

MARIA CLAUDIA ARAUJO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA:

A stylized handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sergio Legolmi', written above a horizontal line.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Olga del', written above a horizontal line.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Nena Kostajin', written above a horizontal line.

DEDICATÓRIA

*Para Matti,
com amor.*

AGRADECIMENTOS

Ao mestre Fernando Segolin, pela valiosíssima aprendizagem que obtive na PUC-SP, no curso de especialização em Literatura, nos anos de 2005 e 2006; bem como em meu mestrado em Literatura e Crítica Literária, iniciado em 2007. Nesses quatro anos e meio, em que fui sua orientanda, pude ampliar meus conhecimentos e aprendi que a literatura, embora não seja uma religião, está muito próxima da religiosidade. Ao senhor, o meu sincero agradecimento!

Aos meus pais, Antonio e Maria Helena, por minha educação cristã, da qual muito me orgulho, não por sua dimensão social, mas por minhas próprias experiências religiosas, que confirmam a minha convicção em Cristo como Deus e Homem.

À minha irmã Anete, filósofa, pelas dicas bibliográficas; à minha irmã Inês, tradutora, pela revisão de meu *Astract*; aos meus irmãos: Goretti, Mário, Sebastião e Tarcísio; e às minhas cunhadas, Nilce e Simone, por todo incentivo.

À Biblioteca Nacional de Lisboa e à Casa Fernando Pessoa.

À professora Edilene Matos, pelo apoio em meu estágio na COMFIL.

A todos os professores da PUC-SP, do curso de Literatura e Crítica Literária, que me apoiaram em minhas pesquisas e também na obtenção de uma bolsa pela CAPES.

À secretária Ana Albertina, pelas instruções gerais.

Aos amigos Vânia e Alexandre Gonçalves Pereira, pelo apoio e orientação metodológica.

À amiga Nilza de Campos Becker, pelo apoio nos congressos e seminários e pela troca de experiências acadêmicas.

Aos amigos Francisco, João Carlos, José Dimas, Paulinho, Rui, Sandra e Solange, pelas palavras de apoio.

À escritora Ana Miranda, pela leitura de meu memorial.

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
Fernando Pessoa

RESUMO

ARAUJO, Maria Claudia. O **Livro do Desassossego** e as Máscaras de Deus em Fernando Pessoa. 148 pág. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

Esta pesquisa investiga as máscaras de Deus na obra de Fernando Pessoa e, especialmente, suas diferentes manifestações no âmbito heteronímico e polifônico da poética pessoana. O *corpus* adotado é o **Livro do Desassossego**, escrito ao longo da vida de Pessoa, assinado pelo semi-heterônimo Bernardo Soares, e que dialoga com as personalidades de seus principais heterônimos: Alberto Caeiro, o poeta objetivista; Álvaro de Campos, o poeta subjetivista; e Ricardo Reis, o poeta clássico. Dialogam ainda com o **Livro**, não apenas os caracteres dos heterônimos, mas também os principais poemas de Alberto Caeiro, dentre os quais se destaca o poema *VIII*, de *O Guardador de Rebanhos*. A Ode Triunfal de Álvaro de Campos e as odes clássicas de Ricardo Reis também sustentam o diálogo com o **Livro do Desassossego**. Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis têm uma concepção imanente da divindade; ao passo que o olhar de Bernardo Soares e o do próprio Fernando Pessoa é, predominantemente, místico e transcendentalista. Nesse teatro estático, as personagens heteronímicas, desfuncionalizadas, a narrativa onírica fragmentada, bem como o processo de produção literária de Fernando Pessoa, alimentam um jogo de máscaras múltiplas que apontam para a polifonia e as diferentes faces da divindade na obra pessoana.

Palavras-chave: Livro do Desassossego. Fernando Pessoa. Heterônimos. Máscaras de Deus. Imanência. Transcendência.

ABSTRACT

ARAUJO, Maria Claudia. **The Book of Unquietness** and Masks of God in Fernando Pessoa. 148 p. Thesis (Mastership) - Catholic University Pontificia of São Paulo, São Paulo, 2009.

This research investigates the masks of God in the work of Fernando Pessoa, and especially its various manifestations in the ambit heteronomy and polyphonic of the poetic Pessoa. The corpus used is the **Book of Unquietness**, written over the life of Pessoa, signed by the semi-heteronyms Bernardo Soares, and dialogue with the personalities of his main heteronymous: Alberto Caeiro, the objectivist poet, Alvaro de Campos, the poet subjectivist, and Ricardo Reis, the classical poet. Further dialogue with the **Book**, not just the characters of the heteronymous, but also the major poems by Alberto Caeiro, among which stands out the poem *VIII of The Keeper of Flock of Sheep. The Triumphal Lyrical* of Alvaro de Campos and the classic lyrical of Ricardo Reis also supports the dialogue with the **Book of Unquietness**. Alberto Caeiro, Alvaro de Campos and Ricardo Reis have an immanent conception of divinity, while the look of Bernardo Soares and the own Fernando Pessoa is predominantly mystic and transcendentalist. In this theatrical static, the heteronomous characters, diverted, the dream narrative fragmented, as well as the process of literary production of Fernando Pessoa, feed a set of multiple masks that point to the polyphony and the different faces of the divinity in Pessoa's work.

Key words: Book of Unquietness. Fernando Pessoa. Heteronymous. Masks of God. Immanence. Transcendence.

SUMÁRIO

Indicações prévias.....	10
Introdução.....	11
I — A obra pessoana e o Livro do Desassossego.....	17
1.1 Deus na obra de Fernando Pessoa e na mitologia.....	18
1.2 O Livro do Desassossego e o fenômeno heteronímico.....	27
1.3 A origem das máscaras e suas vertentes polifônicas.....	30
1.4.0 O funcionalismo das narrativas monológicas.....	42
1.4.1 A desfuncionalização da personagem no romance moderno.....	45
II — As máscaras de Deus na cosmovisão imanente dos heterônimos.....	53
2.1 A máscara objetivista de mestre Alberto Caeiro.....	56
2.2 A máscara subjetivista de Álvaro de Campos.....	75
2.3 A máscara racionalista e clássica de Ricardo Reis.....	89
III — A cosmovisão transcendente do semi-heterônimo e do ortônimo.....	103
3.1 A narrativa onírica e a materialização do sonho na escritura.....	105
3.2 A fragmentação do "eu" e o sonho como processo criativo consciente.....	107
3.3 O biografema para além dos aspectos autobiográficos.....	119
3.4 A máscara mística de Bernardo Soares e Fernando Pessoa.....	122
Considerações finais.....	136
Referências.....	143

INDICAÇÕES PRÉVIAS

1. Os poemas dos principais heterônimos de Fernando Pessoa são citados a partir da obra completa de cada poeta, publicada pela Editora Companhia das Letras, exceto a obra de Pessoa ortônimo, cuja publicação vai além do livro **Mensagem**:

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. **Poesia Completa de Alberto Caetano**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007e.

_____. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007f.

_____. **Poesia Completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007g.

2. Nas citações referentes à narrativa do semi-heterônimo, Bernardo Soares, as referências estão assinaladas sob a sigla LD.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

3. As citações bíblicas são extraídas da Bíblia Ave Maria.

Bíblia Ave Maria. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004.

INTRODUÇÃO

*Deus é o abstracto e o concreto
 O ser-objecto do objecto
 É Deus imensuravelmente...
 Cada cousa é uma semente
 Do infinito de 'splendor.
 Tudo transborda Deus.
 Fernando Pessoa*

Fernando Pessoa (1888-1935) é um escritor português consagrado no mundo e a riqueza da sua literatura é, sobretudo, a criação da estética heteronímica¹. Suas principais personagens são quatro: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis — que dialogam com Bernardo Soares, o semi-heterônimo ou anti-narrador do **Livro do Desassossego**. As personagens pessoanas são interiorizadas, exceto Caeiro, o mestre dos heterônimos, cujo interesse é contemplar o mundo exterior ao invés de falar de conflitos interiores. É certo que toda pessoa sente angústia, mas Caeiro só está interessado em expressar resignação e contentamento, como se a dor fosse uma condição que não o atingisse.

Pessoa se preocupou em construir estados de alma capazes de revelar o aspecto recôndito do ser humano. No drama pessoano, há uma experiência de polaridades emocionais e as personagens figuram sentimentos como: alegria, entusiasmo, amor, dor, perturbação, angústia, tristeza, etc. No diálogo de vozes heteronímicas, cada personagem é uma máscara literária que demonstra uma cosmovisão peculiar. As três primeiras revelam uma concepção de mundo voltada para a imanência², ao passo que Soares e o Pessoa *ipse* — ortônimo ou *ele mesmo* — são inclinados à transcendência³.

1 Na estética heteronímica cada personagem é um heterônimo, que difere da noção de pseudônimo, pois esse último resume-se apenas em um nome falso, atrás do qual o escritor se esconde. Os heterônimos, ao contrário, têm características peculiares e identidade própria. Segundo Massaud Moisés, os heterônimos resultam de um "desdobramento semelhante ao do dramaturgo, radicado no esforço de abranger, gnoseologicamente, todas as modalidades do real: cada um dos seres que povoam a vida interior do poeta correspondem a uma forma-padrão de conhecimento de mundo e dos homens, ou seja, a uma cosmovisão - paradigma." (MOISÉS, 2004, p. 220)

2 "Em Metafísica a imanência designa o fato de o Absoluto (que pode ser Deus) pertencer ao próprio mundo. Desse modo, o panteísmo de Spinoza afirma a imanência de Deus na Natureza." (DUROZOL; ROUSSEL, 2005, p. 247)

3 "Caráter de tudo o que ultrapassa uma média. No sentido estritamente filosófico, a transcendência implica uma natureza absolutamente superior às outras, ou de uma ordem radicalmente diferente: é portanto mais particularmente Deus, com relação ao mundo e aos seres imanentes (o que exclui qualquer

Místico e intrigado por questões metafísicas, Soares pode ser entendido como um repositório de máscaras literárias, que revela uma personalidade múltipla. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele tem uma visão religiosa de mundo, traz em si os caracteres das outras três personagens que denotam cosmovisão imanente, visto que a identidade desse semi-heterônimo é essencialmente híbrida e dotada de um discurso polifônico⁴.

Neste trabalho, as máscaras têm uma dimensão literária e outra mística, e um rastreamento de caracteres põe a nu as diferenças e equivalências entre os heterônimos, a fim de ressaltar os aspectos imanentes e transcendentais que apontam para as máscaras de Deus na poética pessoana. Tratamos ainda de evidenciar que as personagens, desfuncionalizadas, abdicam de um enredo linear ou cronológico e interagem com o autor empírico Fernando Pessoa, que traz para a Literatura o seu próprio drama religioso, desdobrado na prosa fragmentada de Bernardo Soares.

No primeiro capítulo, encontram-se os conceitos de religião pagã e cristã, para Fernando Pessoa, com base nos seus próprios ensaios, além das considerações de Ricardo Reis e Antonio Mora relacionadas ao politeísmo⁵, ao paganismo⁶ e ao panteísmo⁷. A mitologia grega é abordada aqui segundo os conceitos dos mitólogos Mircéa Eliade e Joseph Campbell. Eliade distingue três tipos de mito: o sagrado, o profano e o cosmogônico. Campbell explica qual é a relação da mitologia com a poesia e as máscaras de Deus na literatura.

A estrutura do **Livro do Desassossego**; a origem das máscaras e suas vertentes polifônicas; o funcionalismo das narrativas monológicas; e a desfuncionalização da personagem, no romance moderno, são também conceitos necessários para a compreensão da construção heteronímica de Fernando Pessoa.

concepção panteísta). Em Kant é transcendente o que está além de qualquer experiência possível." (DUROZOI; ROUSSEL, 2005, p. 473-474)

4 "Radicalização do processo de descentramento da linguagem. O discurso polifônico torna o romance uma manifestação multívoca, em que as mais diversas vozes sociais encontram um espaço de emissão. Entram na constituição da polifonia não só as vozes dos personagens representados como também as vozes dos gêneros." (MACHADO, 1995, p. 314)

5 "Sistema ou crença religiosa que admite mais de um deus." (HOUAISS, 2009)

6 "Conjunto dos não batizados; etnicismo, gentildade, gentilismo. Religião em que se cultuam muitos deuses." (HOUAISS, 2009)

7 "Termo aparecido no início do século XVIII, que designa qualquer concepção segundo a qual Deus e o mundo são apenas um, quer se admita que tudo o que existe, existe em Deus, ou dele procede, ou que Deus seja concebido como imanente ao próprio mundo." (DUROZOI; ROUSSEL, 2000, p. 288)

Bakhtin é o antropólogo que teoriza sobre a carnavalização e a influência das máscaras nas narrativas modernas; Propp é o folclorista que elucida o conceito tradicional de literatura, com base em 31 funções narrativas; e Fernando Segolin é o crítico que traz à luz a personagem proppiana, como um feixe de funções, para em seguida contextualizar a personagem-estado, a personagem-texto e a anti-personagem.

A carnavalização e a influência das máscaras, na literatura moderna, são conceitos importantes para se entender a origem do fenômeno polifônico na literatura, bem como na estética pessoana. É válido ressaltar que a polifonia, na obra de Fernando Pessoa, estabelece ainda uma relação com a divindade.

A personagem monológica imperou absoluta na literatura, até meados do século XIX, quando muitos escritores começaram a se mostrar determinados a ignorar os padrões tradicionais de narrativa. O que não implica dizer que antes desse século todas as personagens fossem monológicas, pois a obra *Dom Quixote de la Mancha*, do século XVII, é um exemplo de transgressão literária, e ainda que o protagonista seja um só, o romance promove a dialogia pelo enredo. Quixote não faz grandes questionamentos interiores, mas seu discurso não é monológico.

A teoria de Vladimir Propp oferece uma explicação sobre o modo como as personagens eram tipificadas até a época de Fernando Pessoa. Evidente que o poeta não se pautou na análise de Propp para romper com o modelo de personagem vigente até o século XIX, mas a teoria proppiana facultou o entendimento da ruptura.

As personagens desfuncionalizadas estão absolutamente fora do paradigma de personagem monológica, e é a transformação da personagem-função para a personagem-estado que interessa à nossa análise, pois Bernardo Soares tem tanto características estáticas quanto assume nuances da personagem-texto e da anti-personagem, conforme contextualizamos no final do primeiro capítulo.

No segundo capítulo, reconhecemos a alteridade e a identidade que existe na estética pessoana, a partir da relação de intertextualidade e dialogia que sustenta a cadeia heteronímica. Evidenciam-se os preceitos sensacionistas e a objetividade dogmática de mestre Caeiro, que servem de base para a construção poética dos demais heterônimos: Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Alberto Caeiro é um poeta bucólico, semi-analfabeto, que tem o olhar voltado para a natureza. O mestre de todos os heterônimos de Pessoa funda a sua poesia com base na estética das sensações. Para compreendê-la, destacamos o poema VIII, de *O Guardador de Rebanhos*, que traz uma descrição objetiva sobre a vinda de Cristo à terra, sob a figura de um menino.

Álvaro de Campos é um engenheiro naval que abandonou a profissão para se dedicar à poesia. Poeta da era industrial, esse heterônimo escreve em versos brancos, livres, sem rimas e com elementos pós-modernos como a fragmentação, a contradição e o ritmo veloz do poema. Dentre as poesias abordadas, a ênfase se dá no poema *Ode Triunfal*, que Pessoa afirma ser futurista.

Ricardo Reis é o poeta clássico, didático e racionalista, que se inspirou em Horácio para compor suas odes, bem como no epicurismo e no estoicismo, que são as principais correntes de pensamento que influenciaram ambos os poetas. Artista da palavra, Reis faz transparecer preceitos aristotélicos em sua poesia, visto que ele não se põe simplesmente a copiar ou a refletir um estilo clássico, mas o recria com inventividade, a partir de proposições estéticas e dialógicas.

No terceiro capítulo, equiparamos a transcendência na poética de Bernardo Soares e na de Fernando Pessoa ortônimo, a fim de esclarecer que a literatura não é mero jogo lúdico de palavras para esses poetas, mas uma atividade que está ligada a propósitos elevados e ascéticos. Apresentamos uma instância biografemática que aponta para uma sensação espiritual do escritor, diante de um espelho, a refletir sobre o processo de criação literária. A narrativa onírica e a materialização do sonho na escritura são também índices de religiosidade na poética do **Livro do Desassossego**.

Neste último capítulo, destaca-se a missão religiosa de Fernando Pessoa, questionada por tantos críticos e especuladores do passado e da modernidade. Para muitos desses pesquisadores, a obra de Pessoa deve ser analisada sob o ponto de vista estético; para outros, que pouco entendem de literatura, o poeta foi um doente portador de esquizofrenia⁸, conforme julga Mário Saraiva (2000).

