, p. 217); para que o leitor possa absorver os possíveis sentidos de seus poemas, é fundamental não traduzi-los, mas preenchê-los com aquilo que o poeta não disse.

Já a poesia de Ricardo Reis é de estilo neoclássico (árcade), com bucolismo e referências à mitologia greco-romana. Sua natureza enquadra-se filosoficamente na ideologia do “Carpe Diem”, expressão latina que é popularmente traduzida para *colha o dia* ou *aproveite o momento*. É também utilizada como uma

expressão para solicitar que se evite gastar o tempo com coisas inúteis ou como uma justificativa para o prazer. Ricardo Reis possui um estilo muito próximo dos escritos do poeta latino Horácio, que foi seu grande inspirador. Em seus poemas, Ricardo Reis ressalta a passagem do tempo, a irreversibilidade do Fado (o Destino), e necessidade de fruir o pensamento presente. Seus poemas lembram a lírica grega, caracterizada pelos versos curtos, com vocabulário muitas vezes erudito e de referências mitológicas. Na maioria deles demonstra uma atitude serena diante da vida, intelectualizada, contida, dando uma sensação de contemplatividade, como se pode observar no poema abaixo:

Não queiras, Lídia, edificar no espaço
 Que figuras futuro, ou prometer-te
 Amanhã. Cumpre-te, hoje, não ´sperando.
 Tu mesma és tua vida.
 Não te destines, que não és futura.
 Quem sabe se, entre a taça que esvazias,
 E ela de novo enchida, não te a sorte
 Interpõe o abismo?

(PESSOA, 2007, p. 292)

O eu lírico demonstra toda sua sabedoria em aconselhar Lídia de que, não sendo eternos, os seres não devem edificar, criar raízes profundas neste mundo, que o tempo aqui é efêmero, deve-se observar o hoje: “Cumpre-te hoje”, o agora é o tempo, é o momento e não o amanhã (futuro). No meio do poema usa o hipérbato: “Tu mesma és tua vida”, inversão da ordem das palavras e o uso do pronome possessivo tua, para dar ênfase que a vida é dela, de Lídia, e que não deve ficar esperando o futuro. Novamente volta a usar um termo contido: “Quem sabe se”, a taça que representa sua vida que se vai, esvazias, poderá de novo ser enchida, terá outra chance. Para finalizar o verso, usa novamente o hipérbato “...não te a sorte/Interpõe o abismo?”, ou A sorte não te interpõe o abismo? Poderá o ser mudar seu fado, seu destino?

Analisando o poema, percebe-se que lírica de Ricardo Reis é abundante em paradoxos, a começar pelo uso dos pronomes indefinidos uns e outros, estabelecendo uma incógnita. Quanto ao eu lírico, é designado coletivamente, porque se refere às pessoas de maneira geral, ao mesmo tempo indefinidamente, uma vez que, não se define quem são estas pessoas. Enquanto uns observam o passado e veem, porém não enchergam aquilo que veem, ou seja, não compreendem o que é visto, outros com os mesmos olhos olham, veem aquilo que

não podem ver, isto é, compreendem erroneamente o que é visto. Assim, o mundo do eu é o mundo da fala de um outro compartilhado por todos.

A escritura é, com efeito, em todos os níveis, a fala de um outro, e podemos ver nessa reviravolta paradoxal o verdadeiro “dom” do escritor; é preciso mesmo que aí o vejamos, já que essa antecipação da fala é o único momento (muito frágil) em que o escritor (como o amigo compadecido) pode fazer compreender que está olhando para o outro.

(BARTHES, 2007, p.19)

Na segunda estrofe, valoriza-se a impassibilidade diante da vida, não adianta colocar nossa segurança, nossa felicidade naquilo que não nos pertence, que está longe, fora do alcance. O dia é hoje, a hora é agora, o momento é este, não é mera coincidência, Ricardo Reis deveras inspirou-se na ideologia do *Carpe Diem*, de aproveitar o momento presente, o homem moderno vive o hoje, ele é o presente, o agora, e isto para ele é tudo, viver sem se preocupar com o futuro.

É interessante observar na terceira estrofe a serenidade com que o eu poético encara o destino, na mesma intensidade que vivemos certamente morreremos, colher o dia, viver o agora, pois tudo dependerá de como aproveitou a vida.

Poema I

Uns, com os olhos postos no passado,
Veem o que não veem: outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, veem
O que não pode ver-se.

Por que tão longe ir pôr o que está perto –
A segurança nossa? Este é o dia,
Esta é a hora, este é o momento, isto
É o que somos, e é tudo.

Perene flui a interminável hora
Que nos confessa nulos. No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele.

(PESSOA, 2007, p. 290)

Para complementar esse estudo, analisou-se um segundo poema, também de Ricardo Reis. Uma de suas características marcantes são as referências

mitológicas, nota-se no poema em questão que faz referência ao deus Orfeu, o qual tinha o poder de descer, retornar ao outro mundo. Já, no primeiro verso faz uma comparação que, ao voltar o passado, nem mesmo Orfeu e Saturno, que em grego significa régua de tempo, mesmo ele, severo e rígido reconhece que o que realmente importa é o futuro, aproveitar a vida sem pensar muito, se possível não pensar.

Poema II

Atrás não torna, nem como Orfeu, volve
 Sua face, Saturno,
 Sua severa fronte reconhece
 Só o lugar do futuro,
 Não temas mais decerto que o instante
 Em que o pensamento certo,
 Não o pensemos, pois o façamos
 Certo sem pensamento.

(PESSOA, 2007, p. 280)

Ricardo Reis, conforme já mencionado neste trabalho, dialoga muito proximamente com os poemas de Horácio, facilmente identificado no poema acima. Logo de início, percebe-se a apologia ao “*Carpe Diem*”, colha o dia, não tente adivinhar o futuro, a presença mitológica: Júpiter/horóscopos. Viver bem em pouco ou muito tempo, não importa, beber o vinho, ou seja, saborear a vida porque o futuro é incerto para todos.

Desse modo, Ricardo Reis dialoga com muitos poetas e pensadores da tradição ocidental. Apenas para ilustração, recorremos a Horácio, cujo poema traz à tona essa forma de ver e sentir o mundo:

Não tentes (é inútil) saber do amanhã, do que, Lito Casara,
 nos reserva o destino nem mesmo nos horóscopos da Babilônia
 e aceita: o que tiver de ser assim será. Quer nos dê mais invernos,
 Júpiter, ou somente este que, nas rochas, do rio Madeira as ondas
 vão quebrar. Vive, bebe o teu vinho, no curto prazo, no longo,
 nunca se sabe. Afinal enquanto loquaz falo o tempo se escoia
 Goza teu dia, hoje, que o amanhã é incerto como o vento.

Disponível em: serpoeta.blogspot.com/uma-poesia-de-horacio

Como se vê, os versos de Horácio são diretos e incisivos, no sentido de se estabelecer uma verdadeira apologia ao princípio filosófico do “*Carpe Diem*” que atravessou os tempos e chegou aos dias atuais com vigor inquestionável.

Álvaro Campos foi o único dos heterônimos que passou por diferentes fases poéticas: decadentista (simbolista), futurista (modernista) e intimista (pessimista). Elas refletem nos poemas em que exalta em tom futurista a civilização moderna e os valores do progresso, sempre pautada pela angústia e pelo desencanto existencial. Procura sempre sentir tudo de todas as maneiras, seja a força explosiva dos mecanismos, a velocidade, seja o próprio desejo de partir, já que se sente um estrangeiro. Em 2011, o poema *Tabacaria* foi considerado um dos dez melhores poemas de todos os tempos por uma pesquisa feita pelo jornal Opção Cultural (Goiânia) entre escritores, críticos, professores, jornalistas e enquete de opinião.

Não é mera coincidência, uma vez que o poema *Tabacaria* é o mais significativo e criativo desse período. Enquadra-se na terceira fase poética de Álvaro de Campos, sua fase intimista, na qual mergulha nas profundezas da angústia e do pessimismo, nele encontram-se suas principais características.

Como podemos observar no fragmento de um dos seus mais belos e conhecidos poemas:

TABACARIA

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

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
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.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
 Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
 À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
 E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.
 Falhei em tudo.
 Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
 A aprendizagem que me deram,
 Desci dela pela janela das traseiras da casa.
 Fui até ao campo com grandes propósitos.
 Mas lá encontrei só ervas e árvores,
 E quando havia gente era igual à outra.
 Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?