Num indivíduo comum a esquizofrenia provoca comportamentos diferentes, num escritor, como Fernando Pessoa, desdobra-se em vários escritores, que foram os heterônimos e os pseudônimos: comportamentos literários diversificados. (SARAIVA, 2000, p. 146)

Saraiva (2000) cita o quadragésimo poema de *O Guardador de Rebanhos* — mencionado também em nosso segundo capítulo (p. 67) —, como um caso clínico, e pergunta: “E o que havemos nós de dizer destas expressões, ou melhor, do raciocínio do poeta no momento em que as lançou no papel? [...] são pensamentos absurdos para os quais já não há interpretação, porque são claras amostras de demência.” (p. 147-148). Saraiva questiona a obstinação do poeta:

⁸ Distúrbio psíquico caracterizado por dissociação mental, que provoca perda de contato com a realidade.” (Encyclopedia Britannica do Brasil, 1999)

Conhecem-se as condições obcecantes em que Fernando Pessoa trabalhava, e ele trabalhava incessantemente na sua obra, dia e noite, sempre que o deusso o permitia: bastava estar acordado para que lançasse a papéis os seus pensamentos. Não escolhia as horas, nem aproveitaria as melhores disposições para escrever; escrevia ininterruptamente, desodenadamente, guardando tudo por igual. (SARAIVA, 2000. p. 8)

As afirmações de Saraiva, sobre a metodologia de trabalho de Pessoa, não condizem com as verdadeiras motivações que levaram o poeta a desdobrar-se em vários "eus". José Ney Costa Gomes (2005) e Gilberto Mello Kujawski (In GOMES, 2005) questionam o fenômeno heteronímico, para perscrutar se há algum índice patológico na fragmentação do "eu" na poética pessoana. Kujawski levanta a questão e Gomes nega que o trabalho de Pessoa seja casual ou inconsciente. Inspiramo-nos em tais críticos para trazer à luz o processo de criação literária do escritor.

Embora a produtividade intensa de Fernando Pessoa tenha gerado questionamentos sobre sua sanidade mental, o motivo mais relevante de tantas dúvidas foram suas próprias declarações referentes a crises intelectuais que o mobilizavam. O poeta nunca escondeu suas angústias literárias e religiosas, que foram, de fato, profundas, mas muitas vezes mal interpretadas. Consciente de sua conduta estética, admitia que sua dedicação extrema à literatura era incomparável com a de qualquer outro escritor comum. Entretanto, ele era também um ávido estudioso do comportamento humano, a partir da religião, do ocultismo e da filosofia, e por essa razão apontou erros crassos na teoria de Sigmund Freud. Segundo seu amigo e crítico João Gaspar Simões [s.d], Pessoa "repelia uma interpretação freudiana da sua obra" (p. 504).

Freud escreveu um artigo, em meados de 1908, cujas afirmações são incompatíveis com os conceitos de literariedade que surgiram após o Formalismo Russo. Confrontamos as considerações estéticas de Pessoa, sobre seu processo de criação literária, com as afirmações do neurologista, sobre a conduta dos escritores. Nosso propósito não é levantar um debate científico, mas tornar clara a missão religiosa de Pessoa e demonstrar sua devoção a Deus por meio da literatura.

A extrema dedicação de Pessoa ao processo criativo está intimamente ligada à religiosidade, bem como suas poesias de caráter transcendental, que não devem ser confundidas com "delírios de misticismo" — conforme supõe Mário Saraiva nesse último capítulo —, principalmente, se for considerada a engenhosidade estética do poeta. Alegamos, ainda, com base nas afirmações do criador da heteronímia, que o desdobramento da personalidade ou a fragmentação do "eu" é um recurso literário

que não ostenta, tampouco, a imagem de um adulto infantilizado ou reprimido, que nega a realidade para imergir no mundo da imaginação.

Aveleza (2005) nos leva a crer que a literatura de Pessoa é indissociável de seu caráter religioso. “A característica fundamental da poesia de Fernando Pessoa é, indubitavelmente, a incessante e angustiada busca da personalidade essencial, a par de uma desesperada tentativa de penetrar o mistério da Vida, a fim de chegar ao conhecimento da Verdade Absoluta.” (p. 27)

Podemos observar que na concepção de Soares a verdade está diretamente relacionada à metafísica, isto é, a questões que estão além da física. Afirma o semi-heterônimo: “Toda a metafísica é a procura da verdade, entendendo por verdade a verdade absoluta. Ora a Verdade, seja ela o que for [...] se existe existe ou dentro das minhas sensações ou fora delas ou tanto dentro como fora.” (LD: 522)

A busca, em Soares, também está nitidamente ligada a uma experiência vivida em sonho — “Procurar o sonho é pois procurar a verdade” (LD: 522) —, e dela a personagem faz o seu ideal de vida, plenificado no plano da poesia.

Bernardo é quase um anagrama de Fernando e há nesses poetas uma analogia homônima pela sonoridade; Pessoa é quase uma anagrama de Soares e a voz religiosa de Pessoa ressoa em Soares. O narrador do **Livro do Desassossego** tem características de um visionário; enquanto o criador da estética heteronímica se define como um poeta profeta, emissário de um Deus desconhecido.

CAPÍTULO I

A obra pessoana e o Livro do Desassossego

*Em tudo vejo Deus.
Mundo translúcido de Deus.*

Fernando Pessoa

O propósito deste capítulo é trazer à luz as teorias que nortearam a construção literária de Fernando Pessoa, o criador da estética do Sensacionismo; bem como as teorias da modernidade, que dialogam com o fenômeno heteronímico.

Antes de analisarmos as máscaras de Deus em Fernando Pessoa, no segundo capítulo, a partir dos principais heterônimos que dialogam com Bernardo Soares, faz-se necessário expor o conceito de religião para o criador da heteronímia, incluindo a concepção pagã de mito e religiosidade para os povos primitivos.

A concepção de Deus na obra do poeta é um assunto de cunho religioso, mas que não se dissocia dos aspectos da literariedade. Robert Brechón, António Quadros e Jorge de Sena falam sobre a espiritualidade que pode ser percebida na poética pessoana. A mitologia é abordada, nesse capítulo, segundo os conceitos dos mitólogos Mircéa Eliade e Joseph Campbell. Eliade se refere a três tipos de mito: o sagrado, o profano e o cosmogônico. Campbell explica qual é a relação da mitologia com a poesia e as máscaras de Deus na literatura.

O cristianismo e o paganismo são as principais linhas de pensamento religioso criticadas por Fernando Pessoa, em vários ensaios, e que influenciaram diretamente a sua poesia. Cabe-nos estabelecer as diferenças que há entre tais filosofias religiosas. Antônio Mora é quem mais tece considerações sobre o cristianismo e os deuses pagãos, além de Ricardo Reis, o poeta que preza os deuses da mitologia — ao contrário de seu mestre Caeiro, que não crê em deus nenhum, salvo na presença viva do Menino Jesus, símbolo da humanização do divino em sua poética.

Em seguida, tratamos de elucidar como a heteronímia foi desenvolvida e qual sua relação com Bernardo Soares, o semi-heterônimo que se revela, tal qual Fernando Pessoa, como um criador de seres imaginários.

A origem das máscaras no teatro grego, na cultura e na literatura, apontam para a carnavalização, teorizada por Mikhail Bakhtin. A carnavalização, segundo o crítico, continua até hoje a exercer influência na literatura, devido à comicidade que há

nas máscaras caricaturais. A origem das máscaras possibilita a compreensão da arte dramática, desde a Grécia antiga até a modernidade. Bakhtin disserta ainda sobre o conceito de polifonia e dialogia, essencialmente necessários para o entendimento da multiplicidade de vozes que há na literatura moderna.

Além das críticas em torno da obra pessoana, procuramos elucidar também o funcionalismo das narrativas monológicas, com base na **Morfologia do Conto Maravilhoso**, de Vladimir Propp. Os heterônimos de Pessoa não foram construídos a partir da teoria da desfuncionalização, mas é imprescindível ressaltar que a estaticidade de suas personagens só pode ser compreendida a partir do entendimento da personagem monológica, bem como da ruptura que o poeta faz com as narrativas de sua época. É válido ressaltar também que a dialogia, na obra de Pessoa, especialmente no **Livro do Desassossego**, é uma transgressão absoluta do modelo de romance tradicional com seus agentes actanciais.

O biografema é um dos recursos literários encontrados no **Livro do Desassossego**, conforme demonstraremos adiante. Tratamos de esclarecer também quais são as principais diferenças entre biografema e os postulados biográficos e autobiográficos, a partir de uma reflexão teórica.

1.1 Deus na obra de Fernando Pessoa e na mitologia

A minha vida gira em torno de minha obra literária.

Fernando Pessoa

Fernando Pessoa foi um escritor relativamente atuante na esfera da crítica literária de Lisboa e tinha planos para publicar sua obra. Ele não chegou a sobreviver da literatura e sim de traduções esporádicas em várias casas comerciais, com as quais não mantinha vínculos empregatícios. À primeira vista, poderia ser julgado como uma figura atipicamente social, devido à compulsão que tinha pela produção literária, mas se considerarmos seus motivos, temos de convir que estamos diante de um esteta místico e não de um boêmio sem propósitos. Bréchon (1996) demonstra que os planos do poeta estavam muito além de uma vida profissional estável, e foi ao caminhar por um museu que o biógrafo teve esse *insight*:

Os escritores profissionais, cujo trabalho é informar, instruir ou distrair, dirigem-se hoje a um público alvo, talvez depois de feito um estudo de mercado. Mas os outros, os autores de obras de criação pura, de livros

inúteis, os poetas? Por quê, para quem escrever? [...] Os poetas [...] escrevem “para os deuses”, ou seja, para uma hipotética consciência do mundo, sem a qual nada do que fazemos faz sentido nesta terra. (BRÉCHON, 1996, p. 577-578)

Pessoa colaborou com vários jornais e revistas, mas a atividade jornalística sempre lhe pareceu limitada a problemas circunstanciais. O universo do escritor é conotativo e mais amplo do que a *praxe* referencial do repórter, por essa razão, julgava a profissão incompatível com seus propósitos de caráter estético e espiritual. Para o poeta, a Literatura era quase um sacerdócio, que requer amor, devoção e tempo livre. Pessoa nunca se contentou com a atividade de informar, e o furo de reportagem é um louvor que não o iludiu, visto que seus artigos, críticas e poesias, tinham caráter estritamente humanitário e envolviam experiências elevadas.

A ironia é uma figura de linguagem não muito utilizada por Pessoa, mas as poucas vezes que se valeu desse recurso — a exemplo do conto *O Banqueiro e o Anarquista*, cujo humor lembra-nos o estilo de Machado de Assis —, não foi simplesmente para cumprir o papel social de cobrar posturas alheias, mas sim para mostrar que as relações interpessoais e os conflitos interiores se tornam muito pequenos quando o ser humano se põe a pensar, com profunda autoconsciência, sobre causas absurdas como a sua verdadeira razão de ser no mundo.

O poeta sabia também que sua forma compulsiva de trabalho e sua atitude estética, obstinada, podiam ser vistas como patológicas, mas ainda assim persistiu no seu ideal ascético: “O artista tem pois para com a Natureza o dever de cumprir o seu papel de artista, isto é, de doente. [...] No artista, não só ele próprio está imolado a Deus, mas a espécie inteira se imola a Deus nele.” (PESSOA, 1998, p. 229)

Pessoa se despersonalizou para dar vida às criaturas de papel que foram para ele uma família, idealizada nos anseios de um sonhador, mas com aspirações altruístas que não se reduzem a padrões socializantes. No gênero epistolar, podemos constatar que quase todas as suas cartas estão diretamente relacionadas à sua vida pessoal, e não apenas à obra literária. António Quadros (2000, p. 87) afirma que a maioria delas têm estilo racional, o que podemos notar até mesmo nas cartas amorosas. O poeta teve apenas uma namorada, com quem se correspondeu até o ano de 1929, mas nunca chegou a se casar. Na última carta que enviou à amada Ofélia Queiroz, ele declarou:

Cheguei à idade em que se tem o pleno domínio das próprias qualidades [...]. É pois a ocasião de realizar a minha obra literária [...] preciso de sossego e um certo isolamento. Não posso, infelizmente, abandonar

o escritório onde trabalho [...] mas posso, reservando para o serviço desses escritórios dois dias da semana [...], ter de meus e para mim os cinco dias restantes. [...] Toda a minha vida futura depende de eu poder ou não fazer isto, e em breve. De resto, a minha vida gira em torno de minha obra literária [...] Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário. [...] É preciso que todos, que lidam comigo, se convençam que sou assim (PESSOA, 2007: 296)

Pessoa renunciou ao romance com Ofélia, pois suas pretensões literárias — que expressam com muita veemência um caráter religioso — estavam acima dos propósitos convencionais de uma vida em família. As atividades comerciais e o relacionamento amoroso nunca foram para ele prioridades, como haveria de ser para sempre sua vida de poeta:

Gosto muito — muito mesmo — da Ofelinha. Aprecio [...] sua índole e seu caráter. Se casar, não casarei senão consigo. Resta saber se o casamento, o lar [...] são coisas que se coadunam com a minha vida de pensamento. [...] quero organizar essa vida de pensamento e de trabalho meu. Se não a conseguir [...], está claro que nunca sequer pensarei em pensar em casar. (PESSOA, 2007: 297)

Os críticos que analisam a obra de Pessoa, não separam totalmente o autor empírico do poeta criador de ficções. Para António Quadros (2000), Pessoa é um homem sem biografia, em sua vida comum e cotidiana, mas viveu interiormente múltiplas experiências, mais intensas do que as de Marco Polo. Ele destaca o caráter religioso do escritor: “Houve heroísmo, santidade, renúncia e ascese na experiência deste homem sempre à beira do abismo de negar-se e autodestruir-se”. (p. 109) Quadros observa, com base em uma premissa religiosa do autor, que o misticismo é uma característica marcante em sua personalidade: “O meu pior mal é que nunca consigo esquecer a minha presença metafísica⁹ na vida.” (p. 115)

Quadros (2000) afirma que, no poema *Além-Deus*, o poeta fala de um súbito encontro com o Sagrado e denuncia assim uma experiência mística. Com base no

9 “O termo metafísica origina-se do título dado por Andronico de Rodes, principal organizador da obra de Aristóteles, por volta do ano 50 a.C., a um conjunto de textos aristotélicos — a *metá ta physiká* — que se seguiam ao tratado da física, significando literalmente ‘após a física’, e passando a significar depois, devido a sua temática, “aquilo que está além da física, que a transcende”. No pensamento moderno, Kant vê a solução para as pretensões metafísicas apenas no campo da razão prática, isto é, não do conhecimento, mas da ação, da moral: ‘Por metafísica entendo toda pretensão a conhecimento que busque ultrapassar o campo da experiência possível, e por conseguinte a natureza, ou a aparência das coisas tal como nos é dada, para nos fornecer aberturas àquilo pelo qual esta é condicionada; ou para falar de forma mais popular, sobre aquilo que se oculta por trás da natureza, e a torna possível.’ A diferença (entre a física e a metafísica) repousa, *grosso modo*, sobre a distinção Kantiana entre fenômeno e coisa em si.” (JAPIASSU; MARCONDES, 2001, p. 180)

poema *Prece*, ele conclui que Pessoa terá tido uma verdadeira revelação do divino:

[...] porventura um momento de êxtase místico, em que sentiu o seu ser unido ao universo imenso e misterioso, e em que experimentou, de forma indescritível, a vertigem da presença de Deus, invadindo-o e inundando-o de luz. (QUADROS, 2000, p. 196)

A divindade revelada na poética pessoana tem muitas faces e pode ser lida por diversos ângulos, percebemos, no entanto, que o cristianismo é uma vertente que se destaca. Quadros (2000) notou que, apesar de o poeta não ter sido um cristão, no sentido ortodoxo ou dogmático, “é curioso como Fernando Pessoa deu a alguns dos seus poemas fundamentais uma estrutura cristã.” (p. 198)

Para Jorge de Sena (2000, p. 369), como todo grande poeta, Pessoa não pode ser estudado sob uma ótica maniqueísta, pois estava “para lá do Bem e do Mal [...] como um homem que se sacrificara.” Sena associa a abdicação de Pessoa à figura de Jesus e afirma que o poeta foi “um homem que se sacrificara, qual um Cristo, na cruz de ser palavras, palavras, palavras... por amor à humanidade.”

Segundo Eliade (2006), nas sociedades arcaicas, o mito designa uma história verdadeira e preciosa por seu caráter sagrado. Hoje, porém, a palavra “mito” é empregada tanto no sentido de ficção quanto de ilusão, sobretudo pelos “etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões.” (p. 8).

O mitólogo afirma que os personagens do mito são entes sobrenaturais e as histórias são divididas entre verdadeiras, as sagradas, que “tratam das origens do mundo” (p.13); e falsas, as profanas, voltadas para os animais e suas “aventuras e proezas” (p. 14). Há um terceiro tipo de mito que é o cosmogônico, voltado para os deuses e seu caráter criativo. “A cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de criação.” (p. 25)

O Cosmo é uma obra divina, sendo, portanto, santificado em sua própria estrutura. Por extensão, tudo o que é perfeito, “pleno”, harmonioso, fértil, em suma: tudo o que é ‘cosmicizado’, tudo o que se assemelha a um Cosmo é sagrado. Fazer bem alguma coisa, trabalhar, construir, criar, estruturar, dar forma, in-formar, formar — tudo isso equivale a trazer algo à existência, dar-lhe vida e, em última instância, fazê-la assemelhar-se ao organismo harmonioso por excelência, o Cosmo. Ora, o Cosmo, repetimos, é a obra exemplar dos Deuses, é a sua obra prima. (ELIADE, 2006, p. 34-35)

Segundo Antonio Mora, um dos heterônimos de Fernando Pessoa (2005, p. 189), embora o pagão seja um criador consciente de seus deuses, “os deuses pagãos

não criam, transformam apenas. A origem do mundo não tem causa atribuída na religião pagã” (p. 172). De acordo com Martins Terra (1999), na Grécia politeísta, os deuses são considerados imortais, desde a época de Homero, porém, não criadores:

Os deuses eram representados em forma antropomórfica como seres pessoais que exerciam uma influência determinante sobre o mundo e a sorte dos homens, mas que, em si mesmos, dependiam de um destino superior. Como não eram deuses criadores, não eram considerados externos ao universo e transcendentais. A influência dos deuses não era universal, pois era limitada pela natureza e pelos atributos de cada um deles. (TERRA, 1999. p. 405)

A cosmogonia¹⁰, na poética pessoana, tem um caráter voltado para a criação literária — especialmente no que diz respeito à obsessão de Bernardo Soares pela perfeição divina —, mas não é um fator relevante enquanto criação histórico-religiosa. Deus, em Fernando Pessoa, é concebido como um Ente Supremo que difere dos paradigmas convencionais e assume várias máscaras em sua obra.