(PESSOA, 2007, pp.362/363)

Logo no primeiro verso, o eu lírico mostra sua decepção consigo mesmo. Há uma dissolução do “eu” poético, sua angústia existencial chega ao abismo mais profundo, o do desalento: “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada”. Mesmo não sendo nada, há dentro dele todos os sonhos do mundo, admite não ser nada, somente os sonhos, sonhos estes que são mistérios, ou seja, é o constante contraste entre a imensidão dos sonhos e a limitação do mundo real. A lírica moderna tende a uma inclinação negativa, podendo chegar a opostos extremos ao Nada, ao caos: “não sou, nunca serei e não posso querer ser nada”. Álvaro de Campos apreende como ninguém essa tendência a confusões, obscuridade e solidão do eu lírico moderno, pois mesmo negando ele afirma: “A parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”.

Percebe-se na segunda estrofe certa solidão, quando inicia dizendo: “janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é”. A palavra janela pode ser considerada, segundo a simbologia, a ligação entre o interior e o exterior. Ele, sozinho no quarto, contempla a rua, mostra-se uma oposição, um conflito entre ele, que está dentro (quarto), subjetivo, a sua reflexão, e a rua (fora) a realidade objetiva, que é a realidade da qual faz parte, ou seja, a ligação entre o eu poético e o mundo lá fora. E ainda mais, não é somente uma janela, são janelas, das quais ninguém sabe o que se passa delas para dentro, somente o ser poetizante. Sua janela que dá para uma rua cheia de gente, mas que é impenetrável a todos os pensamentos alheios a ele. A expressão rua cruzada, pode nos levar a grandes especulações: por ser uma poesia futurista/modernista, representaria a modernidade daquela época em que as máquinas e o progresso estavam presentes na vida das pessoas, ao passo que com a modernidade veio também a solidão, a rua cheia de gente, entretanto ninguém conhece o outro, o

outro não representa nada, que para a poesia moderna causa apenas um “alheamento”, uma “estranheza” daquilo que está à sua volta; por outro lado, a expressão cruzar significa misturar, atracar, mesmo distante o outro está perto. Houve aí uma ruptura com a tradição, o outro está perto, mas não é mais o meu inferno, como dizia Dante.

No dizer de Heidegger:

“O ser por outro, contra outro, sem os outros, o passarem ao lado um dos outro, o não sentir-se tocado pelos outros são modos possíveis de preocupação. E precisamente estes modos, que mencionamos por último, de deficiência e indiferença, caracterizam a convivência cotidiana e mediana de um com o outro”. (HEIDEGGER, 1988, p.178).

Desse modo, a “pré-sença” dos outros cruzando a rua causa-lhe indiferença, é o passar pelo outro e não se sentir perto ou comovido pela sua presença.

Essa presença-ausência tem a ver com aquilo que já pensara Charles Baudelaire quando apresentaram um ser humano fragmentado, solitário ainda que em meio à multidão. Baudelaire apresenta ao mundo uma literatura inovadora, de caráter moderno, que se deve ao seu modo particular de “ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então”. Com isso, Baudelaire cria um panorama paradoxal entre a suposta beleza da cidade frente à própria realidade dessas cidades, que no contexto social de sua poesia aponta para questões que irão influenciar os maiores poetas da lírica moderna, como se vê em Fernando Pessoa, em seu poema *Tabacaria*, cuja temática traz à luz um ser que se encontra submerso na ausência de qualidade de vida do eu vítima de ideologia sócio-política limitada.

Novamente percebe-se o conflito entre a realidade e o poeta, uma das características de Álvaro de Campos em sua terceira fase, dessa vez com a construção do paradoxo “Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa.”, sendo que o real, o estar fora (a rua), é a realidade objetiva. A metáfora faz presente nos três últimos versos da 2ª estrofe é feita pela generalização metafórica, ou seja, pela abstração da palavra “pensamento” perdeu sua referência a um objeto individual para revestir-se de um de valor geral de “mistério”, designando assim o novo objeto, preservando sua função substantiva. Os seus pensamentos são mistérios para todos, da mesma maneira que há mistérios por baixo das pedras e

dos seres, o mistério da morte, o mistério dos cabelos brancos, o mistério do destino. Desse modo, essas mudanças, sejam involuntárias e inconscientes, confirmam que as leis universais de estrutura e procedam de uma tendência da própria língua. Seguindo a mesma estrofe, no último verso o eu lírico explora o conceito existencialista: “Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada” é fácil perceber o dilema conflituoso existencial do eu, buscando sempre uma resposta paradoxal, uma vez que ao mesmo tempo em que o tudo é tudo, ele se faz nada, em que o destino é o ser responsável por muitas indagações, e é o condutor principal dessa vida existencialista.

Seguindo a linha de raciocínio, na terceira estrofe, percebe-se o uso de duas grandes figuras de construção, a anáfora pela repetição dos termos: “Estou hoje” e o uso da comparação nos primeiros versos, se sente vencido, deprimido como se tivesse desvendado o mistério, soubesse a verdade, e a verdade o aterroriza, o sonho acabou. Não possui mais ligação com as coisas presentes, tudo tem gosto de despedida, a modernidade chegou, não há mais como estar sozinho, consigo mesmo: o movimento da cidade, o barulho das carruagens, os apitos dos trens, tudo parece eclodir dentro de sua cabeça, melindrar os nervos e ossos acostumados com o silêncio.

O eu lírico segue demonstrando sua incredulidade, no uso da mesma anáfora: “Estou hoje perplexo”, dividido diante do que foi a antiga aglomeração, tranqüila, e a nova cidade, barulhenta. Por esta visão, a Tabacaria, que fica do outro lado da rua, representa uma coisa real (fora) e a sensação de sonho (dentro) uma coisa real por dentro, outra vez o conflito entre a realidade e o poeta são percebidas no poema em questão. Vale lembrar que tabacarias em Portugal, são lugares onde se vendem cigarros de modo geral e também revistas e jornais, lugar tranquilo para ler, fumar um bom charuto e conversar com os amigos.

Na última estrofe, o cansaço e o desabafo final: “Falhei em tudo”, como o eu lírico não tinha planejado nada, nem mesmo ser poeta, se sente frustrado, outra vez o paradoxal tudo versus nada questiona a sua própria aprendizagem, ele não a escolheu, impuseram-lhe. Aparece novamente o existencialismo acerbado de seu íntimo. Nesse conflito existencial ele foge pela janela, não pela mesma janela onde antes observava o movimento e as pessoas, mas a janela das traseiras da casa, às escondidas, e vai para o campo à procura da antiga paz antes encontrada nos povoados antes da modernidade. Entretanto, ao encontrar apenas ervas e árvores,

peças simples e sem expressão, dando a impressão de serem iguais, descobrindo assim, que tudo mudou e não volta mais ao que fora um dia, então assim se sente novamente o vazio de outrora, sai da janela e senta-se numa cadeira, e não sabe mais o que pensar de si e a respeito das transformações que ocorreram à sua volta.

Falar de Álvaro de Campos sem mencionar o poeta americano Walt Whitman, seu grande inspirador, seria imperdoável. Whitman introduziu uma nova subjetividade na concepção poética e fez da sua poesia um hino à vida. A técnica inovadora de seus poemas, a escrita de versos de métrica livre, a linguagem vibrante e dotada de musicalidade. Seus poemas apresentam longas enumerações de imagens, pregando a valorização dos sentidos e exaltando a vida moderna e a democracia, identificada com os ideais da nação americana. Influenciou não apenas a literatura americana posterior, mas todo o lirismo moderno, incluindo Fernando Pessoa, influência essa vista na poesia do heterônimo Álvaro de Campos, no qual declara toda sua admiração pelo poeta americano:

Saudação a Walt Whitman

Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,
 Concubina ferosa do universo disperso,
 Grande pederasta roçando-te contra a adversidade das coisas,
 Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões...

Abram-me todas as portas!
 Por força que hei de passar!
 Minha senha? Walt Whitman!
 Mas não dou senha nenhuma...
 Passo sem explicações...

(PESSOA, 1969, p. 209)

Percebe-se a semelhança nas obras dos dois poetas no que se refere à identidade do poeta com o mundo, dando a ideia de fusão, mas há distinção entre eles: enquanto Walt Whitman admite o universo e sua existência como deve ser: calmo e perfeito; Álvaro de Campos transmite uma sensação de nervosismo, beirando a histeria e afirma ter dúvidas quanto à sua própria existência.