Campbell (1995) enfatiza que em todas as épocas “os mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos.” (p. 15) Com base nos fundamentos do mitólogo, podemos afirmar que o mito alimenta a criatividade dos poetas, uma vez que seu propósito não é historicizar o mundo em movimento, mas mitificá-lo, isto é, torná-lo fictício.

Os mitos, segundo Campbell (2001, p. 24), “são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano”, ao passo que “um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo.” O mitólogo ressalta ainda que o mito é a linguagem dos poetas, pois eles falam através de metáforas: “A poesia é uma linguagem metafórica. [...] A metáfora¹¹ é a máscara de Deus, através da qual a eternidade pode ser vivenciada.” (p. 62)

O mito assume, portanto, um caráter literário na obra de Fernando Pessoa e não histórico. E ainda que o escritor tenha opiniões pessoais formadas sobre o paganismo, o ocultismo e o cristianismo na história; a religiosidade ganha uma vertente poética em sua obra e distancia-se assim de conceitos teológicos ortodoxos. Pessoa

10 “Especulação relativa à formação do mundo.” (DUROZOI; ROUSSEL, 2005, p. 108)

11 Segundo Massaud Moisés, “a Literatura é a expressão dos conteúdos da imaginação por meio de metáforas, ou vocabulários polivalentes. [...] A metáfora não capta a realidade em todo seu dinâmico e variado relevo, mas a sua sombra. Entendamos: a realidade como um todo não pode ser detectada pela metáfora (nem por qualquer instrumento de percepção) [...] a metáfora é uma redução da realidade [...] a metáfora determina uma ordenação: ao transmutar-se em metáfora, o caos da realidade se organiza em cosmos, a anarquia volve-se em ordem. [...] A metáfora não capta o real como um todo, mas pode apontar-lhe a polivalência.” (MOISÉS, 1982, p. 13)

assume, de fato, a postura de um místico religioso, mas seu discurso é meramente literário, ao contrário da homilia dos sacerdotes. Segundo Campbell (2001, p. 62), “o clero não fala sobre as conotações das metáforas, mas se atém obstinadamente à ética do bem e do mal.”

Inúmeras são as concepções sobre Deus nas religiões e na filosofia, e não nos cabe fazer aqui uma análise teológica, mas procurar entender como Deus, ou os deuses mitológicos, podem ser concebidos no âmbito da literatura. De acordo com Campbell (2001), o transcendente está além de todas as categorias do pensamento:

Ser e não-ser são categorias. A palavra “Deus” se refere propriamente àquilo que transcende o pensamento, mas a palavra “Deus”, em si, é algo pensado. Pois bem, você pode personificar Deus de muitas e muitas maneiras. Existe um deus? Existem vários? Isso são meras categorias do pensamento. Aquilo de que você está falando, e tentando apreender pelo pensamento, transcende tudo isso. [...] a coisa suprema, seja o que for, está além das categorias de ser e não-ser. [...] Deus, como supremo mistério do ser, está além do pensamento (CAMPBELL, 2001, p. 65)

A ontologia, que se refere às categorias do ser e não-ser, é apreendida na obra de Pessoa como um problema polifônico, muito mais do que apenas filosófico. O fenômeno “Deus”, por sua vez, tem conotação diferenciada — imanente ou transcendente —, em cada heterônimo, conforme demonstraremos no próximo capítulo.

É válido elucidar alguns aspectos da ruptura da Igreja com os deuses da mitologia, pois esse é um dos pontos críticos da visão de Pessoa, entre cristianismo e paganismo. O autor tanto critica aspectos negativos da ruptura, quanto aponta fatores positivos que foram preservados, como os rituais religiosos.

O cristianismo tem traços em comum com a cultura judaica e greco-romana, mas é ao mesmo tempo uma religião que corta os laços com a tradição bíblica, a considerar que rompeu com vários conceitos do judaísmo, propostos no Antigo Testamento, embora certos aspectos da tradição não tenham sido integralmente abolidos, e sim aperfeiçoados segundo parâmetros crísticos. Um exemplo de adesão aos costumes antigos são as virtudes aristotélicas difundidas na Idade Média pela Igreja, em oposição aos pecados capitais; a cisão com o judaísmo ocorre no Novo Testamento.

Diz Jesus no Evangelho de São João (8, 40), na passagem de sua discussão com os fariseus: “(Eu) vos falei a verdade que ouvi de Deus! Isso Abraão não o fez.” É válido ressaltar que Cristo não veio para abolir a lei, mas para renová-la, entretanto, em diversas situações questionou contundentemente os seguidores dos patriarcas bíblicos, tal como vemos no Evangelho de São Mateus (5- 27,32), quando Jesus nega

o repúdio à esposa e demonstra sua clara objeção à poligamia: “Foi dito aos antigos [...] todo aquele que rejeitar sua mulher, dê-lhe carta de divórcio. Eu porém vos digo: todo aquele que rejeita sua mulher, a faz tornar-se adúltera.”

Segundo Smith (2005), “Jesus era profundamente judeu. Ao mesmo tempo, porém, ele vivia em aguda tensão com o judaísmo” (p. 72) e contestou grande parte da lei de Yahweh. Jesus militou em defesa da figura feminina, porque em sua época:

As mulheres eram tidas como pouco ajuizadas e incapazes de receber instrução. [...] Eram permitidos a poligamia e o repúdio. A mulher não podia protestar se o marido resolvia trazer outra mulher para o lar. O marido tinha o direito de repudiar sua esposa. Bastava encontrar nela algo desagradável: feiúra, má preparação da comida, etc. (DOMÍNGUEZ; SÁES, 1987, p. 28-29)

E se Cristo não aceitou a poligamia no judaísmo, o mesmo fez a Igreja primitiva com relação aos deuses poligâmicos da Grécia Antiga, muito antes da conversão do Império Romano em Império Cristão, no ano 327 d.C. A ruptura começou com as pregações de Paulo na Anatólia e estenderam-se ao mundo helênico e românico.

As normas sociais e morais estabelecidas por Zeus, o principal deus do Olimpo, destoam dos valores do cristianismo, que chegaria para defender a família e pregar a monogamia. A imaginação mítica era poligâmica e incestuosa, visto que no mito, Zeus era casado com Hera, sua irmã legítima, e tinha ainda outras mulheres. A mitologia greco-romana já chegou a interferir nos costumes do povo, porém, hoje é respeitada apenas como tradição folclórica, uma vez que precede em muitos séculos a Jesus Cristo — Figura Histórica e não mítica.

Zeus (em latim, Jupiter) é o mais importante dentre os deuses gregos. Em Homero, é chamado de “pai dos deuses e dos homens”, “mais alto dos soberanos”, “melhor e mais alto dos deuses”. Ele é o antigo deus celeste do monoteísmo, ao qual foram sendo incorporados, ao longo do tempo, vários atributos. [...] Enquanto rei dos deuses, é ele quem lidera o governo do mundo, vigiando a organização estatal e social da humanidade. [...] Ele é o guardião do direito e da fidelidade, e quem age contra a ordem do direito deve temer o seu ódio. [...] Embora seja o guardião dos costumes, inclusive na esfera familiar, ele não é muito rigoroso com as obrigações de seu próprio casamento. Casado com sua irmã Hera, não vive em paz e harmonia com ela. [...] Zeus também desposou outras deusas, e destes seus outros casamentos há toda uma geração de divindades. (SCHWAB, 2001, p. 316)

A própria história da Igreja demonstra que a ruptura cristã com a poligamia é uma característica marcante da abolição de conceitos míticos, mas o que Pessoa critica não é o aspecto sexual da ruptura — conforme um dos fortes argumentos da

Igreja, que se baseia na postura de Cristo —, e sim a concepção errônea do paganismo greco-romano pela modernidade.

Em um prefácio, datado de 1917, Ricardo Reis critica o maniqueísmo do pensamento moderno, ao opor cristianismo e paganismo, bem como chama atenção para os aspectos ignorados pela contemporaneidade, pois, segundo ele, até mesmo a castidade grega “é coisa sabida e assente para os estudiosos” (PESSOA, 2005, p. 186).

O que fundamentalmente distingue o paganismo greco-romano [...] não é o fato de ser politeísta. Politeísmos há vários, de várias espécies [...] Tampouco se distingue o paganismo greco-romano por aquele característico que é costume atribuir-lhe: a alegria e a sensualidade. Esse conceito existe apenas nos ignorantes e nos que só pensam em paganismo como coisa diferente do cristismo (catolicismo). [...] O que distingue o paganismo greco-romano é o caráter firmemente objetivo que nele transparece, efeito de uma mentalidade que, embora diferente nos dois povos, tinha de comum a tendência para colocar a Natureza exterior, ou num princípio, embora abstrato, derivado dela, o critério de Realidade, o ponto da Verdade, a base para a especulação e para a interpretação da vida. [...] Reconstruir o paganismo envolve, pois, como primeira ação intelectual, fazer renascer o objetivismo puro dos gregos e dos romanos. (PESSOA, 2005, p. 186)

Reis (Pessoa, 2005, p. 187) reclama que muitos religiosos de diversas linhas cristãs “quiseram aceitar os deuses sem saber de que matéria eles eram feitos, dos que quiseram seguir os filósofos da antigüidade, no que tinham de essencial, sem saber o que é que eles tinham de essencial.” Reis observa ainda que, como uma oscilação da histeria, ou daquilo que se chama histeria, onde comumente se vive nos extremos e no auge das emoções, e onde tudo é possível, menos o equilíbrio e a sobriedade, o cristianismo pode ser entendido como “mais triste e mais alegre do que o paganismo”, e vice-versa, pois tudo depende do ângulo em que se observa o ato de religiosidade. O poeta assegura que o critério de emoção é um dos equívocos das interpretações modernas.

Os estudiosos modernos do paganismo interpretam o cristismo como uma religião triste [...] Contrapondo-lhe o paganismo, julgam, pois, que este é alegre e feliz. Interpretando o cristianismo, como uma religião cheia de temor de Deus — e esquecendo-se que freqüentemente é cheia de entusiasmo de Deus —, acham que o paganismo, seu contrário, é uma religião onde pouco se pensa em Deus. (PESSOA, 2005, p. 188)

O cristianismo é uma religião histórica, intimista, e subjetivista no sentido de conceber Deus no sujeito, no interior do homem; ao passo que o paganismo é mitológico, objetivista e concebe a presença de Deus na própria natureza e na pluralidade

do real. E como a realidade é múltipla, vários deuses mitológicos representam a natureza como: os deuses da terra, dos mares, dos rios etc. Contudo, do mesmo modo que os católicos não adoram imagens, porque sabem que as estátuas são meras representações da divindade — além de serem frágeis e de estarem sujeitas a cair e a quebrar —; os pagãos da Grécia Antiga tampouco divinizavam as árvores, os rios ou os animais, mas os concebiam como manifestação dos deuses na natureza.

Ressalta-se, porém, que embora os gregos não divinizassem a natureza, eles cultuavam deuses e podiam invocar: árvores, rios, animais e outros elementos tidos como sagrados ou poderosos, devido ao vínculo de dependência, de ajuda ou colaboração com determinado deus. Ou seja, concebia-se que os deuses podiam tanto ajudar quanto prejudicar os homens, permitindo que a natureza os favorecessem ou sabotasse seus objetivos.

Na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero, há deuses que favorecem os homens e outros que os prejudicam. Em *Os Lusíadas*, de Camões — inspirado em *Eneida*, de Virgílio —, existem tanto os deuses favoráveis aos portugueses, quanto os desfavoráveis. Os deuses amistosos são liderados pela deusa da beleza, Vênus (equivalente a Afrodite, no panteão grego); os deuses inimigos são liderados pelo deus do vinho, Baco (que corresponde a Dioniso).

Segundo Pessoa (2005, p. 184), a moral pagã é “uma moral de orientação e de disciplina”, ao passo que a moral cristã é uma moral de renúncia e de desapego.” A mitologia pagã é, segundo ele, freqüentemente confundida com o espírito pagão. Mora (Pessoa, 2005, p. 195) ressalta que, “longe de designar uma ausência de religião, ou um baixo materialismo, o paganismo designa um sistema completo”. Os pagãos concebem o destino como implacável, tanto para os homens como para os deuses, e este é um ato de religiosidade. Pessoa (2005, p. 172) parafraseia o poeta Píndaro e afirma que: “A raça dos deuses e dos homens é uma só.” Para Mora (2005, p. 196), o reconhecimento de que não sabemos nada, salvo que há uma lei em tudo, é uma atitude pagã.

Só o universo objetivo nos foi dado, é nesse universo e em conformação com esse universo que devemos viver a nossa vida [...] Supõem alguns que o paganismo é mais alegre que o Cristianismo, outros que ele é mais humano. Ambas as suposições são falsas: o paganismo é simplesmente mais objetivo e mais lógico que o cristianismo. [...] o Cristianismo promete uma felicidade eterna, e o paganismo não promete nada [...] o Cristianismo considera o homem como um valor eterno, ao passo que o paganismo o não considera senão como um episódio da terra. (PESSOA, 2005, p. 196)

Para Pessoa (2005), o paganismo é uma religião puramente objetiva e, segundo Mora, “não é um humanismo: é uma aceitação” (p. 197). O panteísmo e a pluralidade dos deuses, por sua vez, também não são bem compreendidos pela modernidade, pois têm um significado em cada cultura.

Segundo Pessoa (2007b), quer para o panteísta materialista (para o qual a forma essencial da realidade é inconsciente), ou para o espiritualista (para o qual a realidade reside na consciência); “matéria e espírito são manifestações reais de Deus, exista ele (panteísmo espiritualista) ou não (panteísmo naturalista) como Deus além de suas manifestações.” (p. 58) Há ainda um terceiro tipo de panteísmo que é o transcendentalista:

O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição — a irrealização do Real, que é a mesma coisa que a realização do Irreal —, uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve. (PESSOA, 2007b, p. 58)

Embora Pessoa (2005) não tenha sido um cristão tradicionalista, reconheceu o valor do cristianismo e de seus rituais, como atos sagrados que merecem respeito e admiração. Por outro lado, fez críticas incisivas ao aspecto financeiro das entidades organizadas. Para ele há, em todas as religiões, uma burocracia metafísica à sombra de um Deus que nada mais é do que um “conceito econômico” (p. 162) Esse é, portanto, um dos motivos pelos quais os deuses são concebidos, em sua obra, como figuras autônomas e alheias a templos ou ordens ocultistas.

Deus é um mistério para Fernando Pessoa, questionamento que não abandona, e tenta compreender como um problema metafísico que se estende para o plano da existência e do sentido da vida. Bernardo Soares é, entre todos os heterônimos, o mais preocupado em chegar a uma resposta — embora tenha consciência de sua utopia enquanto ser limitado e temporal no universo.

1.2 O Livro do Desassossego e o fenômeno heteronímico

Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos.

Bernardo Soares

Pessoa começou a escrever desde jovem e intensificou sua produção literária ao longo de uma vida. Faleceu em 1935, aos 47 anos, e deixou uma imensa obra aberta e inacabada, em uma arca, que foi posteriormente doada à Biblioteca Nacional de Lisboa. Segundo a bibliotecária Luísa Cardia, 27.543 folhas constituem o espólio do poeta e a última aquisição feita pela entidade conta com 28 lotes, que ainda não foram trabalhados em pormenores. Perrone-Moisés (1986, p. 10) constatou que cinco envelopes do espólio correspondem ao **Livro do Desassossego**. “São textos que se acumularam desde antes de 1913 até a morte do autor, em 1935.”

Nem todos os fragmentos do **Livro do Desassossego** possuem datas, portanto, essa narrativa sem fatos, repleta de eventos sentimentais em sincronia, não é exatamente um diário, mas um livro-baile — “Baile de máscaras” (LD: 449) — onde dançam solitárias e fora do ritmo do mundo as múltiplas identidades de um narrador que entoa melodias tristes. “Com que hei-de eu entreter-me, depois, senão com escrever cuidadosamente estes apontamentos espirituais?” (LD: 427).

A renúncia de Pessoa à vida profissional estável e sua entrega espiritual voluntária à literatura, em uma atitude ascética, ficam evidentes na carta enviada ao amigo Armando Cortes-Rodrigues, no ano de 1914.

Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado [...] O meu estado de espírito obriga-me a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos. (PESSOA, 2007, p. 94-95)

Em meio a tantos papéis desordenados, foi necessária uma classificação prévia para que um livro póstumo fosse publicado e, assim, as organizações do **Livro do Desassossego** variam de uma editora para outra. A autoria da obra em fragmentos é atribuída a Bernardo Soares, embora sejam díspares as considerações críticas. Alguns pesquisadores conferem a Vicente Guedes (outro heterônimo pessoano) a responsabilidade pela primeira fase, até os anos 20, e a Soares remetem a segunda. Contudo, é Soares quem tem a personalidade mais definida, pois Guedes é apenas e tão somente um embrião que nem chegou a ser desenvolvido. Segundo Quintanilha (1968, p. 132), “em 1929, data da publicação do primeiro fragmento projetado do **Livro do Desassossego**, Fernando Pessoa atribuiu-o finalmente a Bernardo Soares.”

Jacinto do Prado Coelho (1998) diz que “tanto Bernardo Soares como Álvaro de Campos deixam entrever o Fernando Pessoa da biografia, solitário e discreto correspondente comercial” (p. 68) da cidade de Lisboa. Podemos acrescentar, porém, que o que mais juz faz ao Pessoa empírico, em todas as suas acepções, é a máscara

de Bernardo Soares, especialmente pelo **Livro do Desassossego**, escrito praticamente ao longo de toda a vida do poeta.

Pessoa (2007, p. 394) restringiu os escritos de Soares à prosa, e declarou a Gaspar Simões, em 1932, que tinha a intenção de publicar o **Livro do Desassossego** como o segundo volume de uma série: *Portugal*, um livro com 41 poemas, seria o primeiro; e *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, o terceiro. Pessoa afirmou também que a obra estava em processo de acabamento, tinha de ser revisada e levaria cerca de um ano para finalizá-la; mas seu cálculo não foi preciso, pois em 1935 o **Livro do Desassossego** ainda não havia sido concluído. Poucos de seus fragmentos foram publicados em vida por Pessoa.

Maria Alhete Galhoz (1979) fez o primeiro levantamento dos manuscritos do **Livro do Desassossego**, por ordem de Francisco Caetano Dias, cunhado do poeta. Na concepção da pesquisadora, o narrador e ajudante de guarda-livros, Bernardo Soares, expressa “uma comum confissão enorme” (p. 479), e o seu palavrEAR em prosa apresenta um incessante tédio cósmico, de um Universo fitado a partir de um escritório da Rua dos Douradores, na cidade de Lisboa.

A narrativa do **Livro do Desassossego** é fragmentada e há no discurso de Soares uma polifonia, responsável pelo desdobramento autoral em máscaras literárias. O narrador torna-se então uma mutilação do autor empírico Fernando Pessoa (2007, p. 424) — mentor da estética do Sensacionismo e do fenômeno heteronímico. “Bernardo Soares [...] é um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma mutilação dela.”

Para Perrone-Moisés (2001, p. 209), o narrador do **Livro do Desassossego** define-se como um sujeito discreto, cansado, de prosa extensa, intensa e densa. Pergunta ela: “Seria este realmente um quinto? [...] Síntese dos outros? [...] Poeta maior, igual ou menor do que os outros?”. A resposta parece continuar sempre aberta, mas já foi endossada pela maioria dos estudos pessoanos. Bernardo Soares é, para a crítica contemporânea, um quase-Pessoa ou um reflexo bem definido do autor empírico.

Para entender a personalidade múltipla de Soares, faz-se necessário conhecer a criação heteronímica. Pessoa criou um ortônimo (homônimo), que é conhecido também por Pessoa *Ipse* ou Pessoa *Ele Mesmo*; três heterônimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis) com personalidades complexas, mas ao mesmo tempo bem definidas e com caracteres peculiares; e um semi-heterônimo (Bernardo Soares), de personalidade oscilante, que por vezes assume caracteres de outros heterônimos. Essas são as máscaras que trataremos de eviden-

ciar, em nossa crítica, além das declarações do autor empírico, Fernando Pessoa.

Fazem parte ainda da criação literária pessoana, 72 embriões de heterônimos — ou máscaras literárias —, que não chegaram a ser plenamente desenvolvidos pelo autor. Sua poética é fruto de um projeto lógico coerente e planejado, mas ao mesmo tempo experimental.

Se muitos artistas europeus saudavam o espírito triunfal do Realismo e de outras correntes literárias, em detrimento do heroísmo romântico, considerado obsoleto em Portugal, em meados de 1860; a estética modernista de Pessoa já apontava para o experimentalismo. O poeta tateou territórios literários mais ousados e desconhecidos, em busca de novidades para além do Realismo, do Parnasianismo e do Simbolismo — correntes literárias do final do século XIX — bem como do Futurismo, movimento de ruptura do início do século XX.

Pessoa não foi um diluidor ou inovador dependente das correntes de seu tempo, mas sobretudo um inventor, que tinha plena consciência do valor de suas criações, não apenas como uma obra nova e aberta, mas também autônoma e diferenciada. Para o autor do **Livro do Desassossego**, é a originalidade do pensamento que faz perdurar uma obra.

1.3 A origem das máscaras e suas vertentes polifônicas

Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras.

Alberto Caeiro

A palavra máscara, do latim *mascus* ou *masca*, significa fantasma e remete à idéia de paranormalidade. No árabe *maskharah* significa palhaço ou homem disfarçado. Para os povos antigos, as máscaras eram consideradas objetos mágicos e, no âmbito da credence popular, seus utilizadores adquiriam poderes especiais quando as usavam. As máscaras são tradicionais em rituais iniciáticos, entre as comunidades indígenas, e possuem simbolismos diferenciados para cada sociedade. As máscaras fúnebres, utilizadas em civilizações antigas como as do Egito, pretendiam conservar a imagem da pessoa falecida, simbolizando uma permanência.

A temática das máscaras nos foi inspirada, sobretudo, pela designação de Octavio Paz (2005) sobre a etimologia da palavra: “Pessoa quer dizer persona (pessoa) e em português origina-se de persona, máscara dos atores romanos. Máscara,

personagem de ficção, nenhum: Pessoa.” (p. 201)

No teatro grego, as máscaras tinham por finalidade representar determinadas feições humanas — principalmente o cômico e o trágico. Elas eram tipificadas e correspondiam a um personagem pré-determinado, com expressões faciais imutáveis e que indicavam o destino último da personagem. Ao esconder o rosto, os atores representavam apenas com gestos, musicalidade ou tom de voz. O corpo do ator era também uma espécie de máscara para expressar o que há de mais externo na vida, em oposição ao ser próprio que é oculto por natureza. A máscara também se associa à idéia de esconderijo da pessoa e de identificação com o que se pretende representar, esta idéia última é a que recorre à máscara teatral.

Na Poética, Aristóteles teoriza sobre as máscaras da tragédia e da comédia:

A comédia é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. [...] A tragédia é a representação de uma ação elevada [...] com atores atuando e não narrando; e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (Aristóteles, 2004, p. 42-43)

Moisés (1998) propõe a existência em Pessoa de um “processo de mascaramento, para se ocultar e assumir posticamente outros eus que facultem uma liberdade que a exibição da própria fisionomia não permitiria sem grandes riscos.” (p. 92) O crítico diz que há seriedade no processo, “embora com qualquer coisa de patético recôndito nessa encenação teatral.” (p. 93) Sugere, ainda, que regressemos ao teatro primitivo, para tratar dos heterônimos: “a máscara da tragédia prevalece sobre a da comédia: ao multiplicar-se em heterônimos, Pessoa brinca, mas brinca com toda a tragicidade de que era capaz.” (p. 93)

Na Idade Média, as máscaras tinham uma ligação com o Carnaval, relativo não só ao período antes da Quaresma, mas a outras festividades religiosas, que chegavam a durar meses. As suas origens remontam aos cultos dos mortos e rituais de comunidades agrícolas primitivas. O elemento que unifica a diversidade de manifestações é o riso coletivo, que se opõe à repressão imposta pela cultura oficial ou pelo poder real. E esse riso não era negativo ou destrutivo, mas, antes, tinha a finalidade de promover a restauração de um espaço utópico, onde imperava a liberdade. Para tanto, eram utilizadas caricaturas corporais ou o realismo grotesco, cuja máscara era elemento de transgressão e confusão das identidades pessoais e sociais, de relativização da verdade e do poder, de ridicularização do imutável e da celebração da renovação de mundo.

O carnaval [...] (no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada [...] O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (BAKHTIN, 2005, p. 122-123)

Norma Discini (2006, p. 84) classifica a carnavalização como “um movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao mundo oficial” criado pela cultura da Idade Média, e afirma que ela é ainda antagônica a uma realidade “como sentido acabado, uno e estável — o que é incompatível com a polifonia.” Logo, tanto a carnavalização quanto a polifonia estão diretamente ligadas à multiplicidade ou ao desdobramento de personagens.

Eduardo Cañizal (2006, p. 245) pondera que no pensamento bakhtiniano, “carnaval histórico e realismo grotesco” remetem ao termo carnavalização, pois ambos se reportam aos processos subversores da ordem social, política ou artística. A cosmovisão carnavalesca da Idade Média não diz respeito, exatamente, à mesma concepção popular de Carnaval que é comum na modernidade, porém, as máscaras estão presentes em ambos os períodos e com algumas afinidades imprescindíveis.

É evidente que o carnaval, *strictu sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco [...], a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, porém, essa influência se limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero. (BAKHTIN, 2005, p. 132)

Ao longo do desenvolvimento do teatro, as máscaras foram abandonadas pouco a pouco, mas a maquiagem e o figurino do ator ainda mantêm a idéia de máscara e de substituição da pessoa do ator por uma personagem.

No início do século XX, o teatro sofreu uma transformação antiaristotélica, sobretudo pelas reformas propostas por Bertold Brecht, e por autores de vanguarda como Beckett e Ionesco. As mudanças ocorreram pela eliminação da catarse, bem como pela transformação estrutural da narrativa, a qual afetou também os caracteres e a mudança do conceito de máscara. Brecht (apud BORNHEIM, 2004, p. 28) passou

a defender que “não existe personalidade”.

Essa idéia da não-personalidade está presente no autor-empírico Fernando Pessoa, e em Bernardo Soares, porque ambos se desdobram em outros e assumem vozes polifônicas, ao contrário dos demais heterônimos que são caracterizados como personalidades definidas: Alberto Caeiro, o poeta objetivo; Álvaro de Campos, o subjetivista passional; Ricardo Reis, o lógico-reflexivo; e Pessoa ortônimo, o místico.

As máscaras são evidentes nas correspondências de Pessoa com Casais Monteiro (2007): “O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo.” Além do próprio Soares e dos demais heterônimos que dissertam sobre as máscaras, o próprio Pessoa (2007), ele mesmo, nos deixa clara a sua afinidade com o processo de mascaramento: “Eu sou o disfarçado, a máscara insuspeita.” (p. 427)

Além do histórico das máscaras, na cultura e no teatro, que dialogam com a personalidade polifônica de Bernardo Soares, recorremos a Bakhtin (2005, p. 3) para estender o conceito de polifonia na própria literatura. Se Dostoiévski é o criador do romance polifônico em uma esfera social, e promove uma interação de consciências, na qual a voz autoral se confunde com as das personagens, Fernando Pessoa é, sem dúvida, o inventor da polifonia ontológica, que precede a polifonia discursiva.

Há no discurso de Bernardo Soares um diálogo constante com os demais heterônimos, na medida em que o narrador do **Livro do Desassossego** representa uma personalidade múltipla, uma máscara mestra, uma espécie de “todo orgânico” que dialoga com as demais “partes” heteronímicas — ainda que a obra completa de cada heterônimo seja singular e independente. O **Livro do Desassossego** nos propõe um cruzamento de vozes que destrói toda possibilidade de narrativa linear, e preconiza assim o modernismo dialógico¹².

O drama de Bernardo Soares vai além do psicológico, pois antes se projeta no ávido questionamento de um eu que busca um sentido para a vida e abre o discurso para vias metafísicas. Surgem então vozes confusas, cansadas, sonolentas, revoltadas, céticas, crentes, religiosas e ávidas por uma explicação que justifique a existência do ser no mundo. A equivalência de Bernardo Soares com o herói de Dostoiévski

12 “O Diálogo é uma manifestação elementar da existência humana. É a mais importante forma de interação verbal; a realidade fundamental da linguagem. O conceito de diálogo em Bakhtin está em correlação com aquele desenvolvido por Martin Buber, diálogo como forma de comunicação de um EU com um OUTRO, que Buber desenvolve inclusive no plano religioso. Bakhtin, sem negar a dimensão conceitual de Buber, encaminha sua formulação para o campo das relações sociais. Daí a importância do diálogo socrático em suas formulações. Para Bakhtin interessava a palavra-contra-palavra capaz de montar a arena discursiva.” (MACHADO, 1995, p. 310)

é a multiplicidade de “consciências eqüipolentes” (Bakhtin, 2005, p. 4), e o fato de que ambos não se importam com o que possam representar para o mundo, mas se preocupam, antes, com o que o mundo representa para si próprios.

Outra equivalência que notamos entre Dostoiévski e Fernando Pessoa — e porque não dizer também com as idéias de Bakhtin? — é uma preferência pela figura de Cristo, não como doutrina institucionalizada, mas como objeto de renúncia às verdades pré-estabelecidas pela sociedade ou por consciências exteriores, a exemplo de Caeiro.

Um dos laços mais íntimos entre Dostoiévski e Bakhtin é a idéia peculiar sobre a natureza de Cristo. Dostoiévski observou que, mesmo que fosse provado estar Cristo errado, teria preferido ainda assim permanecer com Cristo. Bakhtin explica que o importante no Cristo de Dostoiévski é o modelo de vida que ele fornece, uma espécie de outro, ideal; preferir errar permanecendo com ele é escolher não estar com a verdade em qualquer sentido teórico, renunciar à verdade como fórmula ou à verdade como proposição. [...] Cristo é parte de um diálogo interior em andamento. [...] Bakhtin, na realidade, mantém que Dostoiévski apresenta a verdade segundo o espírito da ideologia cristã tal como é encarnada na pessoa de Cristo. (CLARK; HOLQUIST, 2004: 266)

As máscaras literárias, em Bernardo Soares, são personalidades ou identidades diferenciadas, que se caracterizam por um discurso próprio e se distinguem entre si por sensações peculiares, desdobradas em perspectivas variadas, em decorrência de uma relativização ontológica ou jeito múltiplo de ser da entidade autoral. A preocupação maior que há no discurso é o drama de um eu que se questiona em relação a seu papel no mundo. Tal questionamento ocorre não só no plano da narrativa de Bernardo Soares, mas abrange a própria vida do autor empírico, Fernando Pessoa, que tem plena consciência da mutilação de sua personalidade, conforme revela em um dos textos que escreveu sobre a gênese e a justificação da heteronímia:

Não sei quem sou, que alma tenho. [...] Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto-me múltiplo. [...] eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser partisse de todos os homens, incompletamente de cada (?), por uma suma de não-eus sintetizados num eu postíço. [...] Sê plural como o universo! (PESSOA, 1976, p. 41)

A invenção de máscaras, como elementos de um projeto heteronímico, é uma criação pioneira na história da Literatura. E ainda que o desdobramento do eu não fosse algo inédito no início do século XX — visto que muitos autores já escreviam sob pseudônimos e criavam personagens simultâneas —, foi Pessoa o primeiro escritor a multifacetar o próprio eu, que deu origem a outros eus, com personalidades plurissig-

nificativas e identidades diferenciadas, em consonância declarada com a despersonalização do eu de origem do autor empírico.

Para Quadros (2000), os poemas heteronímicos criados na mocidade do poeta, no período de 1913-1914, são a expressão e também a sublimação da personalidade plural, dividida e contraditória de Pessoa, em busca de uma identidade.

É notável que todos os críticos se mostrem ávidos pela questão da personalidade multifacetada do poeta, confirma Octavio Paz (2005, p. 219), para o qual: "Toda a obra de Pessoa é a busca da identidade perdida." Segundo Paz, os heterônimos são os heróis de uma novela que Pessoa nunca escreveu, pois não é o inventor de personagens-poetas, mas sim um criador de obras-de-poetas, o que, certamente, é um projeto mais complexo e que envolve engenhosidade estrutural. Paz cita Casais Monteiro, para fortalecer a sua tese: "Pessoa inventou as biografias para as obras e não as obras para as biografias."

Casais Monteiro (2005, p. 77) assegura que há muitas máscaras em Pessoa, isto é, uma coexistência de vários poetas, pois ele foi ao mesmo tempo: "clássico e moderno, espiritualista, materialista e panteísta [...] existencialista, um revolucionário e um nacionalista místico, um cristão gnóstico" oposto a instituições organizadas — um destruidor de juízos definitivos, por excelência.

Pessoa foi também um observador interessado em tudo o que ocorria no âmbito social, histórico e espiritual do homem, pois antes de pensar em se aliar a qualquer entidade política ou religiosa, ele buscou trazer para a sua poética reflexões e análises sobre cada ideologia estudada, transformou essas vozes reflexivas e edificou um verdadeiro microcosmo metafísico e polifônico. O caminho de suas descobertas foi mais racional do que pragmático: "Há várias maneiras de sonhar. [...] A melhor maneira de começar a sonhar é mediante livros" (LD: 454-455)

Na concepção de Perrone-Moisés (2001, p. 44), Pessoa é um sujeito em crise de identidade, há no escritor uma falta de ser e um excesso de desejo que fazem implodir o sujeito que, ao tentar reunir diversos eus postigos num conjunto, não se multiplica para fora, mas para dentro. A questão fundamental é a do sujeito tentando se constituir, em luta entre a identidade e a alteridade. Para a autora, o que é original em Pessoa não é a multiplicidade, mas a experiência de certo sujeito vazio, que não se beneficia mais do logocentrismo, nem se ilude, tampouco, com a falsa unidade profunda da pessoa psicológica. "O Vácuo-Pessoa revela-se, assim, com um Excesso-Pessoa. Excesso de língua, como todo grande poeta."

É possível que a crise de Pessoa, apontada por Perrone-Moisés, seja fruto do

tédio que o poeta sentia, conforme as declarações que aparecem no **Livro do Desassossego**. Ou seja, é provável que o tédio de Soares seja um reflexo da angústia de Pessoa, e que tal crise de identidade se adense em uma partilha entre o autor empírico e sua máscara. Essas equivalências não se dão por um processo de inconsciência, pois, se existe uma afinidade entre essas figuras, é sua latente racionalidade.

Segolin (apud GOMES, 2005) considera o livro de Soares um embrião de romance e diário, no qual há um eu grávido de eus na cena dramático-dialógica da heteronímia. "O livro converte-se num curioso e fascinante proto-texto" (p. 7) de seres que caracterizam práticas textuais diferenciadas. "É sobretudo no **Livro do Desassossego** que o eu vazio pessoano, o grande vácuo-pessoa se auto-aponta e se desdobra em múltiplos eus ficcionais, ao mesmo tempo que [...] proclamam a existência inevitável de um outro/outros por trás da máscara do eu sou." (p. 8) Para Segolin (1992): "Toda a obra de Pessoa é uma tentativa de — através da crítica da linguagem e do poético — reencontrar a palavra primeira, a palavra mística que reconcilie o signo com o ser das coisas e o homem com o mundo." (p. 30)

Certamente que Segolin se refere ao corpo da palavra e ao árduo trabalho artístico de lapidação do significante¹³, visto que as primeiras formas de produção poética foram as marcas miméticas deixadas nas paredes das cavernas, figuras diagramáticas e não uma convenção de sintagmas¹⁴. O estado primitivo da língua corresponde ao paradigma¹⁵, por essa razão o papel do poeta é desautomatizar a linguagem e desfazer as combinações funcionalmente sintagmáticas, isto é, dessintagmatizar o sintagma estabelecido pelas convenções gramaticais. O neologismo é uma das vias de dessintagmatização. Bernardo Soares promove, pelo prefixo "des", um estranhamento logo no título do livro: "Desassossego".

Segolin (1992, p. 33) diz ainda que o desdobramento e o descentramento heteronímicos são produtos de um comportamento textual. "O texto poético de Pessoa é a afirmação da diferença [...] A própria multiplicação heteronímica [...] é apenas um recurso de exaltação da diferença e destruição do eu pleno."

13 "Na teoria saussuriana, o significante está no plano da expressão, e o significado no plano do conteúdo." (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 460)

14 "Quando você fala uma palavra, você está combinando, ultra-rápida e automaticamente, sons extraídos dos paradigmas - e formando sintagmas. É por isso que esse eixo sintagmático também é chamado de combinatório ou de combinação, enquanto o outro, o paradigma, é chamado de eixo de seleção. Sintagma= reunião." (PIGNATARI, 2004, p. 15)

15 "Paradigma= modelo." (PIGNATARI, 2004, p. 15)

A alteridade¹⁶, no **Livro do Desassossego**, tem também a sua dimensão social e pode ser entendida como um aumento de personalidade que não inclui nada alheio, na medida em que a Bernardo Soares não interessa pedir nem emprestar dos outros suas características peculiares. Não procura tampouco sobrepor-se aos outros, como entidade superior, com o propósito de afirmar uma personalidade. Para o semi-heterônimo, mais importante é ser independente de outrem e reduzir ao mínimo suas relações com o mundo exterior. E se tiver de “ser os outros”, há de ser somente quando esses outros “são precisos” (LD: 240), eis o seu modo de conceber a outridade em um contexto social.

Para Seabra (1991), cada heterônimo faz reflexões exaustivas acerca do que são no mundo. E nessa pluralidade de questionamento sobre o real há um eu-postiço que reside em todo o processo de criação heteronímica. “A identidade supõe assim a alteridade.” Ou seja, para se sentir um si-próprio, cada ente deve estar em relação com os outros entes e, para o pesquisador, a mais profunda das relações possíveis é a de semelhança¹⁷ ou identidade¹⁸. Portanto, “para se sentir puramente si-próprio, cada um tem de se sentir todos os outros”.

O crítico nos inspira a observar que a alteridade supõe então que o diálogo entre as máscaras vai sendo elaborado em meio a diferenças, mas ao mesmo tempo há uma harmônica comunhão de temáticas, idéias ou sentimentos que se propagam por toda a cadeia heteronímica, com linguagens diferenciadas.

Soares afirma: (LD: 482): “Que somos todos diferentes é um axioma da nossa naturalidade. [...] Cada um de nós é dois, e quando duas pessoas se encontram, se aproximam, se ligam, é raro que quatro possam estar de acordo.” É de se supor que, na relação heteronímica, cada uma das máscaras preserva sua alteridade, sem banir a semelhança ou identidade que compartilha entre as outras: “Cada um de nós tende para si próprio, com escala pelos outros.”

16 “Alteridade é um conceito não definível que se opõe a um outro, do mesmo gênero, identidade: esse par pode pelo menos ser interdefinido pela relação de pressuposição recíproca. Assim como a identificação permite estabelecer a identidade de dois ou mais objetos, a distinção é a operação pela qual se reconhece a alteridade deles.” (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 27)

17 “Semelhança é a apreensão intuitiva de certa afinidade entre duas ou mais grandezas, a qual permite reconhecer entre elas, sob certas condições e com a ajuda de procedimentos apropriados, uma relação de identidade. Todavia esta [...] pressupõe uma alteridade preexistente (que é apenas a formulação categorial da diferença). A apreensão complexa e concomitante da semelhança e da diferença constitui assim o pressuposto epistemológico da aparição do sentido.” (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 440)

18 “O conceito de identidade, não definível, opõe-se ao de alteridade (como “mesmo” a “outro”), que também não pode ser definido: em compensação, esse par é interdefinível pela relação de pressuposição recíproca, e é indispensável para fundamentar a estrutura elementar da significação.” (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 251)

O discurso de Bernardo Soares sempre se duplica ou se desdobra em outro, uma vez que a sua temática pode ser a mesma dos outros herônimos, e a sua consciência apresenta equivalências com as dos demais. O narrador multiplica as possibilidades sógnicas sem cair em reproduções estilísticas vulgares.

Tezza (2006) observa, com base em Bakhtin, que todo signo é inelutavelmente duplo “como expressão de dois sujeitos e de duas visões de mundo. Nosso olhar sobre o mundo só é nosso porque há um outro olhar com relação ao qual o nosso ganha sentido.” (p. 240) Esse é o fenômeno do dialogismo interior e, uma vez que haja linguagem, haverá necessariamente “pelo menos dois pontos de vista ideologicamente entranhados em ação”. O dialogismo¹⁹ requer sempre uma relação entre duas premissas ou dois conceitos, para que possa nos oferecer um sentido.

Para Bakhtin (2005), “as relações dialógicas (inclusive as relações dialógicas do falante com sua própria fala) são objetos da metalinguística²⁰” (p. 182). E à linguística não interessam relações dialógicas, porque seu interesse não é o diálogo nem a linguagem, e ainda que ela estude particularidades sintáticas e léxico-semânticas do discurso dialógico, estuda-as como fenômenos puramente lingüísticos.

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que as usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc), está impregnada de relações dialógicas [...]. As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou as concreto-semânticas, que por *si mesma* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. (BAKHTIN, 2005, p. 183)

Segundo Fiorin (2006), “os enunciados são irrepetíveis, uma vez que são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios.” (p. 20) Desse modo, quando detectamos a máscara heteronímica apontando para a polifonia, no discurso de Soares, não há uma reprodução de idéias idênticas no diálogo. É verdade que sua palavra encontra-se associada a outra, pois nenhuma

19 “Ciências das relações formuladas por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem como o mundo. O dialogismo celebra a alteridade, a necessidade do outro, tornando-se deste modo, a categoria primordial através da qual Bakhtin pensará as relações culturais. Todos os fenômenos analisados à luz do dialogismo são considerados em sua bidirecionalidade, a orientação de um EU para o OUTRO.” (MACHADO, 1995, p. 310)

20 “Disciplina que estuda as relações comunicativas com base no dialogismo. Considera a enunciação comunicativa, o dito e o não dito, ou seja, todo o contexto enunciativo que extrapola o domínio puramente verbal.” (MACHADO, 1995, p. 251)

voz jamais dialoga sozinha — mesmo porquê a natureza da linguagem é dupla —, contudo, ao integrar a visão do outro em seu discurso, ele amplifica o olhar que tem sobre si mesmo.

E não importa se o narrador afirma ou nega a voz alheia, essa questão não altera a base dialógica, pois a partir do momento em que uma voz é inserida no seu discurso, realiza assim uma completude, esteja ele dialogando com o autor empírico, com diversas correntes literárias ou até mesmo com um período histórico — a exemplo de Ricardo Reis, que traz em sua voz a estética de Horácio e os padrões de arte grega e romana, sem se limitar, entretanto, a essa proposta.

A obra de Pessoa é polifônica e dialógica, uma vez que o discurso de toda a cadeia heteronímica não se estrutura na linearidade nem na temporalidade. Segundo Irene Machado (2007, p. 193), Bakhtin concebeu o ato dialógico como um evento que acontece na unidade tempo-espaço da comunicação social interativa, sendo por ela determinado.

Bakhtin passa a entender tudo o que é dito como determinação rigorosa do lugar onde se diz. E, por determinação, entende todo posicionamento elaborado pela mente que, em vez de tornar a ação absoluta, relativiza-a. Determinar é mostrar como cada enunciado ocupa um espaço único e singular na existência. Desse lugar, somente uma única visão de mundo e um único ponto de vista podem ser projetados; nele, igualmente, cabe um único ser. [...] A concepção do ato dialógico como evento, que ocorre como determinação de um espaço-tempo, é uma elaboração central do pensamento bakhtiniano no sentido de firmar o dialogismo como ciência de relações. Somente enquanto unidade espaço-temporal é possível realizar o mapeamento das enunciações em seu movimento interativo, sem correr o risco de encerrar o processo dialógico num território fixado e demarcado de uma vez por todas. O mapeamento do campo da palavra de um e do campo da palavra do outro é possível porque cada enunciado procede de um único ponto. (CASTRO; FACARO; TEZZA, 2007)

O conceito bakhtiniano de cronotopo²¹, ou relação entre as categorias de espaço e tempo, é amplo e está intimamente ligado ao olhar do outro, pela relação dialógica ou polifônica. Entretanto, a própria física ou a filosofia podem ampliá-lo, e nos elucidam a relação de vozes entre Soares e a cadeia heteronímica. Sabe-se que dois corpos não ocupam o mesmo espaço ao mesmo tempo. Assim, Kant (2006 p. 78) nos

21 "Termo adaptado da teoria da relatividade de Einstein para designar a relação de interdependência existente entre as categorias de tempo e espaço no romance. O tempo, ao se inscrever no espaço, torna-se não somente uma outra dimensão deste (o espaço), como também resgata o modo de ver o mundo de uma época e um autor. O cronotopo possibilita a leitura do tempo no próprio discurso. No romance, o cronotopo é centro organizador dos principais acontecimentos temáticos e o princípio determinante do gênero." (MACHADO, 1995, p. 309)

leva a concluir que mesmo se dois enunciados, ou dois objetos, “segundo a determinação interna, segundo a quantidade e a qualidade, fossem absolutamente iguais, coincidissem em tudo (embora isso não ocorra na natureza), não obstante isto seriam distintos, precisamente porque se encontram em lugares distintos”.

Consideremos então que um discurso esteja dentro do outro e nos ofereça a ilusão de ocupar o mesmo espaço, ainda assim continuamos falando de dois (ou mais) discursos, pois o enunciante já não é o mesmo e, por essa razão, o espaço é outro. Logo, o discurso tampouco é o mesmo, uma vez que se modifica em outra instância de tempo e alteridade.

Para Moisés (PESSOA, 1997), o desdobramento de Pessoa em outros seres ou personalidades com vida e dicção próprias, “significa multiplicar-se em maneiras de pensar — e de ver a realidade [...] e ao gerar outros ‘eus’, envergar outras ‘máscaras’, o poeta punha em funcionamento uma máquina de pensar.” (p. 13)

Vila Maior (1992) observa que a polifonia, na obra de Pessoa, também estabelece uma relação com a divindade. Quando o poeta diz: “Deus tem diverso modo / Diversos modos sou. / Assim a Deus imito.” (p. 50)

Como se vê, o que nestes versos está em causa é a relação eu/Deus; ora, por força de um desejo de identificação com o processo de criação divina da pluralidade, essa relação assume-se, imediatamente, como uma tentativa expressa de Pessoa para vincar os designios do eu se revelar como uma instância transcendental, mais plena, mais completa, e mediatamente, não só como um meio de desinvestir o eu autoral do seu estatuto pontual, fixo, monológico, possuidor da palavra plena (estando aqui a verdadeira grandeza poética de Pessoa), mas também de lhe outorgar a capacidade de se desdobrar, polifonicamente, num espaço pluridiscursivo e dialógico, onde pudesse compreender tudo, saber tudo, realizar tudo, dizer tudo, sofrer tudo, onde pudesse, enfim, sentir tudo de todos os feitios. (VILAMAIOR, 1992, p. 50)

Seabra (1991, p. XXI) alerta-nos para o que há de específico em cada um dos heterônimos de Pessoa: o estilo (técnica de composição) ou a linguagem poética, já que, segundo ele, Pessoa identifica o primeiro com a segunda e somente a esta última atribui a plena potencialidade da criação heteronímica, e não à prosa. O que há de inusitado na tese do autor, sobre Pessoa, é o drama que não se limita ao tão discutido carácter da poesia, mas se estende à estrutura dramática da obra, pois para o pesquisador, o que há de mais original em Pessoa é o paradoxo do poeta lírico “assumir no seu lirismo uma forma dramática, sem que sua obra se vaze no gênero drama”. O crítico explorou a dramaticidade das máscaras heteronímicas em Pessoa e concluiu que “não é em verdade o ‘poeta dramático’ que fala através dos poetas

líricos, mas sim os poetas líricos que falam o 'poeta dramático'. [...] A multiplicidade de sujeitos — o poetodrama — é aqui a condição da realização do lirismo dramático — do poetodrama."

A máscara mestra do múltiplo narrador do **Livro do Desassossego**, no entanto, aponta também para uma tese paralela: "Sou uma personagem de dramas meus." (LD: 454) Soares não é um poeta dramático que é cantado pelos heterônimos, mas, ao contrário, é uma entidade polifônica que proclama no silêncio e no recolhimento a heteroglossia de todas as vozes pessoais, incluindo os índices autobiográficos do autor empírico. Um espetáculo ou baile de máscaras, que não é musical pela sonoridade, mas é dançante pelo ritmo *valeryano*²² de ida e volta, proporcionado pela acronologia textual.

Segundo Bakhtin (Souza, 1995), a monologização do pensamento conduz o diálogo para uma forma vazia, para uma interação sem vida entre as pessoas (personagens); por essa razão, a dialética monológica é inadequada no discurso. Ele tece conceitos sobre a verdade (verossimilhança²³ que se dá no discurso interior das personagens) e ressalta a diferença entre sua concepção dialógica e a dialética monológica de Hegel:

Para Bakhtin, a dialética hegeliana esvazia o diálogo de sua condição essencial [...] O sentido dialógico da verdade proposto por Bakhtin se caracteriza pela idéia oposta ao modo de conhecimento monológico. Para esse autor, a verdade não se encontra no interior de uma única pessoa, mas está no processo de interação dialógica entre pessoas que a procuram coletivamente. Uma das características fundamentais do dialogismo é conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida. Melhor dizendo, a unidade do mundo, na concepção de Bakhtin, é polifônica. (SOUZA, 1995, p. 103-104)

Pioneiro em questionar vozes no discurso e o papel do narrador-autor e do personagem herói, Bakhtin pôs em crise a onisciência do narrador, ao notar que esse não tem domínio sobre as personagens. A partir de então, os conceitos acerca da narrativa começaram a ser revistos e ampliados.

Assim como a polifonia está relacionada à dialogia, faz-se necessário recorrer às narrativas monológicas para uma maior compreensão do fenômeno dialógico. A desfuncionalização da personagem e os índices biográficos, no romance moder-

22 "Valery comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança." (PAZ, 2005, p. 12)

23 "A noção de verossimilhança prende-se à problemática mais geral da verificação (do dizer-verdadeiro) discursiva e faz parte do aparato conceitual da teoria da literatura não científica, à qual se atribui o papel de explicar as produções literárias da idade moderna." (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 534)

no, também são fenômenos da literariedade²⁴, que é muito estudada nos dias de hoje. Bakhtin rompeu com a narrativa tradicional e monológica, bem como com os conceitos estabelecidos de funcionalidade, temporalidade, referencialidade, textualidade e espacialidade.

1.4.0 O funcionalismo das narrativas monológicas

Não me tragam estéticas.
Álvaro de Campos

Os primeiros questionamentos sobre produções literárias aconteceram por volta do século IV a.C, através de debates que surgiram na Grécia Antiga. A base que desencadeou a discussão é a *maieutica*, que em grego significa parto. No método socrático, o parto representa o nascimento de idéias.