2.4 – Metáfora e metapoesia

Data de muito tempo o hábito dos grandes poetas fazerem poemas que falam do próprio fazer poético, é a poesia falando da poesia: a metapoesia. A

linguagem que resulta do trabalho consciente dos artistas da palavra. O poeta lança mão de vários artifícios para conseguir o efeito desejado, tais como rimas, ritmo, escolha das palavras, sonoridade, figuras de linguagem, principalmente a metáfora e muitos outros elementos que sabemos ser fundamentais para encantar ou assustar o leitor. Fernando Pessoa foi um mestre em fazer metapoesia. Já se tratou de algumas delas neste trabalho, analisando outros aspectos, mas nada impede que se retorne a elas para esse subcapítulo.

Eis, abaixo, um dos exemplos mais clássicos de metapoesia:

Autopsicografia

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

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

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

(PESSOA, 2007, p.164)

Este é, certamente, um dos textos mais discutidos e também um dos mais inesgotáveis de toda obra pessoana. Nele, o eu lírico, num questionamento que diz respeito a toda criação artística, e em particular à criação lírico-literária, avança como fio condutor a possibilidade de o artista criar sua própria realidade a partir de suas emoções ou mesmo estendendo tais possibilidades a outros eus, inimagináveis. De qualquer forma, o artista transforma-se num criador de mundos, de sonhos, de ilusões, de verdades. A partir daí, entra-se na discussão sobre a sinceridade ou insinceridade do artista, o maior ou menor grau de verdade ou mentira da obra de arte.

Retomando a teoria de Hegel (1996): “Ideia é a verdade e tudo que chamamos de verdadeiro o é na medida em que existe segundo a Ideia”. Portanto, o artista, na condição de produtor do que é belo, expressa ideias suas e de outros que são verdadeiros.

Observa-se que no primeiro verso há uma afirmação categórica de pessoa: “O poeta é um fingidor”, ponto. Os três versos seguintes ampliam e confirmam o que foi dito no primeiro verso. Assim, essa primeira estrofe nos remete a uma relação fundamental: a do artista e sua obra, o poeta e o poema.

A segunda estrofe muda o foco para outra relação, também importante: a da obra com o público, o poema e o leitor. Observe que a interpretação dessa estrofe depende da compreensão da estrutura em que surgem os pronomes relativos (que) e os pronomes demonstrativos (os, o, as), facilitando, assim, a identificação dos sujeitos das formas verbais. Reparem que as formas verbais que aparecem na terceira pessoa do plural (leem, sentem, têm) apresentam como sujeito eles, os leitores; as formas verbais na terceira pessoa do singular apresentam como sujeito ele, o poeta. Dessa forma, temos:

E os (**leitores**) que leem (**aquilo**) o que (o poeta) escreve,
 Na dor lida sentem bem,
 Não as duas (**dores**) que ele (**poeta**) teve,
 Mas só a (**dor**) que eles (**leitores**) não têm.

O produto final é a consequência que vem na terceira estrofe, das relações abordadas anteriormente. Enquanto os leitores não sentirem (sentir é compreender) a dor do poeta em sua plenitude, estarão se iludindo “girando o coração, esse comboio de corda, para entreter a razão”. Fernando Pessoa ensina, fechando o ciclo, a fazer poesia: poeta/poema/leitores/repercussão.

Quanto à ideia de em poesia falar de poesia, ou de outras formas de criação, sabe-se que o autor usa a função poética da linguagem, e nela percebe-se a função metalinguística ou metalinguagem. Ou seja, os poetas utilizam os poemas para refletir o próprio fazer poético. Quem teve/tem o privilégio de ler Fernando Pessoa entende que ele nunca viu a linguagem como coisa autônoma, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão; mas como uma forma de linguagem que daria seu próprio ser para que assim a criasse.

Fernando Pessoa defende a ideia da criação poética. Talvez para o homem de nosso tempo, comprimido por séculos de racionalismo e ceticismo, pareça difícil entender o desejo ardente de criar, e ainda, mostrar como é feita a criação. No *Livro do Desassossego*, vê-se essa busca a todo custo pelo encontro

substancioso com a beleza de navegar, nas águas da vida e da poesia. Veja no poema que se segue:

"Navegar é preciso; viver não é preciso."

Quero para mim o espírito desta frase, transformada
A forma para a casar com o que eu sou: Viver não
É necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
Só quero torná-la grande, ainda que para isso
Tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo.

Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso
Tenha de a perder como minha.

Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho
Na essência anímica do meu sangue o propósito
Impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
Para a evolução da humanidade.

(PESSOA, 2006, p. 495)

Fernando Pessoa se inspirou na frase de Pompeu: "Navigare necesse: vivere non est necesse", general romano, 106-48 a.C, dita aos marinheiros, amedrontados que recusavam viajar durante a guerra. Logo no primeiro verso, Pessoa inicia explicando que: "Quero para mim o espírito desta frase", uma vez que a frase não é sua, mas que pretende associá-la consigo, surgindo daí a célebre frase: " Viver não é necessário/o que é necessário é criar." Talvez essa colocação nos pareça paradoxal, como viver não é necessário: sem vida, pela lógica, ninguém criaria nada, mas é pela criação que o artista vive, sem criação não há criador. A literária é o fruto do escritor, do ser poetizante. E se o poeta quer tornar sua obra grande, se desprende de todo o seu corpo e alma, se torna a lenha desse fogo. A lenha simboliza o combustível, a chama, o desejo de criar, ir além dos seus limites. E Fernando Pessoa não foi só de criador de poesias, foi também criador de poetas, seus heterônimos. Para o criador, o importante é fazer de sua obra universal, conhecida e lida por todos, não somente no sentido da fama (gozar a vida), o verdadeiro artista não se prende a pequenez da vida, seu propósito maior é engrandecer a pátria (Portugal), pois Fernando Pessoa era patriota, isso ninguém pode negar e com seus trabalhos literários ajudaria toda a humanidade, pois ninguém será o mesmo depois de tê-lo lido. Para finalizar o poema, conclui-se que através de suas obras o mundo conheceu o misticismo do povo português. Para

realçar essa admiração pelo seu povo usa a palavra “Raça” com letra maiúscula, sua raça é toda a humanidade.

A lírica moderna desprende-se da tradição clássica, principalmente no que se refere às rimas, que antes eram executadas com precisão, como as obras de Camões; porém, Fernando Pessoa defende uma criação livre, espontânea, os versos podem ser livres de rimas. Observe como sua simplicidade é transparente:

XIV

Não me importo com as rimas. Raras vezes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
Penso e escrevo como as flores têm cor
Mas com menos perfeição no seu modo de exprimir-me
Porque me falta a simplicidade divina
De ser todo só o meu exterior

Olho e comovo-me,
Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,
E a minha poesia é natural como o levantar-se o vento...

(PESSOA, 2007, p.214)

Caeiro nos mostra que para fazer versos sublimes não é necessário rimas, os poemas sem rimas têm uma criatividade poética, às vezes até maior que os versos rimados, porque para versar tem que se deixar fluir espontâneo como o levantar do vento. Rever o uso da metáfora de que raramente há duas árvores iguais, uma ao lado da outra, e que nem por isso deixam de ser belas árvores, ou seja, a poesia também não precisa de ter rimas, uma ao lado das outras, não necessitam ser iguais para valorizar o poema. Em seguida, faz uma comparação entre o seu pensar e o seu escrever: é como as cores das flores, entretanto não possui a simplicidade com que Deus cria a natureza, e por isso, seus poemas não são tão perfeitos. Note um pequeno traço de insatisfação no poeta, ao dizer que seu modo de exprimir-se não é tão perfeito quanto o das flores. O olhar é o principal meio do eu lírico captar a realidade que o circunda. Esse mesmo olhar o comove, quando compara o fazer poético com a natureza, sempre se renovando. Sua poesia é natural como o vento, considerando que os ventos foram personificados pelos antigos povos primitivos como fenômeno natural de mistério e podem ser associados ao espírito divino. A poesia de Caeiro, apesar da aparente simplicidade que é observada de início, é impregnada de mistérios e reflexões sobre as coisas. Assim,

como o vento e água que ora podem passar levemente, apenas uma brisa e um marasma, ora podem ser impetuosos como a tempestade e a enchente.

III. FERNANDO PESSOA E SEUS OUTROS: MULTIOBRAS E MULTILINGUAGENS

Pode-se dizer que Alberto Caeiro é o poeta das sensações, o que utiliza sua sensibilidade criativa através dos órgãos dos sentidos para perceber as coisas e a natureza. Ricardo Reis, o poeta neoclássico, seria a mente disciplinada e arrojada em busca da perfeição, daquilo que é belo e verdadeiro. Álvaro de Campos, o poeta moderno, exalta uma sociedade urbanizada, altamente tecnológica que não se preocupa com o ser no mundo. O próprio Fernando Pessoa é o corpo que agrega todos os seus membros. Toda essa galáxia não poderia ser estudada apenas por uma parte isoladamente, mas como um todo de modo indivisível, apesar de serem vários.