Discípulo de Sócrates, Platão fundou a Academia, a fim de promover debates, dentre outras questões, sobre o conceito de arte. Aristóteles foi discípulo de Platão e, com base nos ensinamentos do mestre, fundou o Liceu. Platão e Aristóteles foram os filósofos precursores da sistematização de conceitos sobre as produções literárias de seu tempo, representadas sobretudo em obras poéticas que atraíam o grande público aos teatros, construídos nas encostas das cidades gregas.

Embora seja hipotética a existência de Homero, o lendário poeta cego — que teria nascido em torno de 850 a.C — e suposto autor dos poemas épicos “Odisséia” e “Ilíada”, concebe-se a possibilidade de que essas obras, discutidas pelos filósofos, sejam frutos de um trabalho individual de recolha de textos rapsódicos, elaborado por alguém que teve a paixão de reunir tais histórias que circulavam pela Grécia. Homero pode ter sido, ainda, uma espécie de folclorista que deu estilo às histórias gregas, as quais por ventura não eram necessariamente homéricas. Os ditirambos, as epopéias, as tragédias e as comédias faziam parte do conjunto denominado poesia, que o homem contemporâneo denomina por literatura. Os traços comuns desses gêneros literários residiam na *mimesis*²⁵, cujo objetivo era recriar a realidade.

A arte da Grécia clássica, porém, não foi a primeira da humanidade. Sabe-se

24 “Roman Jakobson propôs o termo ao afirmar que ‘o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz uma determinada obra uma obra literária’.” (MOISÉS, 2004, p. 263)

25 “O termo *mimesis* podia corresponder a imitação, representação, indicação, sugestão, expressão, todas referentes a uma única noção, a de fazer ou criar alguma coisa que se assemelha a qualquer outra coisa.” (MOISÉS, 2004, p. 292)

que os homens pré-históricos também deixaram suas marcas miméticas nas paredes das cavernas, mas vale ressaltar que não mimetizaram com a mera finalidade de copiar nem desenharam bisontes para decorar rochedos. Eles tinham, sobretudo, a intenção de representar imagens a fim de estabelecer uma comunicação, que viria a dar origem à escrita. E as primeiras formas não foram representadas por letras, mas por hieróglifos: sinais pictográficos deixados pelos antigos egípcios e outros povos, como os maias.

Estupefatos diante do Sol, das chuvas, frio, calor, noite, dia e demais fenômenos que afetavam o meio ambiente, o homem pré-histórico tentou dialogar com a energia desconhecida que emanava dos supostos deuses regentes do cosmos, e foi nesse momento que nasceu a arte e a criação dos signos lingüísticos. O sentimento de orfandade do homem, perante a grandeza do universo, o estimulou a criar histórias, com o objetivo de explicar a sua realidade temporal e preencher seu vazio existencial. A narrativa é, portanto, produto do espanto inaugural do ser humano diante do espetáculo da natureza.

As narrativas são textos que se referem a ações humanas ou ações animais de caráter antropológico, e o seu propósito sempre foi historicizar o mundo. E mesmo quando o homem aparece representado por algum tipo de objeto, a proposta da narrativa é transformá-lo em linguagem. Se o homem não fosse um ser produtor de linguagem verbal, a literatura não existiria nem haveria a possibilidade de diálogo.

A estrutura de narrativa criada pelo folclorista e morfólogo²⁶ Wladimir Propp (2006), no início do século XX, elucidou a origem dos mitos. Sua pesquisa partiu da coleta de mais de mais de mil estórias populares, oriundas de pequenas comunidades russas. Ao compará-las, o pesquisador notou que os elementos apresentavam similaridade mútua, não obstante variassem os nomes, as situações e as peripécias. As linhas narrativas representam respostas dadas pelo homem, para explicar a sua gênese e sua contingência no mundo.

Propp (2006) selecionou então cerca de cem “contos de magia”, analisou esse *corpus* e elaborou um esquema — constituído de 31 funções — que resultou em uma narrativa matriz, ideal e abstrata. Segundo Roland Barthes, as ações narrativas podem ser divididas em duas categorias: nucleares e catalíticas. As ações nucleares

²⁶ A palavra morfologia significa o estudo das formas. Em botânica, por morfologia entende-se o estudo das partes que constituem uma planta e das relações entre essas partes e o todo: em outras palavras, o estudo da textura de uma planta. A botânica pode ser entendida aqui como uma analogia à literatura e a decomposição da narrativa, em partes. Segundo Propp, o termo morfologia foi tomado de empréstimo das obras de Goethe. (PROPP, 2006, p. 1, 236)

têm caráter determinante e movimentam a história. As ações catalíticas são secundárias, servem para criar um clima, preencher o espaço e funcionam como pontos de ligação entre acontecimentos substanciais. As 31 funções classificadas por Propp são nucleares, e quando essas ações aparecem em uma história há um avanço para o desenrolar da intriga.

As funções constituem os elementos fundamentais do conto maravilhoso, sobre os quais se constrói o curso da ação. Além deles existem outras partes constituintes que, apesar de não determinarem o desenvolvimento da trama, são também elementos de grande importância. (PROPP, 2006, p. 68)

Segundo Segolin (1999), a personagem propiana “nada mais é do que um feixe de funções” (p. 38) e tem três características: referencial (similar ao ser humano), funcional (desempenha uma função) e obedece a uma temporalidade (ações cronológicas e ordenadas).

As personagens míticas são funcionais, monológicas, planas²⁷ e lineares, na medida em que são comandadas e dominadas pelo narrador, o qual decide sobre suas ações, seus destinos e sua preocupação é mostrar o que elas são para o mundo. Em contrapartida, as personagens polifônicas de Dostoiévski e o próprio Bernardo Soares, de Fernando Pessoa, são figuras redondas e complexas. Elas estão mais interessadas sobre o seu ser no mundo, enquanto verdade intrínseca, e não no que representam para uma sociedade apoiada em valores superficiais ou falsas aparências.

As personagens das narrativas monológicas não têm voz ativa ou mundo interior, não fazem profundos questionamentos, e só podem ser avaliadas pelo caráter externo. Nas narrativas míticas, os diálogos são superficiais, o narrador não interfere na trama, não contesta nem discute as ações dessas personagens, enquanto o leitor acompanha a linearidade diacrônica — começo, meio e fim —, sem se deparar com aberturas para questionamentos. Pode-se afirmar que o índice de literariedade, nas narrativas monológicas, é bem menor do que nas narrativas dialógicas.

Vale ressaltar que na obra de Propp (2006), “o conto de magia não é definido em relação aos enredos, mas à sua composição” (p. 240), isto é, a estrutura. De

27 “Em 1927, Foster classificou as personagens em planas e redondas. As planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade, são definidas em poucas palavras e estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa. Essa espécie de personagem pode ser ainda subdividida em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. Quanto as personagens redondas, essas são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano.” (BRAIT, 2004, p. 40-41)

acordo com Propp; “é possível que o método de análise das narrativas segundo as funções dos personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura.” (p. 256)

Todas as personagens de Fernando Pessoa são dialógicas, embora Álvaro de Campos, o mais fiel discípulo sensacionista de mestre Caeiro, tente passar a falsa impressão de ser um poeta monológico, ou seja, um ser que nunca está refletindo profundamente sobre nada: “Não me tragam estéticas.” (PESSOA, 2007f, p. 242) Para o poeta, pensar em nada significa “ter alma própria e inteira”. (p. 492) Contudo, mesmo que o Sensacionismo promova a sensação, sem a interferência do pensamento, a poesia não tem o poder de eliminá-lo por completo, até porque a poética de Campos é feita de questionamentos pessoais e sociais que levam à angústia dialógica.

1.4.1 A desfuncionalização da personagem no romance moderno

A vida é múltipla.

Ricardo Reis

O paradigma de personagem mimética²⁸, herdado de Aristóteles, e o aspecto moralizante encontrado no modelo de personagem de Horácio, prevaleceram nos romances medievais e na Renascença, e a personagem, apresentada como fiel imagem do ser humano, perdurou até o século XVII. A partir da segunda metade do século XVIII, o compromisso estabelecido entre personagem e pessoa começou a entrar em declínio, bem como a forma de abodar aspectos morais acerca da arte.

Os estudos empreendidos por Aristóteles serviram de modelo, num certo sentido, à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII, momento em que o conceito de mimesis flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido. (BRAIT, 2004, p. 35)

No século XIX, o ritmo deixou de ser determinado pela intensidade da ação e, no apogeu da narrativa romanesca, as personagens passaram a ser desfuncionalizadas. Segundo Brait (2004, p. 38), no século XX, a prosa de ficção passou por uma

28 “Durante muito tempo, o termo mimesis aristotélica foi traduzido como sendo “imitação do real”, como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza. Essa concepção, até certo ponto empobrecedora das afirmações contidas no discurso aristotélico, marcou por longo tempo as tentativas de conceituação e valoração da personagem. Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é imitado ou refletido num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados para a elaboração de sua obra.” (BRAIT, 2004, p. 1, 29)

grande metamorfose, se comparada aos modelos de narrativa anteriores.

Segolin (1999) sistematizou a desfuncionalização da personagem na literatura, a partir de uma diacronia crítica das concepções aristotélicas, passando pelo modelo funcional de personagem propiana, até chegar ao Formalismo russo. Dentre os tipos de personagens que ele apresenta estão: a personagem-estado e sua específica referencialidade; a personagem-texto e a heroicização da textualidade; e a anti-personagem espacializada entre o ser e o não-ser. Esses três tipos de personagem possuem características que são compatíveis com Bernardo Soares, e ainda que ele não se enquadre em nenhum esquema rijo, seu perfil se opõe igualmente ao modelo de personagem mítica ou monológica.

A transformação da personagem-função propiana em personagem-estado reside, exatamente, em procedimentos que tendem a afetar a sua estrutura lógico-temporal. O sincretismo e a dispersão das categorias actanciais, da narrativa, colaboram para alterar o equilíbrio lógico sucessivo dos predicados de ação, e surge então uma nova lógica de equivalência.

Segundo Júlia Kristeva, tal prática seria possível no romance, em virtude do seu caráter dialógico, ao contrário do que ocorre no domínio do mito, do conto popular, das obras épicas etc, tidas como manifestações de um monologismo narrativo. A narrativa monológica seria, a rigor, unívoca, denotativa e temporal. (SEGOLIN, 1999, p. 56-57)

Segundo Segolin (1999, p. 57), o romance identificado como "signo" e não como "símbolo", define-se, entre outras coisas, como o palco de um jogo de opostos, uma vez que o protagonista perde as funções pré-determinadas, que lhe eram atribuídas nas narrativas míticas, e pode passar a atuar, simultaneamente, como herói ou traidor, vencedor e vencido, covarde e corajoso, etc. Ou seja, a personagem revela-se sincrética, e a confluência de actantes tende a anular a linearidade tradicional dos agentes narrativos. Com base em Frateschi (1974, p. 15), Segolin afirma que no mito não ocorre o mesmo:

No mito, é possível a transformação do sujeito-herói em oponente-traidor, a transformação do oponente-traidor em sujeito-herói, e a troca de papéis entre o remetente e o destinatário, sem que jamais se encontre um momento em que o protagonista seja ao mesmo tempo herói e traidor, nem é possível que o traidor desempenhe a função de remetente. (SEGOLIN, 1999, p. 57)

De acordo com Segolin (1999, p. 60-61), a ambigüização da personagem,

por sincretismo ou dispersão das categorias actanciais afeta a linearidade normal dos seres narrativos, que passam a ser destemporalizados e perdem a característica funcional. A personagem-estado é um não agente estatizado na virtualidade de suas ações; é um “produto da manipulação anticonvencional” (p. 80) dos componentes encontrados na personagem-função. A personagem-estado não ignora, necessariamente, a intriga nem se confunde com o texto; ao contrário da personagem-texto, que é o próprio texto feito personagem.

De acordo com Segolin (1999), a narrativa moderna, em um de seus movimentos, procura transferir para o texto a funcionalidade que os seres ficcionais perderam. O texto passa então a impôr as suas leis, falas e ações, isto é, os agentes anulam-se como entidades funcionais específicas e sujeitam-se a uma lógica que passa a ter raízes no próprio movimento de produção textual. O autor ressalta que o texto é um tecido de relações, o que Perrone Moisés (1973) denomina como “rede de conexões não só com outras obras mas também de conexões internas, é diálogo com outros textos e diálogo consigo mesmo.” (p. 128). O texto é, para Segolin, “uma rede de elementos que se enredam no diálogo entrecruzado que estabelecem entre si e com outros textos” (p.85).

Na lógica da personagem-texto, os seres narrativos, reduzidos agora a um conjunto de ações, sem história, passam a participar de um jogo de relações que monta, não uma intriga, mas uma espécie de “espaço-trama-texto”, com a finalidade de explicitar o texto no mesmo momento em que exerce sua função dialogante e metalingüística. A personagem se confunde com o fazer textual, e não com o fazer de um ou vários agentes. O sincretismo e a dispersão de características actanciais vão abrindo perspectivas para impôr a predominância da narração voltada para a enunciação²⁹, e não mais para o enunciado³⁰, que imperava absoluto nas narrativas míticas.

A personagem texto é a agente narrativa que foi destemporalizada, desfuncionalizada e desreferencializada, ou seja, ela deixou de ser uma personagem função, para passar a se constituir em uma simples peça de um amplo jogo textual. A personagem-texto se reveste de novas características actanciais sincréticas, cujo objetivo

29 “Conjunto de manifestações verbais e não verbais que cercam o ato comunicativo, garantindo a expressão do sentido. A enunciação pressupõe a voz do emissor, o horizonte do receptor, o tempo e o espaço em que é produzida. Cada enunciação é única e irrepetível.” (MACHADO, 1995, p. 311)

30 “No sentido geral daquilo que é enunciado, entende-se por enunciado toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise linguística ou lógica. Por oposição à enunciação, entendida como ato de linguagem, o enunciado é o estado dela resultante, independentemente de suas dimensões sintagmáticas (frase ou discurso).” (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 168)

é submeter vários atores da obra à funcionalidade básica de um texto-actante; e não simplesmente englobar dois ou mais actantes em um só ator. O objetivo da personagem como texto (ou do texto como personagem) não é explicitar uma simples intriga, mas o próprio tramar-se textual enquanto linguagem, vale dizer: enquanto linguagem em ação. Na metalinguagem³¹ textual, os agente narrativos transformam-se em pequenos textos-atores, e passam a ser configurados como código linguagem dentro da trama-linguagem, cujo herói é o texto.

A personagem-texto é um complexo-sígnico e não seres antropomórficos (avaliados como seres humanos). A personagem, como texto, é desvinculada de um tempo e de uma intriga, pois essa lógica-temporal impediria a manifestação da expressão verbal. As ações desfuncionalizadas dos atores se desvinculam de uma organização sintagmática e são envolvidas por um paradigmatismo.

Por outro lado, embora seja possível encontrar nos atores configurados do actante-texto, traços que nos permitam identificar neles uma 'personagem-estado', a verdade é que os seres narrativos, no caso, não chegam a perder de todo seu caráter de agentes, uma vez que suas ações, ainda que funcionalmente inessenciais do ponto de vista de uma intriga convencional, são imprescindíveis para a constituição da trama funcionalizada do texto. A total estatização dos atores implicaria na estatização do texto e em sua conseqüente desfuncionalização e descaracterização enquanto agente de uma ação-intriga-textual. (SEGOLIN, 1999, p. 57)

Pode-se dizer que a personagem-texto está mais próxima da personagem proppiana, e de seu feixe de ações, do que está a personagem-estado, já que a personagem-texto se define como texto-agente de uma metalinguagem. Entretanto, vale ressaltar que a personagem-texto anuncia a morte definitiva da personagem-pessoa-monológica.

O terceiro tipo de personagem desfuncionalizada é anti-personagem ou não-personagem, que é um produto de transformação, cuja lógica é a ruptura com as características da personagem-função (com suas características básicas de referencialidade, funcionalidade e temporalidade); da personagem-estado (que rompe com a funcionalidade e a temporalidade, mas mantém a referencialidade); e da personagem-

31 "O termo metalinguagem foi introduzido pelos lógicos da escola de Viena (Carnap), e sobretudo, da Escola polonesa, que sentiram a necessidade "de distinguir claramente a língua de que falamos da língua que falamos". (Tarski). (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 307) Para Haroldo de Campos, crítica é metalinguagem. "Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto — a linguagem-objeto — dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade." (CAMPOS, 2003, p. 11) Para Chalhuh, metalinguagem não é privilégio da literatura, pois há uma meta-história, uma metamúsica, um metacinema, etc. (CHALHUB, 1998, p. 71)

texto (que proclama a morte da personagem-monológica e faz do texto o herói absoluto).

Personagem que coloca seu próprio problema de personagem, que se oferece ao leitor como um processo visível e não mascarado pela imagem de um referente ou de uma lógica confundida com ele [...] a anti-personagem se revela como palco de um movimento dialético e contraditório. (SEGOLIN, 1999, p. 100)

A anti-personagem não se preocupa em verificar e medir a validade ou a invalidade referencial, nem trata de descobrir a verdade ou a veracidade dos seres narrativos, tomados como representações do ser humano, mas se preocupa, sim em se desprender do conceito de mimesis, a fim de mostrar que a verdade ou não-verdade, pelo menos em literatura, “nasce das palavras e de seu arranjo.” (1999, p. 100) Por essa razão, pode ocorrer na narrativa da anti-personagem um reaparecimento dos seres-ficcionais, acompanhados de todo o aparato funcional, lógico-temporal, etc. Simultaneamente, as personagens perdem sua representatividade e se apresentam reduzidas a meros significantes, que podem ser preenchidos por valores positivos ou negativos, por dados referenciais ou contra referenciais. A anti-personagem é um anti-agente de um anti-sujeito e não se orienta em direção a um fim ou a um objeto diferenciado, pois ela é pura negatividade, segundo os conceitos de Kristeva:

O negativo representa, pois, toda oposição que, enquanto posição, apoia-se nela mesma, ele é a diferença absoluta, sem qualquer relação com outra coisa; enquanto oposição, ele é exclusivo de identidade e, por conseguinte, de si mesmo; pois enquanto relação para consigo, ele se define como sendo aquela própria identidade que se exclui. (SEGOLIN, 1999, p. 101)

A anti-personagem de Segolin é um anti-agente que nega a personagem-texto e só se identifica com a textualidade em sua desfunção, como um grau zero ou como um silêncio, que pode ser — por que não? — um ruído. A não-personagem é ambígua: tudo e nada, signo e anti-signo. Ela rompe com a heroicidade do texto, autocritica-se metalingüisticamente, foge do tempo e da palavra, e zera-se ao ponto de espacializar-se entre o ‘ser’ e o ‘não-ser’, entre a afirmação e a negação. Ela não é um fim, mas trânsito, ponto de partida de um recomeço. Alheia ao homem e ao mundo, em sua reflexividade textual, a anti-personagem aponta para uma anti-ideologia, a qual se torna uma nova ideologia, que não é pregada, nem defendida, mas, tão somente: anunciada e profetizada.

Bernardo Soares é uma personagem desfuncionalizada, livre de sistematizações actanciais, e assume claramente a postura estática da personagem-estado. O semi-heterônimo é constituído de estados de alma oscilantes e profundos questionamentos dialógicos, ao contrário do modelo de personagem proppiana, que é superficial e não denota angústias metafísicas.

Há um exemplo de característica monológica no discurso de Soares, feito uma crítica ao homem pragmático: “O homem vulgar, por mais dura que lhe seja a vida, tem ao menos a felicidade de não a pensar. Viver a vida decorrentemente, exteriormente, como um gato ou um cão — assim fazem os homens gerais.” (LD: 199-200) O poeta os joga felizes, porque sabe que a reflexão paraliza o ser e proporciona uma angústia tão arrebatadora, que pode levar a pessoa ao limite da própria vida.

Pensar é destruir. [...] Se os homens soubessem meditar no mistério da vida, se soubessem sentir as mil complexidades que espiam a alma em cada pormenor da ação, não agiriam nunca, não viveriam até. Matar-se-iam de assustados, como os que se suicidam³² para não ser guilhotinados no dia seguinte. (LD: 199-200)

Soares assume nuances da personagem-texto, uma vez que sua narrativa é predominantemente voltada para a enunciação, sem qualquer compromisso com o enunciado, e também pelo fato de exercer sua função dialogante, auto-crítica e metalingüística. Soares se confunde como fazer textual: “Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo.” (LD: 402)

Ao se deter em estados de alma oscilantes, Soares desprende-se do conceito de personagem mimética e mostra que a estabilidade emocional é relativa em um ser de pensamentos complexos, do mesmo modo como destrói verdades absolutas, a fim de mostrar que a própria literatura transcende as possibilidades de lógica, tanto quanto a religião. Assim, tal como a anti-personagem, o semi-heterônimo é um anti-agente que em diversos fragmentos expressa pura negatividade, ou seja, revela-se como tudo e nada, signo e anti-signo: “Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada.” (LD: 187) Soares proclama a anti-ideologia absoluta da anti-personagem, e não aceita valores pré-estabelecidos de nenhuma ordem.

As subversões na narrativa de Soares são significativas, em relação à ruptura com a temporalidade e a funcionalidade, e não se limita à sincronia³³ inovadora dos

³² É válido considerar que Soares declara não encarar o suicídio como uma solução existencial.

³³ “O termo sincronia foi proposto por Saussure, em oposição à diacronia, para denominar a simultaneidade como critério de reunião em estudos sistemáticos.” (COURTÉS; GREIMAS, 2008, p. 467)

fragmentos e do diálogo polifônico, mas oferece índices biografemáticos que enriquecem a literariedade e reforçam a renúncia à linearidade. Segundo Meletínski (In PROPP, 2006), “todas as funções que se sucedem no tempo constituem uma espécie de seqüência sintagmática linear”. (p.161) Logo, não apenas a personagem é desfuncionalizada, mas também a estrutura da narrativa foge de padrões prévios e não compactua com nenhuma corrente literária.

Biografia, autobiografia e biografema são conceitos similares, mas que diferem entre si. Segundo Vilas Boas (2007), biografia é a obra cujo “autor e narrador não podem, rigorosamente falando, ser a mesma pessoa.” (p. 17) Biografia é um “gênero literário de não ficção” (p. 16), ou uma relação de fatos cronológicos, que se referem à vida de um indivíduo. E cabe ao autor decidir se será neutro, parcial, ou emotivo a ponto de se envolver com a narrativa. Atihé (1990) elucida, porém, que:

Há biografias romanceadas, nas quais a ficção se insere como matéria flexível, destinada a preencher vácuos informativos ou a temperar vidas excessivamente sem sabores. Há biógrafos com fortes pendores de romancistas e que abdicarão, sempre que conveniente, do verídico para introduzir aqui e ali elementos da ordem do fictivo assumidamente. (ATIHÉ, 1990, p. 20)

A autobiografia e as instâncias biografemáticas de uma obra, ao contrário da biografia, são escritas pelo mesmo autor. Backhès (1996) apresenta *Confissões*, de Santo Agostinho, como a primeira autobiografia da história. Ele afirma, porém, que seria errado pensar que as confissões “são simplesmente memórias” (p. 111), visto que o livro assume aspectos religiosos filosóficos, e “reflexões sobre o tempo, onde não há qualquer expressão da subjetividade.” (p. 112).

Acrescentamos que a autobiografia não é, necessariamente, uma obra histórica, mas pode ser constituída de lapsos da memória, a exemplo de *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, cujo autor empírico se inscreve autobiograficamente na narrativa do Conselheiro Aires. Na crítica de Bosi, nota-se que a personagem traz à luz a vida do autor empírico que, resignado em sua maturidade, lamenta a morte da esposa:

O olhar do Conselheiro, lembrando a advertência de Espinosa, não ri nem chora, não ama nem detesta, compreende. [...] Reflexões sobre túmulos e cemitérios convêm ao começo de um livro que diz daqueles mesmos “pensamentos idos e vivos” com que o poeta Machado de Assis, falando à morta Carolina, descrevera a desolação do seu espírito. (MACHADO, 2003, p. 4)

A biografia difere da autobiografia, pelo fato de que a primeira requer ordena-

ção e unificação. A segunda não se atém a datas precisas e não respeita a temporalidade, justamente porque a memória tampouco é fiel a datas e restringe-se a lembranças e sensações. A memória, em primeira pessoa, é uma releitura da realidade vivida. O que foi realidade passa a ser relido, o que não significa reproduzir cronologicamente uma vida. O relato autobiográfico pode sistematizar ainda elementos como narrador, personagem e leitor, mas é antes um memorial, uma equação por equivalência.

A obra de Fernando Pessoa oferece uma leitura biográfica, autobiográfica e biografemática. Mas o que nos interessa são os biografemas, como um elemento de transgressão temporal no **Livro do Desassossego**. Segundo Atihé (1990) o biografema pode ser entendido como “uma vida por trás do signo”:

Poderíamos falar de uma autobiografia “não intencional”, mas o biografema não se presta a esse tipo de classificação. Ele pertence a um território médio: tem parte com a vida, porém jaz no signo. Não há como provar sua inserção inocente no texto, mas há como percebê-lo, enquanto nuance, pequena traição da mão à prática que esta impulsiona, do privado ao público, do texto à obra. Interferência irregular e intermitente, a vaguear do texto à vida e de volta, “fora de qualquer destino” [...] os resíduos biografêmicos subvertem as leis da contigüidade com sua intensa carga de energia analógica. Seu afloramento no texto rompe os limites do temporal-sucessivo e do espacial-linear, figurando-os como “átomos voluptuosos”. (ATIHÉ, 1990, p. 17)

Para Atihé (1990), a biografia também difere significativamente do biografema, pois “o biógrafo biográfico concebe sua escrita naquilo que o escritor já não é e, de modo geral, exila-o daquilo que de mais corpóreo possui: sua escritura, seu lado eterno, o signo”, (p. 19). Segundo a autora, o biografema não está voltado para o “homem público, da figura destinada à consagração”, visto que “a leitura biografemática não busca o mito” (p. 23).

No terceiro capítulo, apontamos duas passagens biografemáticas concernentes ao semi-heterônimo Bernardo Soares. A primeira se refere ao biografema para além dos aspectos autobiográficos; a segunda surge em um momento em que Soares reflete sobre a infância, e vem-lhe à mente a figura de um homem puro, que se lhe assemelha a uma criança que dorme.

Assim, entender o biografema como um índice de literariedade, no **Livro do Desassossego**, é acreditar que determinadas instâncias ficcionais, que aparecem na obra, foram também vividas por Fernando Pessoa, mas não como um registro de memórias e sim como memória elaborada feito fragmentos e impressões de sua vida. Fatos que ele discute sem cair no historicismo, razão pela qual a obra se aproxima do gênero diário.

CAPÍTULO II

As máscaras de Deus na cosmovisão imanente dos heterônimos

Desejo ser um criador de mitos.

Fernando Pessoa

O que confere à Literatura um estatuto de ficção é a distância que pretende manter da realidade histórica ou científica. Fatos verídicos não interessam a um esteta, salvo se for para recriá-los, subvertendo sua lógica. E ainda que a historicidade não seja completamente transgredida em uma obra, precisa ser modificada por signos, cujo objetivo é atingir a supra-realidade.

As máscaras de Deus, na obra de Fernando Pessoa, não são reproduções da história mas surgem antes em um contexto de verossimilhança interna. A poética pessoana visa romper com a referencialidade dos objetos e tende a iconizá-los, para que sejam experienciados corporeamente.

Mestre Alberto Caeiro da Silva; Álvaro de Campos e Ricardo Reis têm o olhar voltado para a realidade imanente. Essas personagens compõem o que Fernando Pessoa denominou "teatro estático", que é caracterizado por sua lógica desfuncional e atemporal. Nesse espetáculo, não há o predomínio de um enredo específico, de agentes nucleares nem de qualquer conflito, as ações são catalíticas e os estados de alma remetem à personagem estado. Os poemas não plenificam um discurso direto entre as máscaras, mas uma polifonia ontológica que precede a discursiva.

Alberto Caeiro é a personagem responsável pela estética do Sensacionismo³⁴, que pressupõe uma prática similar à do paganismo grego. O paganismo nada tem a ver com a descrença em Deus, visto que os gregos pagãos acatam seus deuses de modo direto e objetivo, tanto quanto Caeiro apreende o seu Deus-Menino pela via da sensação objetiva. A diferença é que o Deus de Caeiro não implica subjetividade de ordem nenhuma, ao contrário dos deuses gregos que são idealizados.

Para o Sensacionismo, a sensação é a única realidade possível; para o paganismo, a realidade também é percebida de modo direto e absoluto. Assim, a similaridade que há entre essas duas correntes de pensamento é a adesão total à realidade

34 "O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Ambos lhe construíram os começos. Segundo Pessoa, o Sensacionismo prende-se à atitude energética, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força." (PESSOA, 2007, p. 90, 96)

objetiva, sem a necessidade de busca transcendental ou metafísica.

Caeiro, o mestre dos heterônimos, afirma que as suas sensações, o seu olhar e os seus ouvidos foram educados pelo Menino Jesus, personagem que ele cria para explicar a verdade da natureza. E, ao mesmo tempo em que o Menino é descrito em terceira pessoa, é também associado à própria pessoa do eu-lírico, que com ele se funde em uma relação polifônica. Caeiro deseja ser concreto e verdadeiro como o Menino Jesus. Pode-se ilustrar a relação com um verso de Luiz Vaz de Camões: “Transforma-se o amador na cousa amada.” (CAMÕES, 2004, p. 113)

A Álvaro de Campos, o poeta modernista e futurista, Caeiro tentou transmitir seus ensinamentos sensacionistas; bem como a Ricardo Reis, o poeta clássico. Álvaro de Campos lamenta não ter conseguido ser exatamente igual a Caeiro, embora seja o seu mais fiel discípulo sensacionista. Ricardo Reis também acatou os ensinamentos do mestre e louva-o com profunda devoção. Ocorre, porém, que Reis tampouco conseguiu abdicar de seu pensamento lógico e racional. Ambos os poetas escrevem em versos, mas também chegaram a dissertar em prosa, a fim de conceituar os conhecimentos aprendidos com o mestre dos heterônimos.

Neste capítulo, destacam-se o poema *VIII*, de Alberto Caeiro; o poema *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos; além de algumas odes selecionadas de Ricardo Reis. Evidenciam-se aspectos imanentes e sensacionistas dos poemas, que apontam para as Máscaras de Deus na obra pessoana. Nessa análise, destacam-se ainda as equivalências e as polaridades de conceitos, estéticas e caracteres, existentes entre os heterônimos e a máscara mestra de Bernardo Soares.

Segundo Rohden (2001), a imanência é a ordem lógica do conhecer, ao contrário da transcendência que é de ordem ontológica. Em uma situação de imanência, Deus se emana na criatura, ou seja:

A presença finita do Infinito no finito chama-se imanência (do latim *in-manare*, ficar dentro). Entretanto, a presença do Infinito fora dos finitos é infinita, porque é ilimitada, universal — e essa presença universal, ou onipresença, do Infinito chama-se transcendência (de *trans-sendere*, passar além). De maneira que o Infinito, que esta finitamente em qualquer finito, está infinitamente no Infinito. A imanência é, pois, uma presença limitada do Ilimitado, ao passo que a transcendência é uma presença ilimitada do Ilimitado. (ROHDEN, 2001, p. 14)

Na concepção do filósofo, não envolve contradição afirmar que o Infinito está finitamente no finito, uma vez que essa limitação não vem da essência do Infinito, mas sim de sua existência. Para Rohden (2001), se Deus for concebido como Infinito, tem

de ser visto como um Ser essencialmente ilimitado em sua transcendência, mas com sua ilimitação existencialmente limitada nas suas manifestações.

A filosofia ocidental da imanência e da transcendência, marcada pela influência da cultura grega, serve-nos para conceituar a diferença que existe entre os três heterônimos pessoanos e o semi-heterônimo, Bernardo Soares, visto que esse é um poeta de cosmovisão transcendental, do mesmo modo como o próprio Fernando Pessoa ortônimo. E se esses dois últimos perscrutam, metafisicamente, a suposta existência de um Deus Infinito, os três heterônimos não desenvolvem esse mesmo questionamento, mas se contentam com a lógica imanente do Sensacionismo.

Caeiro não disserta sobre Deus como infinito, pois a sua concepção divina é voltada para o Menino Jesus imanente e para a Natureza. Segundo Álvaro de Campos (Pessoa, 2005, p. 108), mestre Caeiro prefere a ausência do conceito de infinito. Ou seja, para ele, nem há necessidade de discutir tal questão, pois para crer em Deus não é necessário pensar ou transcender, basta sentir e ver.

Por outro lado, recusa-se a definir Caeiro como um "poeta materialista", pois alega que seu mestre não é reduzível a conceituações filosóficas.

Afirma Caeiro:

Essa gente materialista é cega. V. diz que eles dizem que o espaço é infinito. Onde é que eles viram isso no espaço? [...] Não concebo nada como infinito. Como é que eu posso conceber qualquer coisa como infinito? [...] O que não tem limites não existe. Existir é haver outra coisa qualquer e portanto cada coisa ser limitada. O que é que custa conceber uma coisa que é uma coisa, e não está sempre a ser uma outra coisa que está mais adiante? (PESSOA, 2005, p. 109)

Perturbado com as respostas do mestre, Campos clama histericamente, aos gritos, por explicações menos simplistas; mas o mestre lhe responde com tanta sabedoria, que o discípulo se convence de que não está a discutir com um homem, mas com outro universo. Campos relata o diálogo:

"Olhe Caeiro... Considere os números... Onde é que acabam os números? Tomemos qualquer número — 34, por exemplo. Para além dele temos 35, 36, 37, 38, e assim sem poder parar. Não há número grande que não haja um número maior...". "Mas isso são só números", protestou o meu mestre Caeiro. E depois acrescentou, olhando-me com uma formidável infância: "O que é o 34 na realidade?" (PESSOA, 2005, p. 109)

Ricardo Reis define a estética do poeta sensacionista como cheia de pen-

samento, mas ao mesmo tempo tão objetiva que nos “liberta de toda dor de pensar. Cheia de emoção, ela nos liberta do peso inútil de sentir. Cheia de vida, ela nos põe à parte do peso irremediável da vida.” (PESSOA, 2005, P. 113). Tanto para Reis quanto para Campos, Caeiro é definido como o Grande Libertador, com grafia maiúscula.