3.1. Alberto Caeiro: lírica e sensação

Alberto Caeiro é poeta bucólico, vive em contato direto com a Natureza, daí sua lógica ser a mesma da ordem natural. Apresenta um “conceito direto das coisas”, um “objetivismo absoluto”, pois o mundo é aquilo que Caeiro sente: “Os meus pensamentos são todos sensações”. Outra característica de Caeiro é o seu paganismo. Quando Fernando Pessoa afirma que Caeiro é o seu mestre, é apenas parte da verdade; Caeiro era mestre de Pessoa e de todos os outros heterônimos. Álvaro de Campos, por exemplo, aprende inteiramente o “conceito direto das coisas” de Caeiro: para o poeta-engenheiro, ser é mais que qualquer coisa que se possa falar sobre o processo de ser. Álvaro de Campos atribui sua lucidez à influência de Caeiro, que o teria ensinado a ver a realidade de forma clara e inequívoca.

A propósito desse tema, Charles Baudelaire afirma: “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual a sua obsessão” (BAUDELAIRE, *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 45).

Submetendo à análise poemas da obra de Alberto Caeiro, percebe-se porque ele é apresentado sempre como poeta bucólico, pelo objetivismo absoluto (sensações) e pelo seu paganismo. Observe quais suas obsessões: a Natureza (elementos como sol, céu, flores, árvores, rios, primavera...), pensar, pensamento,

sentir, ver e Deus. A partir dessa observação, analisaremos alguns de seus poemas, para confirmar a teoria de Baudelaire:

O meu olhar é nítido como um girassol,
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como um malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo da Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...

(PESSOA, 2007, pp. 204/205)

De fato, tomando estes versos como exemplo, pode-se compreender porque Caeiro era o mestre dos outros heterônimos e do próprio ortônimo de Pessoa. Sua sensibilidade, sempre voltada para a natureza, faz dele um dos maiores filósofos, apesar da sua negativa: “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos”. Isso, na verdade, sintetiza sua proposta de vida, ao negar qualquer interpretação racional do mundo. Consegue captar a realidade que o cerca através do olhar, demonstrando sua percepção do mundo através do sentido da visão, porém sua visão vai além do que os olhos veem, conseguem captar a renovação da natureza a cada instante, de forma que nunca olhamos duas vezes para o mesmo rio, para as mesmas flores, para o mesmo pôr do sol, para as mesmas coisas. Se as coisas são apenas coisas e não as ideias que temos sobre elas, viver deve ser apenas viver, então não pensar é a maneira mais inteligente de viver. Ele sente-se nascido a cada instante como a própria natureza renasce a cada dia. “Pensar é não compreender”, enquanto para

Heidegger “compreender guarda em si a possibilidade de interpretação” (HEIDEGGER, 2006, p.223). Portanto, não devemos pensar na natureza como algo que deva ser interpretado, a natureza deve ser vista tal qual ela é, ou pelo que representa para o ser humano. Por isso, saber ver é olhar e estar de acordo com, e não procurar interpretações ou definições para as coisas do mundo. E quando explica entre parêntesis: “Pensar é estar doente dos olhos”, ou seja, somente quem não consegue ver a natureza como ela realmente é, para ser admirada e sentida, que precisa pensar, ou seja, filosofar sobre o seu sentido infinito.

A busca da objetividade absoluta é o elemento fundamental do poema abaixo. Veja como Caeiro constrói essa realidade através dos sentidos:

XX

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que veem em tudo o que lá não está,
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

(PESSOA, 2007, pp. 215/216)

Observa-se como Alberto Caeiro obtempera os dois rios: o Tejo, o rio mais famoso de Portugal, pelo qual passaram grandes embarcações, orgulho de seu povo, nicho de grandes recordações do passado glorioso, que fizeram muitas pessoas chorar, a outros enriquecerem, alguns morreram. Enfim, o Tejo é o caminho

para a América e para o Mundo. E o pequeno rio da sua aldeia, humilde, ignorado, sem nome, que não leva a lugar algum, simplesmente passa pela sua aldeia. Porém, o rio da sua aldeia é mais livre, não faz pensar em nada, não traz recordações, ele traz apenas a real sensação de se estar à beira de um rio. Para satisfazer a sede de objetividade do poeta: “Quem está ao pé dele está só ao pé dele”. Essa objetividade assegura a realidade existente, independente da consciência que o ser humano tem em contato direto com a realidade através dos sentidos.

Para Heidegger (2006, p. 551), “A arte de pensar é dada por um modo extraordinário de sentir e escutar o silêncio do sentido, nos discursos das realizações”. Com base nessa assertiva de Heidegger, acredita-se que Caeiro, ao se referir ao pensamento, nos dois versos: “Ninguém nunca pensou no que há para além /O rio da minha aldeia não faz pensar em nada”, partilha dessa forma de ver o mundo e as coisas. Mesmo o não pensar em nada é uma atitude criativa, carregada de significações. Embora o pensamento não abarque o todo, ele é a base sobre a qual construímos nossas mais densas representações. Ele constitui a “causa” e a “coisa” do pensamento essencial. Assim, considerando os versos em pauta, tomando o rio como objeto de plasmação, como “causa”, depreende-se que “o rio de minha aldeia...” não é tão importante para as outras pessoas; e a “coisa”, como “reivindicação de originariedade” (HEIDEGGER, 2006, p. 550), coisa-rio, inverte este sentido, uma vez que “O rio de minha aldeia” é importante para o eu lírico porque o coloca em estado de contemplação profunda.

Há em todo esse percurso um desejo de sentir que se torna uma necessidade profunda do ser que é interiorizado de forma significativa, mesmo o pensamento não estabelecendo prerrogativas de nenhum saber, ter ou agir.

Outra obsessão de Caeiro é a polêmica acerca da figura de Deus. Sua concepção divina difere daquela que, comumente é cultivada pelos cristãos. Há nela certo panteísmo, um paganismo de raiz, tanto que Ricardo Reis dizia: “Caeiro é mais pagão que o próprio paganismo”. Por isso, propõe-se a refletir sobre alguns fragmentos do poema:

V

Há metafísica bastante em não pensar em nada.

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!*,

[...]

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e o sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda 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
E se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
È 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-lhe sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda hora.

(PESSOA, 2007, pp. 206/207)

Logo no primeiro verso, o eu lírico afirma categoricamente: “Não acredito em Deus porque nunca o vi”. Um leitor desatento poderia ficar escandalizado, imaginando que ele é pagão e ataca Deus e as Instituições Católicas. Mas, Caetano nega sua crença num deus espiritualizado, transcendente; busca um deus visível, que seja as próprias flores, as árvores, os montes, o sol e o luar. Para o espírito pagão, o mundo sensível é muito importante, pois é nele que se manifestam as formas divinas (os deuses) que os homens podem vivenciar em sua vida efêmera. O paganismo de Caetano encontra-se exatamente na busca de uma integração sensorial com a natureza, sentindo-se parte dela. O mais importante é sentir-se parte da natureza sem pensar em se sentir parte dela. Caetano não vê qualquer sentido íntimo nas coisas; vê apenas as próprias coisas, como elas realmente são.

Caetano prega um naturismo absoluto em que os verbos “ver e ouvir” ocupem lugar relevante e dos quais fica dissociado o “pensar”, ou seja, a valorização de uma concepção, *a priori*, ingênua e realista das coisas. Nem por isso deixa de ser altamente intelectualizada e pensada. Convém notar que a unidimensionalização da

visão — que nada mais é do que o resultado da apropriação do olhar pela cultura dominante — é um dos fenômenos mais alienantes do nosso cotidiano.

O fenômeno da imaginação poética, no poema em estudo, atinge uma pluralidade de temas e imagens. Seria censurável não falarmos dos devaneios de Gaston Bachelard, que busca uma filosofia na poesia que nada tem a ver com o racionalismo filosófico já conhecido. O ato poético e a imagem poética são relacionados antes ao plano ontológico do que a uma racionalidade premeditada. A sagacidade do ser poetizante deve ser ponderada sobre o mundo que existe em profundidade por sua sonoridade. Em devaneios, Caeiro poetiza: “E penso-o vendo e ouvindo”, através das sensações se ligam o homem e o mundo. Por isso, antes de falar, é preciso ouvir. “Como o poeta tem o ouvido aguçado! Que maestria tem no manejo do jogo desses aparelhos que servem para sonhar: ver e ouvir, ultra-ver e ultra-ouvir, ouvir-se, ver” (BACHELARD, 1974, p.473). Pode-se frisar que a imagem existe antes do pensamento, a poesia antes de ser uma fenomenologia do espírito e da alma. Sendo a poesia um fenômeno de liberdade, o poeta é livre para jogar com a linguagem e com os sonhos através das sensações.

A imagem literária, como afirma Bachelard, “torna a alma bastante sensível para receber a impressão de uma fineza absurda” (1974, p. 490). No entanto, os poemas são realidades humanas, comunicam-se através de uma imagem singular porque essa imagem poética é um fato de grande significação ontológica, os poetas tratam de imagens que nos fazem ingressar no universo da imensidão poética.

Heidegger (2006, p. 227) afirma que “Somente onde se dá a possibilidade existencial de fala e escuta é que alguém pode ouvir”. Somente escutando o pensamento fala. Dessa forma, quando Caeiro diz na última estrofe: “E penso-o vendo e ouvindo”, ao pensar o ente consegue ver e ouvir Deus, através da natureza. Como ser-no-mundo proferido em captações com os outros, a presença é do ser (ente) é partilhado no ser-com, pois o homem não está só no mundo, é um ser intramundano, pensar é o modo de ser do homem, e “pensando o homem é ele mesmo, sendo outro” (HEIDEGGER, 2006, p. 553), ou seja, o homem como ser no mundo não está sozinho e tem a linguagem que os une.

3.2 Ricardo Reis: o ultimato do tempo presente

A consternação no mundo, principalmente em Portugal, era geral; a necessidade de abandonar as velhas e tradicionais formas da civilização, principalmente a burguesa, de buscar novas fórmulas, novos caminhos. A criação da Revista Orpheu (1915) foi uma das maneiras encontradas por jovens idealistas, como Fernando Pessoa, para captar e divulgar essas ideias modernas para o mundo, criando poesias alucinadas e irreverentes, acompanhando os movimentos de vanguarda de toda a Europa.

Os traços marcantes da Geração Orpheu são as tendências futuristas: exaltação da velocidade, da eletricidade, irreverência, homem-máquina-moto. A agitação intelectual da época foi intensa e queria "escandalizar o burguês", o moderno como um valor em si mesmo. Revelando algumas características atribuídas à literatura modernista: a tendência para a heteronímia e os fenômenos de multiplicidade de personalidade; a emergente importância dos fenômenos do subconsciente e a crescente e contraditória intelectualização da arte, assim como expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos.

Notoriamente, Fernando Pessoa, apesar das aparentes contradições críticas e doutrinárias, é concebido as suas tentativas para ir muito além do Modernismo, como sistema, seja no próprio jogo da criação heteronímica, seja na tentativa de criar uma síntese para além do próprio Modernismo. E nos tempos seguintes o Modernismo tanto em Portugal como no Brasil, orientou-se na direção das vanguardas europeias.

O heterônimo Ricardo Reis é considerado neoclássico por várias razões: escreve poemas de construção elaborada e complexa, dotados de rigidez métrica, de construções sintáticas arrojadas, de vocabulário erudito, busca da perfeição e equilíbrio, pela frieza e distanciamento na relação amorosa, e pela presença da mitologia pagã além de ser consciente da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte. É o próprio Fernando Pessoa quem afirma que pôs em Ricardo Reis toda a sua "disciplina mental". Seu ideal tinha o objetivo clássico de alcançar o Belo, cuja presença se sente naquilo que é bom e verdadeiro.

No poema abaixo, pode-se perceber que toda visão de mundo é extraída das próprias ideias de Ricardo Reis e da sua abstração filosófica:

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

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

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

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

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

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

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

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

(PESSOA, 2007. pp. 256/257)

Um elemento importante no poema é a presença de uma figura feminina a quem o poeta se dirige, Lídia, uma de suas três musas inspiradoras. Vale notar que esse nome aparece nas obras de Horácio, o poeta latino, no qual se inspirara Reis. Entretanto, o nome é pouco enigmático, não tanto como Hamlet, Dom Quixote ou Madame Bovary, que constituem referências reconhecidas na literatura universal. Por outro lado, seu nome não é enobrecido pelo privilégio de uma voz, na poesia de Ricardo Reis é apenas uma companheira de viagem, não diz nada, sua presença é silenciosa que apenas ouve, sem responder e agir, aos conselhos da voz masculina e dominadora, tendência diferente da Lídia de Horácio que é apresentada como uma

mulher madura, experiente que manifesta uma forte predileção por rapazes mais jovens.

O fato de Lídia não dizer nada não significa necessariamente que não tenha nada a dizer. Para Heidegger, “silenciar não significa ficar mudo” (2006, p. 228). A mudez de Lídia é a tendência “para o dizer”, pois o silenciar em sentido próprio só é possível numa fala autêntica e evita a falação. Pode-se dizer que não há nada além da palavra, só o nada, mas o nada é criativo, dá origem a todas as coisas: a Terra, o mundo, a história, os homens, com todas as negações e afirmações. É um nada que constitui a estrutura do ser-no-mundo.

Seu modo de endereçar os poemas a uma mulher se confunde com a própria motivação poética do artista, era uma tendência da época. Ricardo Reis se resignava como presença de ser-no-mundo, e através dele, sua presença se pronunciou como ser-em uma fala. Lídia, que aparentemente concordava com seu silêncio, sabia perfeitamente o que queria. É construído um discurso de dissuasão, um fazer poético cheio de nuances e matizes diferenciados pela voz que não responde, porque a voz que ele atribui a Lídia é apenas mais a modulação de sua própria voz, um sintoma da inquietação que sofre e talvez tenha levado à criação seus heterônimos.

A leveza e a suavidade do fluir do rio é uma imagem frequente da poesia clássica, indicando o correr do tempo, a passagem da vida, e a inevitabilidade da morte. Nada resta a fazer, pois o destino já foi traçado pelo Fado. Outra expressão significativa: “colhamos as flores”. Viver sabiamente o tempo e evitar as paixões excessivas seria uma forma de fugir do sofrimento causado pelo amor, principalmente. Perder a pessoa amada depois de consumado o ato amoroso, a consciência da dor seria maior, talvez por isso prefira o amor platônico, característica do Classicismo de Camões. As flores, nos mitos, aparecem como portadoras das almas e no culto aos mortos outra vez surge resignação diante ao inevitável: a morte.

Outra figura interessante e enigmática é o barqueiro sombrio que é uma referência à figura mitológica de Caronte, o barqueiro que conduzia às sombras dos mortos ao reino Hades, deus das profundezas, os infernos e a moeda (óbolo) era colocada na boca do defunto para pagar o barqueiro pela travessia dos mortos. Há semelhança também com a Trilogia das Barcas de Gil Vicente. Ou seja, em todo caso faz referência a passagem da vida terrena para a eterna.

No poema em análise ficam claros os conceitos epicuristas: devem-se evitar os “amores, os ódios, as paixões que levantam a voz” em busca de uma tranquilidade amorosa, na qual Ricardo Reis desconfia da felicidade extrema, com isso evita ou controla as coisas pela razão. Ele se sente o fruto de uma civilização cristã decadente: “Pagãos inocentes da decadência”, ou seja, sabe que caminha fatalmente para a destruição. As mãos têm representação especial na vida das pessoas, elas têm o poder: curam, abençoam, evocam, louvam, defendem, se comunicam e molestam. O enlaçar e o desenlaçar das mãos surgem como símbolo da recusa de qualquer compromisso amoroso e poético. Quando na terceira estrofe diz: “Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.”, não é somente no sentido amoroso, de não querer compromisso, neste momento, há um rompimento da lírica tradicional com a lírica moderna, ou seja, criaremos de maneira nova, sem preocupação com as formas, com as rimas, somos livres para poetar, criar novos discursos, a vida passa como o rio, a vida é agora, a poesia é agora, não devemos ficar cansados com o que passou a minha presença como ser-no-mundo não pode ser em vão: “... se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois”, e realmente o seu fazer poético jamais poderá ser esquecido.

3.3 - Álvaro de Campos: a eterna reinvenção de uma mesma voz

O que o Mestre Caeiro me ensinou foi a ter a clareza; equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com a alma.

Álvaro de Campos

O poeta moderno, sensacionalista, impulsivo, acreditava que a arte era, como toda a atividade, um indício de força, ou energia da própria força que emana da vida. Seus poemas são fortes e vigorosos, energeticamente construídos em versos livres como a flutuação emocional do autor, de um homem sujeito à máquina.

Estamos diante de um gênio da arte de poetar, futurista, que se propõe a abrir seus sentidos ao mundo e à vida, usa uma linguagem coloquial, testemunha a crise de todos os valores da vida urbana e industrial, oscilando entre o cansaço, a euforia

e a depressão, o êxtase e a desilusão, sempre buscando uma linguagem poética capaz de exprimir sua alucinante vontade sensacionista:

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

(PESSOA, 2007, p. 344)

Sua vontade extasiante de estar presente em tudo e em todos, uma ânsia profunda por conhecer a vida em todas as suas manifestações e em todos os momentos, por mais complexos que pareçam, é a vida que pulsa e a voz que grita, o infinito, o universal que engloba o particular. O poeta, não aceita imposições ou regras sociais impostas pela sociedade burguesa da época, porém é uma verdadeira inspiração sem comando, cheia de gritos que exclamam e interrogam.

Na poesia de Álvaro de Campos se verificam três fases: a decadentista, ligada à poesia do final do Século XIX; a futurista, em que se destaca o poema “Ode marítima”, publicadas com escândalo na revista *Orpheu*; e fase a pessoal, de descontentamento e sequidade interior. Esta última fase, em que o poeta aparece como cosmopolita melancólico e devaneador, aproxima-o do ortônimo Fernando Pessoa, ele mesmo, pela presença da saudade da infância e da dor de pensar.

Para exemplificar melhor, analisaremos apenas fragmentos destas três importantes fases do poeta. Álvaro de Campos, quando escreve em versos, na verdade escreve prosa ritmada com pausas maiores, marcadas em certos pontos para fins rítmicos, e esses pontos de pausa maior determinam-nos pelos fins dos versos. Por isso muitas vezes seus poemas/prosas são longos.

O decadentismo surge como uma atitude até mesmo agressiva contra as tendências passadas. Os poemas dessa fase são marcados de angústia e desalento perante a vida e o mundo, às vezes a desilusão é tão alucinante, que as pessoas preferem a morte a continuar a viver sofrendo. O poema mais significante desse período foi *Opiário*, dedicado a Mário de Sá Carneiro. Nele percebe-se o verdadeiro significado da palavra decadência:

Fragmentos de Opiário

É antes do ópio que a minh'alma é doente.
Sentir a vida convalesce e estiola
E eu vou buscar ao ópio que consola
Um Oriente ao oriente do Oriente.

Eu, que fui sempre um mau estudante, agora
Não faço mais que ver o navio ir
Pelo canal de Suez a conduzir
A minha vida, cânfora na aurora.

E fui criança como toda a gente.
Nasci numa província portuguesa
E tenho conhecido gente inglesa
Que diz que eu sei inglês perfeitamente.

Eu fingi que estudei engenharia.
Vivi na Escócia. Visitei a Irlanda.
Meu coração é uma avozinha que anda
Pedindo esmola às portas da Alegria.

Não tenho personalidade alguma.
É mais notado que eu esse criado
De bordo que tem um belo modo alçado
De *laird* escocês há dias em jejum.

Não posso estar em parte alguma.
A minha Pátria é onde não estou.
O comissário de bordo é velhaco.
Viu-me co'a sueca... e o resto ele adivinha.

E afinal o que quero é fé, é calma,
E não ter estas sensações confusas.
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas —
E basta de comédias na minh'alma!

(PESSOA, 2007, pp. 301-305)

O eu poético demonstra ao longo do poema toda a sua desilusão, amargura e insatisfação consigo mesmo e com o mundo à sua volta. Mesmo cercado por várias pessoas e de nacionalidades diferentes (alemães, suecos, ingleses) sente-se só e a angústia persiste.

Heidegger afirma:

A angústia com a morte é angústia com o poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável. O próprio ser-no-mundo é aquilo com que ela se angustia. O porquê dessa angústia é o puro e simples poder-ser da presença. Não se deve confundir a angústia com a morte e o medo de deixar de viver. Enquanto disposição fundamental da presença, a angústia não é humor “fraco”, arbitrário e causal de um indivíduo singular e sim a abertura de que, como ser lançado, a presença existe para seu fim” (HEIDEGGER, 2006, pp. 326/27)

Dessa forma, a angústia do ser poetizante é própria da sua presença no mundo, do ser humano; não é fraqueza de personalidade. Assim para O Desein, ser-no-mundo não se encontra apenas numa certa compreensão de uma totalidade de significados, como sempre tem certa disposição afetiva, o que equivale à sua frustração interior, é independente do lugar que vive do trabalho que realiza ou das pessoas que estão à sua volta. Sua angústia não é com a morte. A morte abre para o ser-aí e suas possibilidades, em sentido autêntico, ou seja, abre para O Dasein à aceitação das possibilidades, o que exige uma suspensão da adesão deste aos interesses intramundanos nos quais sempre se dispersa. Assim, o ser poetizante como presença angustiada no mundo: “Deus que acabe com isto! Abra as eclusas — E basta de comédias na minh'alma”, prefere a morte com o reconhecimento de que nenhuma das possibilidades concretas que a vida nos oferece é definitiva.

O eu lírico afirma que não valeu a pena viajar por diversos lugares, pois pensa a terra semelhante, ou seja, independentemente do lugar, todos se assemelham, tem-se apenas uma maneira de se viver. Esse sentimento de se sentir estrangeiro onde quer que esteja: “Pátria é onde não estou”, faz parte da lírica de Fernando Pessoa. Em outro de seus poemas afirma: “Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa” (PESSOA. *Livro do desassossego*, 1999, p. 536).

O acima exposto esboça um desalento total, até mesmo um sentimento de náusea perante as suas realizações pessoais. O eu lírico tem consciência de que foi um mau estudante, fingiu que estudava engenharia, traduziu em poemas a falta de sentido que fora sua vida e a necessidade de provar novas sensações, por isso fuma, bebe coisas, drogas americanas, como se fosse um remédio para fugir do tédio em que se encontra. O sentimento de inferioridade é tão marcante que até mesmo o criado de bordo lhe parece ser mais garboso que ele, sente que precisaria fazer um escândalo para ser notado. Ele mesmo admite: “Não tenho personalidade alguma.” Nem mesmo seu talento como escritor, sua fama, seu inglês perfeito, nada consegue tirá-lo da apatia, a não ser Deus para levá-lo desta comédia que foi sua vida.

Passagem das horas

Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,

Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
 Despi-me, entreguei-me,
 E há em cada canto da minha alma um altar erguido a um deus diferente.

[...]

Cavalgada explosiva, explodida, como uma bomba que rebenta,
 Cavalgada rebentando para todos os lados ao mesmo tempo,
 Cavalgada por cima do espaço, solto por cima do tempo,
 Galga, cavalo elétron-íon, sistema solar resumido
 Por dentro da ação dos êmbolos, por fora do giro dos volantes.
 Dentro dos êmbolos, tornando velocidade abstrata e louca,
 Ajo a ferro a velocidade, vaivém, loucura, raiva contida,
 Atada ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas,
 E todo o universo range, estreleja e estropia-se em mim.

(PESSOA. 2007. p. 345-350)

Percebe-se, nestes versos, tratar-se de um poema de natureza sensacionalista, composto de versos livres e linguagem coloquial, em que se ressalta uma das principais contradições do homem moderno: de um lado, a superexcitação vertiginosa dos sentidos provocados pela velocidade, uma atração quase erótica pelas máquinas, pelo delírio, pelo ritmo febril da sociedade industrial; de outro, a insatisfação, a sensação de que a vida é pouca perante tantas possibilidades, às vezes mais sonhado que da vida real. Porém, toda a paixão pela máquina lhe causa náuseas, provocada pela poluição física e moral da vida moderna. O poema, narrado em primeira pessoa, exprime a energia e a força interior do eu lírico como se de dentro dele a máquina girasse até explodir, procurando a totalização das sensações de forma violenta e alucinada, quase de forma sádica.

A terceira fase é marcada pelo sentimento de vazio, marginalizado, um ser incompreendido que sofre fechado em si mesmo, ao mesmo tempo em que se sente angustiado e cansado:

Adiamento

Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...
 Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,
 E assim será possível; mas hoje não...
 Não, hoje nada; hoje não posso.
 A persistência confusa da minha subjetividade objetiva,
 O sono da minha vida real, intercalado,
 O cansaço antecipado e infinito,
 Um cansaço de mundos para apanhar um elétrico...
 Esta espécie de alma...
 Só depois de amanhã...

Hoje quero preparar-me,
 Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...
 Ele é que é decisivo.
 Tenho já o plano traçado; mas não, hoje não traço planos...
 Amanhã é o dia dos planos.
 Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo;
 Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...
 Tenho vontade de chorar,
 Tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro...

Não, não queiram saber mais nada, é segredo, não digo.
 Só depois de amanhã...
 Quando era criança o circo de domingo divertia-se toda a semana.
 Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância...
 Depois de amanhã serei outro,
 A minha vida triunfar-se-á,
 Todas as minhas qualidades reais de inteligente, lido e prático
 Serão convocadas por um edital...
 Mas por um edital de amanhã...
 Hoje quero dormir, redigirei amanhã...
 Por hoje, qual é o espetáculo que me repetiria a infância?
 Mesmo para eu comprar os bilhetes amanhã,
 Que depois de amanhã é que está bem o espetáculo...
 Antes, não...
 Depois de amanhã terei a pose pública que amanhã estudarei.
 Depois de amanhã serei finalmente o que hoje não posso nunca ser.
 Só depois de amanhã...
 Tenho sono como o frio de um cão vadio. Tenho muito sono.
 Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã...
 Sim, talvez só depois de amanhã...

O porvir...
 Sim, o porvir...

(PESSOA, 2007, pp. 368/369)

O drama do eu lírico concretiza-se num apelo dilacerante de tentar adiar o inadiável: o tempo. É uma espécie de frustração total feita da incapacidade de unificar em si pensamentos e sentimentos, o mundo exterior e o mundo interior:

O ser que não se deixa apreender ou determinar nem por via direta nem por desvios. Pelo contrário, exige e impõe que nos contentemos com o tempo de seu sentido e nos relacionemos com todas as realizações a partir de seu nada, isto é, a partir de seu retraimento e de sua ausência.

(HEIDEGGER, 2006, p. 552).

Em todas as culturas elevadas encontra-se uma simbologia do tempo. Os egípcios conheciam um deus do tempo infinito, chamado Hah ou Heh. Na Pérsia antiga encontramos o deus do tempo Zerzan; na Índia, a deusa destruidora Kali; na Grécia, *Chronos*. Na astrologia helenística os planetas e outros seres divino-demoníacos eram adorados como divindades do tempo. Na arte da Idade Moderna

simbolizava-se o tempo através dos instrumentos para a sua medição (ampulheta e relógio, ou um ancião puxado por dois) e o pensamento histórico teleológico pagão e um pensamento cristão circular (a origem de todas as coisas a partir de Deus e a volta de tudo a ele). (LURKER, 2003, pp.712/713). Visto que a simbologia e a concepção de tempo têm sido discutidas desde o início da cultura ocidental até hoje. O tempo sempre foi tratado como um conceito adquirido por vivência, indefinível em palavras e estudado por muitos. Observe a definição dada por grandes pensadores sobre o tempo:

Platão (427 - 348 A.C.) procura estabelecer a distinção entre o "ser" e o "não ser". O mundo do "ser" é fundamental e não está sujeito a mutação". Ele é, portanto, eternamente o mesmo. Esse mundo, entretanto, é o mundo das ideias, apreensível apenas pela inteligência e pode ser entendido utilizando-se a razão. O mundo do "não ser" faz parte, as sensações, que são irracionais, porque dependem essencialmente de cada pessoa".

Já para Kant (1724-1804), o tempo, apesar de ser essencial como parte da nossa experiência, é destituído de realidade: "tempo não é algo objetivo. Não é uma substância, nem um acidente, nem uma relação, mas uma condição subjetiva, necessariamente devida à natureza da mente humana".

A consciência do tempo é sempre, para nós, uma consciência da utilização dos instantes, é sempre ativa, nunca passiva – em suma, a consciência de nossa duração é a consciência de um progresso de nosso ser íntimo, seja de progresso efetivo, imitado ou, ainda, simplesmente sonhado (BACHELARD, 2007, p. 86).

Heidegger afirma:

Chamamos de *tempo*, a atualização que interpreta a si mesma, ou seja, o que é interpretado e interpelado no *agora*. Com isso, apenas anuncia que, enquanto o que pode ser reconhecido por ter-se aberto estaticamente, a temporalidade, de início e na maior parte das vezes, só é conhecida nessa interpretação das ocupações. (HEIDEGGER, 2006, pp. 502/503).

Dessa forma, o tempo é elemento primordial no que se refere ao ser ontológico e sua presença no mundo, de maneira que a temporalidade pode ser subjetiva e relativa às sensações de cada ente. Álvaro de Campos, diz: "Depois de amanhã serei finalmente o que hoje não posso nunca ser". Confirmando, assim, a teoria do tempo, o *Deisain* é interpretado e interpolado no "agora", embora afirme

que somente amanhã será o que nunca foi, dá primazia ao tempo vivido em relação ao tempo medido. Caso fosse interpretado pelo tempo da datação/cronológico, seria incompreensível tal afirmação de Campos, uma vez que o transcurso do tempo é inconcebível pelo lado lógico, no período que o presente, o passado e o futuro se misturam, mas para os estudiosos da temporalidade essa interpolação dá-se no modo que a presença “tem” seu tempo, de maneira singular e própria de cada ente.

Provavelmente, o vislumbre pelo porvir impulsiona a alma e estimula o ser poetizante à criação: “Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo”. Ou seja, amanhã sempre é possível fazer melhor, nenhum dia passa sem que alguma melhora tenha sido implantada, portanto amanhã escreverei e conquistarei o mundo.

3.4- Fernando Pessoa: mensagem de um Portugal disperso.

Fernando Pessoa foi capaz de transformar a emoção, antes estática em emoção sentida no mais profundo do ser poético e da imagem poética, capacidade de quem tem a paciência e a sabedoria de artista; mas não de qualquer artista, somente aquele que possui extraordinária organização intelectual e a sensibilidade em multiplicar-se em vários eus, sendo um só, porém com voz ativa. Seu discurso poético é dotado de verdades, embora nós não as possuamos. Ao ler Fernando Pessoa, dá-se a entender que ele viveu todas as vidas, em todos os tempos e lugares e estudou todas as ciências humanas e filosóficas, tamanha é a sua plenitude poética. Mikhael Bakhtin afirma que:

O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o real criador-autor” (BAKHTIN, 2001, p. 6)

O processo de heteronímia de Fernando Pessoa dá-se de maneira semelhante ao da criação das personagens, segundo a Bakhtin: o autor-criador (o ser poetizante) nos ajuda a compreender também o autor-pessoa (Fernando Pessoa) que cria as personagens (heterônimos), então elas se desligaram do processo da criação (autor-criador) e começaram a levar suas vidas independentes e da mesma forma o criador-autor. Porém, os heterônimos são mais instigantes que

as personagens criadas, pois seus olhares vão além da superfície das coisas mundanas. São entes que foram capazes de criar outras personagens e até mesmos outros heterônimos.

Massaud Moisés (1988, p. 243) especula: Fernando Pessoa, ao multiplicar-se, teria sofrido um processo de despersonalização, o que o teria tornado uno e diviso ao mesmo tempo, teria desviado do caminho trágico traçado pelos seus companheiros de geração. Entretanto, pode-se dizer que Fernando Pessoa foi e sempre será motivo de grandes indagações poéticas e filosóficas porque dentro da literatura universal nunca houve personalidade tão complexa e relativa. Com base nesses postulados, vamos ver como Fernando Pessoa, ortônimo, tenta explicar a sua multiplicidade heterônica:

XI

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

(PESSOA, 2007 p.127)

Logo no primeiro verso, o ser poetizante declara que ele apenas é a tela, o instrumento para o qual alguém possa descrever, que a mão que usa a tela é oculta, não se sabe qual o ser, qual o ente, qual a presença que exerce esse poder sobre ele, que o habilita a ver o mundo como os outros o veem, viram e verão. No processo da anímica, Bakhtin explica: “A vida interior – a alma – enforma-se na autoconsciência ou na consciência do outro, em ambos os casos supera-se de igual maneira a empiria propriamente anímica”. Ou seja, quando Fernando Pessoa diz no terceiro verso: “Pus a alma no nexo de perdê-la”, essa alma é a consciência de outra pessoa, talvez a mesma mão oculta o que descreve em sua tela, ou seja, usa o seu exterior, o seu corpo, sua genialidade para que a obra nasça.

Fernando Pessoa assimilou tanto o passado lírico do seu povo e toda inquietação do mundo como se fosse uma antena parabólica, segundo Massaud Moisés, entretanto narra uma pátria interior e uma pátria eleita pela sua vontade, pois “pátria é algo conscientemente”(LURKER, 2003, p.525). Portanto, sua escolha pode ser por dever ou por afeto. Para Fernando Pessoa, sua pátria vai além dos limites de geografia, raça, língua sentida e pressentida, aberta ao voo infinito de todas as sensações e sonhos de uma mente privilegiada. Estar na pátria exige tanto

um sentimento de sentir-se aninhado na ordem do mundo e de vida da pátria de nascimento quando uma reordenação responsável e criadora da (segunda) pátria.

O fato é que Fernando Pessoa, por afeto ou por dever, sempre cantou as glórias de Portugal. Note-se, como ele se refere à pátria:

Quem te sagrou criou-te português,
Do mar e nós em ti nos deu sinal.
Cumriu-se o Mar, e o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal!

(PESSOA, 2007, p. 78)

Partindo-se do pressuposto de que a pátria é algo consciente, Fernando Pessoa demonstra todo seu apreço à pátria em que nascera, mas poderia ter escolhido a outra na qual viveu e estudou por tantos anos. No poema em questão, considera Portugal criado por uma força maior, que eles (patriotas) receberam o mar como sinal de sua glória, que o mar cumpriu seu papel de conduzir o povo além mar, porém o grande império português não conseguiu manter-se glorioso, pois foi vencido pelos inimigos:

E ao imenso e possível oceano
Ensinam estas Quinas, que aqui vês,
Que o mar com fim será grego ou romano:
O mar sem fim é português.

(PESSOA, 2007, p.79)

No verso acima, nota-se a profunda admiração pelo mar português, já se disse anteriormente, o valor do mar para os portugueses, pois devido a ele, Portugal conseguiu erguer-se em grande império, e que para os patriotas somente o mar português é infinito. Naquela época, quem dominava a arte de navegar eram os donos do mundo.

MAR PORTUGUÊS

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,

Quantos filhos em vão resaram!
 Quantas noivas ficaram por casar
 Para que fosses nosso, ó mar!

(PESSOA, 2007, p. 82)

Existe, assim, uma certa contradição, uma vez que, pelo amor à pátria, seus patriotas sofreram por defendê-la; desse modo o ser poetizante demonstra de forma poética a mitológica pátria, assim, ela se torna causa animadora para qualquer busca simbólica criadora de um povo.

VISÃO

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

Sob um céu uno e plácido e normal
 Onde nada se mostra haver ou ser
 Onde nem vento geme, nem fatal
 A ideia de uma nuvem se faz crer,

jaz – uma terra não – não há um solo
 Mas estranha, gelando em desconsolo
 À alma que vê esse país sem véu,

Hirtamente silente nos espaços
 Uma floresta de escarnados braços
 Inutilmente erquidos para o céu.

(PESSOA, 2007, p.106)

Ao narrar a glória de seu povo, o ser poetizante deixa transparecer o orgulho que sente de ser português, e da mesma forma sofre com sua derrota e seu fracasso. Bachelard afirma:

Mas a terra natal é menos uma extensão que uma matéria: é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. (BACHELARD, 2002, p.9)

O sonho do poeta criador é tão profundo, tão natural, que ele reencontra, sem perceber, as imagens de sua pátria, mesmo destroçada, imensa, real, mesmo que os outros vejam apenas a beleza de sua natureza. Perderam quase tudo, menos a vontade de viver. Sua cor fundamental, sua essência é a de um povo que

não se deixa vencer, nem nas guerras nem na criação poética. A linguagem sonha, uma vez que a palavra entra não só no pensamento, mas também nos devaneios. Não é por acaso que Portugal se orgulha de ter dois dos artistas mais estudados e admirados pelo mundo: Camões e Fernando Pessoa.

O ser poetizante tenta despertar seu povo sofrido de que valeu a pena, que a alma é invencível e que o universo sensível é um universo infinitamente pequeno. Ele mesmo sentencia: “Tudo vale a pena se a alma não é pequena” (PESSOA, 2007. p. 82).

CONCLUSÃO

Adentrar no universo da linguagem de Fernando Pessoa foi um trabalho além de prazeroso, instigante, pois, nunca encerramos as nossas expectativas. Cada nova descoberta nos remete a outras trilhas deixadas pelo autor, como se ele guardasse sempre o melhor para descobrirmos depois. O universo ficcional de cada um de seus heterônimos realizou-se por meio do próprio discurso, que ao mesmo tempo revela diferentes vozes, talvez do povo português, como também a toda humanidade que ansiava por inovações na cultura e na arte. E como a linguagem é princípio inerente a toda cultura, Fernando Pessoa adotou uma linguagem enigmática e obscura.

Fernando Pessoa inscreve-se na lírica moderna porque é dotado de uma linguagem poética carregada de nuances, metáforas inusitadas, rompendo com a estética da lírica tradicional, sem deixar de se inspirar em grandes escritores tradicionais como Homero e Camões. Talvez isso faça dele um importante divisor da lírica tradicional e da lírica moderna, que se revelam diferentes sem serem opostas.

Os homens, como os seres-no-mundo, cercados de outros seres, se tornam alidados e/ou inimigos no mundo em que vivem, são unos e divisos como os heterônimos de Fernando Pessoa. O estar-aí somente não faz do ser um ser completo e acabado, são necessários os outros eus; suas vozes, às vezes mudas, dizem mais que discursos eloquentes; verdades, que até então eram tidas como verdades absolutas, agora são relativas interpretações que eram únicas e indiscutíveis; são revistas, pois não podem ser analisadas sob um único ponto de vista ou de uma única teoria. O crítico literário deve se ater a variadas vertentes da linguagem moderna e filosófica. Por isso, este estudo pretendeu revelar algumas dessas possibilidades sobre o ciclo pessoano, porém não é um trabalho acabado, pois a enigmática figura de Fernando Pessoa ressaltando aqui que ele é um dos mais complexos e enigmáticos poetas de todos os tempos merece estudos aprofundados sob múltiplos aspectos, sobre criador e criatura discursiva de uma linguagem moderna e dinâmica em que o discurso é o princípio, o meio e o fim de toda palavra/verbo do ser no mundo.

Espera-se que esta pesquisa possa ser fonte de novas investigações para outros que também encontrem refúgio para suas inquietações em Fernando Pessoa

e seu discurso. Desse modo, entende-se que estudar Fernando Pessoa é mergulhar a um só tempo na modernidade sem perder a herança dos clássicos, porque ele soube, como poucos, empreender a travessia que tanto inspirou novos poetas. Isso porque, em se tratando de linguagem e discurso literário, o homem não pode desprender-se totalmente do passado: a caminhada trilhada por outros contém fundamentos valiosos para que o novo se construa.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *Água e os Sonhos*, Trad. Antônio de Pádua Danesi: Martins Fontes, São Paulo, 2002.

_____. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal: Martins Fontes, São Paulo, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra: Martins Fontes, São Paulo, 2011.

BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*. Perspectiva. São Paulo, 1987.

_____, *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. Perspectiva. São Paulo, 2007.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Trad. Centro Bíblico Católico, São Paulo: Ave Maria, 2010.

CHEVALIER, Jean. *Dicionários de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

ESNAULT, Gaston. *L'Imagination Populaire*. Paris, PUF, 1925.

FERREIRA, ANTÓNIO MANUEL, “**As Vozes de Lídia**”, Universidade de Aveiro. Disponível em: serpoeta.blogspot.com/2006/01/uma-poesia-de-horacio.htm

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise M. Curioni: Duas Cidades, São Paulo, 1977.

GENETTE, Gerard. *La Réthorique des Figures*. In: FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

HEGEL, George W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEIDEGGER, *Ser e o Tempo*. Trad. por Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Trad. Krauss Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix. 2003.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. São Paulo, 2008.

_____. *Ficções do Interlúdio*. Organização Fernando Cabral Martins: Schwarcz, São Paulo, 2000.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos*: Companhia Editora Nacional, São Paulo, 2008.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Davi Macedo. São Paulo: Loyola. 2005.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia Selvagem*: Kelps, 2011.

SIMÕES, J. G. *Crítica V, Críticos e Ensaístas Contemporâneos (1942-1979)*, Lisboa, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Linear G*: Hedra, São Paulo, 2010, p. 23.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: Uma Introdução à Ciência do Significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.