2.1 A máscara objetivista de mestre Caeiro

*Eu sei com toda a certeza.
Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.*
Alberto Caeiro

Alberto Caeiro, o sábio e simplório pastor de rebanhos, é um homem do campo, semi-analfabeto, considerado o mestre de todos os heterônimos. Convicto sobre a existência e a verdade da natureza, ele não se pauta na razão nem na filosofia como critério para conhecimento do real. Sua contemplação é projetada para fora, como exaltação do corpo e a realidade é para ele extrínseca, em oposição a seus discípulos que cultivam vida interior. Para Caeiro, nem mesmo o sonho tem caráter de interioridade. Essa é a principal diferença que caracteriza a alteridade de sua máscara.

Poeta predileto de Fernando Pessoa, Caeiro é apresentado por seus discípulos como uma figura digna de adoração. Segundo Brechón (1996), os heterônimos falam dele “como os apóstolos falam de Jesus, com afeição e respeito.” (p. 232) E o carisma é tal que o próprio Pessoa denota emoção ao falar do mestre:

Ao escrever certos passos das Notas para a *Recordação do Meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras. [...] Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma — só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. (PESSOA, 2007, p. 422-423)

Mestre Caeiro opta por versos livres, métrica irregular, linguagem simples, adjetivações, e não recorre a rimas ou padrões fixos em seus poemas. O predomínio do verbo no presente do indicativo é uma característica marcante em sua poética, como

uma predileção pelo *kairós*³⁵, ou vida centrada no agora; em detrimento do *cronos*³⁶, que encerra o homem em preocupações temporais. Declara Caeiro (Pessoa, 2005c, p. 169): “Não tenho pressa: não a têm o sol e a lua”. Ao poeta, não interessa o presente vinculado aos tempos passado e futuro, apenas a realidade existencial:

Mas eu não quero o presente, quero a realidade;
 Quero as cousas que existem, não o tempo que as mede
 O que é o presente?
 É uma cousa relativa ao passado e ao futuro.
 É uma cousa que existe em virtude de outras cousas existirem
 Eu só quero a realidade, as cousas sem presente
 Não quero incluir tempo no meu esquema
 Não quero pensar nas cousas como presentes;
 quero pensar nelas como cousas.
 (PESSOA, 2007e, p. 30)

A personagem nasceu no dia 8 de março de 1914, quando Pessoa se pôs de pé frente a uma cômoda alta, na qual começou a escrever, sob uma espécie de êxtase ou escrita automática. Surgiram então mais de trinta poemas a fio, dos quais o VIII de *O Guardador de Rebanhos*, relata a vinda de Cristo à terra, retratado sob a figura de uma criança. Pessoa declarou a Casais Monteiro, em 1935:

Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. (PESSOA, 2007, p. 422)

Pessoa declarou ainda a Gaspar Simões, em 1933, que essa obra era o melhor que já havia feito, inigualável, porque a inspiração excede o que racionalmente poderia gerar dentro de si. Uma verdade que vai além da ficção das epopéias: “o que nunca é verdade das *Ilíadas*”. (PESSOA, 2007, p. 401)

Pessoa (2007) afirma que não chegou a publicar o poema VIII, pois sabia que seria “ofensivo para a Igreja Católica.” (p. 360) Em determinados versos, a criança

35 Para os gregos, *kairós* “é o tempo bom, agradável, o instante em que estou totalmente aqui. Foi nesse sentido que Jesus falou do tempo. Lá onde o *kairós* entrou em cena, é bom tempo; ele é meu. Estou totalmente no tempo. Aproveito o instante atual. Estou totalmente entretido com o que faço, sem olhar para o relógio e sem perguntar o que me espera no minuto seguinte.” (GRÜN, 2008, p. 37)

36 “Os gregos empregavam para esta compreensão do tempo a palavra *cronos*. Ainda hoje falamos de cronômetro, medidor do tempo. Aqui se trata de minutos e segundos que são preenchidos por alguma reivindicação e expectativa que preciso cumprir. Cronos era para os gregos o deus bem primitivo, que engoliu seus filhos. Quando falamos hoje em dia que o tempo nos devora, de que somos escravos do tempo, de que somos acossados pelos prazos, ressoa nisso aquele mito grego.” (GRÜN, 2008, p. 37)

exprime de fato, pela narrativa do eu-lírico, uma “aparente” ofensa ou blasfêmia:

Diz-me muito mal de Deus.
 Diz que ele é um velho estúpido e doente,
 Sempre a escarrar no chão
 E a dizer indecências.
 A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
 E o Espírito Santo coça-se com o bico
 E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
 Tudo no céu é estúpido como na Igreja Católica.
 (PESSOA, 2007e, p. 30)

Contudo, não há no poema um discurso herético, até porque, Caeiro é um poeta pagão e, segundo Mora (PESSOA, 2005, p. 189), dentro do paganismo não há heresias. O que há é uma característica peculiar de uma criancinha travessa que brinca nas poças de água, atira pedras aos burros, rouba fruta dos pomares, levanta as saias das meninas, e chora de medo dos cães. Essas traquinagens todas compõem a figura da criança, marcada por uma profunda inocência que não traduz a crítica feroz ou violenta de um adulto anticlerical. Se a personagem da criança tivesse sido criada para expurgar uma eventual revolta do poeta, contra a Igreja Católica, perderia a sua verossimilhança interna, pois estaria a expressar a feição de um crítico e não de um menino. Se há uma blasfêmia na figura da criança, só pode ser de caráter infantil e não lógico-racional.

Chapinha nas poças de água,
 Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
 Atira pedras aos burros,
 Rouba a fruta dos pomares
 E foge a chorar e a gritar dos cães.
 E, porque sabe que elas não gostam
 E que toda gente acha graça,
 Corre atrás das raparigas
 Que vão em ranchos pelas estradas
 Com as bilhas às cabeças
 E levanta-lhes as saias
 (PESSOA, 2007e, p. 29)

E se por alguma instância o poeta, criador do Menino Jesus, revela-se crítico à religião como “um sonho de cadeiras” (p. 137), deve-se ao fato de que, para ele, o mundo não precisa de orador, de público, de julgamentos nem de crítica. Precisa apenas de um olhar que atinja a plenitude na contemplação resignada da natureza e das pessoas. Essa é sua única discordância em relação aos postulados do cristianismo e de qualquer outra doutrina, visto que a realidade não está na oratória nem em

qualquer linguagem que pretenda dizê-la. Caeiro é apolítico, apartidário e, nesse aspecto, identifica-se com Bernardo Soares, pois ambos não defendem qualquer ordem religiosa. Se Caeiro tivesse uma ideologia, poderia ser traduzida em um único verso: "ter olhos só para ver." (p. 135)

Se no teatro católico, o Deus cristão é açoitado, cuspidado e injuriado pela comunidade, a fim de retratar o sofrimento do Senhor no calvário, como um convite de reflexão à piedade; na ficção de Caeiro, Deus é quem cospe e diz palavrões, a fim de ser apresentado como um Ser rústico, engraçado, estranho, sem polidez, puramente objetivo e diferente do Deus sacro dos templos religiosos.

Para Chklovski (1978), o papel da arte é justamente o estranhamento, que deve ser entendido como um procedimento de percepção. A arte tem a finalidade de liberar "o objeto do automatismo perceptivo" (p. 45). Eikhenbaum reforça a teoria:

A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. (EIKHENBAUM, 1978, p. 15)

O estranhamento é um procedimento artístico no poema, mas há um outro fator que o precede: a natureza. Para Caeiro, todas as coisas devem ser concebidas de modo realístico e direto, objetivo e imanente, sem conceitos metafísicos nem mediações do pensamento. O poeta não concebe Deus de modo caricatural, determinista, ou institucional, e por essa razão tende a subvertê-lo.

Segundo Blank:

Existem caricaturas de Deus em nossa sociedade e nas cabeças de muitos cristãos. Para desmascarar essas caricaturas, devemos ter consciência de que elas existem. Essa tarefa não é fácil, porque há muita resistência para tal proposta. Esta resistência não vem apenas do lado daqueles que não querem saber nada de religião ou daqueles que querem abusar da religião para interesses próprios. Esta resistência vem, também, do lado de muitos bons cristãos. Eles não conseguem imaginar que a imagem de Deus poderia ser deturpada. (BLANK, 1988, p. 32)

Além de tirar Deus de sua redoma sacra de figura paterna e autoritária, o poeta o retrata antes como um velho comum. Mas tão comum que, obrigatoriamente, deve resmungar feito um idoso, a fim de ser fiel à sua verossimilhança senil. E se Deus fosse descrito como um ser inatingível, repleto de perfeição e sapiência, tornar-se-ia mais distante ainda da própria natureza de ser humano e até mesmo de pai.

Portanto, humanizar Deus é, para o poeta, uma estratégia de proximidade e não de distanciamento.

Se formos um pouco mais a fundo, constataremos que o Menino Jesus afirma que o Céu, a sua casa, é como a Igreja Católica. “No céu tinha que estar sempre sério.” (p. 28) E se o Menino acha que Deus e o céu são estúpidos — chatos, aborrecidos, ou sem divertimento —, expressa claramente o que, em geral, uma criança saudável diria sobre a sua própria casa e a companhia dos adultos, pois, certamente, é sempre mais interessante para um moleque fugir para a rua, do que estar enclausurado em casa ou na igreja. O Menino não saiu do céu para dar um passeio, mas: “Tinha fugido do céu” (p. 28)

Para o Menino, no céu tudo é falso, confuso e em desacordo com a natureza. O céu não é um lugar inteligível, por um raciocínio lógico. O Menino não tem pai e mãe, como as outras crianças. Seu pai se chama José; assim como o pai do Jesus Histórico. O outro pai é uma pomba, que para o mundo é estúpida e feia, simplesmente porque não é do mundo nem é uma pomba. No contexto histórico, o Espírito Santo, ou o espírito de Cristo, também é representado por uma pomba que tampouco agradou ao mundo: “Tinham dito que Seu espírito era imundo.” (Marcos 3: 28,30).

A mãe do Menino Jesus “não tinha amado antes de o ter” (p. 30), tal como a Virgem Maria. Na poesia de Caeiro, o menino foi transportado do céu para a terra, dentro de uma mala, que pode ser relacionada à bolsa, ou à placenta que envolve uma criança no útero da mãe. Caeiro afirma que o Menino nasceu só de mãe, e aqui podemos inferir que o mesmo ocorreu com o Jesus Histórico, que nunca teve pai para amar com respeito e, ainda assim, estava destinado a pregar a bondade e a justiça.

O Menino materializa o conceito de céu, como uma casa. Deus deixa de ser uma idéia e passa a ser um velho doente, como de fato são a maioria dos velhos. E a pomba não é um espírito, mas um pássaro de verdade, que se empoleira nas cadeiras, sujando-as, como fazem todas as pombas reais; pomba que ele julga feia, porque não passa de uma idéia errônea e mal interpretada pelo mundo. A concepção sobre a maternidade, tampouco é para o Menino uma idéia, mas há de ser verdadeira como um fato concreto, e assim se explica a materialização da mala. Para o menino, nada é abstração e tudo é realidade corpórea. Nota-se que José também é um velho, cujo adjetivo sugere uma equivalência com o próprio Deus.

Nem sequer o deixaram ter pai e mãe
 Como as outras crianças.
 O seu pai era duas pessoas
 Um velho chamado José, que era carpinteiro,

E que não era pai dele;
 E o outro pai era uma pomba estúpida,
 A única pomba feia do mundo
 Porque não era do mundo nem era pomba.
 E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
 Não era mulher: era uma mala
 Em que ele tinha vindo do céu.
 E queriam que ele, que só nascera da mãe,
 E nunca tivera pai para amar com respeito,
 Pregasse a bondade e a justiça!
 (PESSOA, 2007e, p. 30)

Pode-se supor que, por um processo de ironia³⁷, Caeiro esteja a criticar a história do Menino, mas a crítica não é exatamente voltada à criança que tem uma imaginação fértil, e sim às máscaras dogmáticas que envolvem o Cristo das religiões.

Se para as doutrinas cristãs é necessário que Jesus seja pensado e idealizado, para que depois seja amado; para o poeta, essencial é libertar o Menino Jesus de todos os conceitos subjetivistas que ocultam o corpo e a face da criança, verdadeiramente, humana e natural. Na concepção de Caeiro, o Menino representa a inocência em seu estado mais puro.

Para o poeta, Deus também não deve ser assimilado como um criador glorioso, que é adorado exclusivamente por uma lógica criacionista, pois esse fato atribuiria a Ele uma função utilitária que pretere a Sua ontologia. Para Caeiro, todos os seres, incluindo Deus, devem ser amados porque são seres, e não porque podem ser úteis ou usados de modo pragmático, como no utilitarismo³⁸.

Diz-me que Deus não percebe nada
 Das coisas que criou —
 “Se é que ele as criou, do que duvido” —
 “Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
 Mas os seres não cantam nada.
 Se cantassem seriam cantores.
 Os seres existem e mais nada,
 E por isso se chamam seres.”
 (PESSOA, 2007e, p. 30)

Caeiro não concorda com a visão criacionista, e julga que desse modo o Me-

37 “A ironia pensa uma coisa e diz outra, a ironia não quer que se acredite nela, mas que seja compreendida, isto é, interpretada. A ironia é uma simulação, mais do que uma dissimulação.” (MOISÉS, 2004, p.246)

38 “O utilitarismo só conhece o lucro como padrão para avaliação das coisas. Até mesmo as pessoas perdem seu valor religioso. No mundo medieval, por mais desvalorizadas que fossem, seu valor era algo absoluto, pois lhes era conferido pelo próprio Deus. Agora, alguém vale quanto ganha, enquanto ganha.” (ALVES, 2000, p. 48)

nino está a falar mal de Deus. Contudo, ainda assim o acolhe em seus braços, em um gesto de total adesão e leva-o para sua casa. O poeta demonstra, com essa atitude absolutamente contraditória, que a afinidade de pensamento entre os seres humanos não é um critério para aceitação do outro. Até porque, para ele, “tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe.” (PESSOA, 2005, p. 107).

E depois, cansado de dizer mal de Deus,
O Menino Jesus adormece nos meus braços
e eu levo-o ao colo para a casa.
(PESSOA, 2007e, p. 30)

Ao poeta o Menino Jesus ensinou tudo, educou-lhe o olhar e os ouvidos.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
São as cócegas que ele me faz, brincando nas orelhas.
(PESSOA, 2007e, p. 30)

O argumento blasfêmico é inaceitável na poética de Caeiro, e é uma interpretação errônea, principalmente se levarmos em consideração que a ambigüidade³⁹ é um critério de valor em toda poesia altamente condensada⁴⁰ e literária. Além porque, a poesia de Caeiro não depende da identidade do poeta empírico, Fernando Pessoa, que tinha lá suas diferenças com a política do cristianismo, enquanto instituição organizada; embora fosse um defensor dos rituais cristãos, que a seu ver merecem respeito, devem ser praticados e preservados.

Quando o eu-lírico diz que o Menino Jesus “Era nosso demais para fingir / De segunda pessoa da Trindade (p. 28)”, revela uma face totalmente singular de um Deus que se humaniza, pois sai do pedestal da sacralidade e se aproxima do ser humano como uma criança. Um Deus que não prega moral nem ciência, mas brinca e sorri. A dessacralização do divino reduz o distanciamento entre Deus e homem.

O teólogo Frei Leo afirma que a dessacralização promove a proximidade com

39 “Ambíguo, que representa duas faces, dois sentidos. Em oposição ao discurso científico, que se caracteriza pela univalência dos signos, o caráter ambíguo ou múltiplo do texto literário, sobretudo o poético, decorre necessariamente de encerrar uma linguagem por excelência metafórica.” (MOISÉS, 2004, p. 19-20) Segundo Ezra Pound, se a sentença é ambígua: “ela realmente significa mais de uma coisa, ou mais do que o escritor pretendia; se ela pode ser lida de modo a significar algo diferente.” (POUND, 2003, p. 64)

40 Para Ezra Pound, a poesia condensada é a linguagem carregada de significado, até o máximo grau possível, seja pelo aspecto imagético (fanopéia), sonoro (melopéia) ou ideológico (logopéia). (POUND, 2003, p. 63)

Jesus, e julga ser um erro sacralizá-lo ao extremo. Para ele, o que Jesus ensinou é a necessidade de a pessoa entrar em "sintonia consigo mesma, com Deus, com a natureza e com as pessoas."

Reveste-se o sagrado de uma sacralidade que o sagrado em Jesus não tem. As demais religiões ensinam como o ser humano deve fazer, que degrau subir, para chegar no céu. Todas as outras religiões. O Cristianismo é o contrário, é o céu que chegou aqui. O verbo de Deus se fez carne. Jesus se fez gente, com carne, com osso. Chorou, sorriu. É a humanização de deus. (<http://www.youtube.com/watch?v=ot-yufd0B4I>)

Assim como Deus é estranho, na poesia de Caeiro, Cristo também não é apreendido pelo reconhecimento imediato, mas carrega um estranhamento que proporciona uma sensação estética. Para Caeiro, Cristo não deve ser teorizado, mas sentido, do mesmo modo como a vida não deve ser filosofada, mas contemplada. O procedimento do poeta pode ser entendido como singularização. Afirma Chklovski:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, a aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto. (CHKLOVSKI, 1978, p. 45)

O Jesus de Caeiro é, evidentemente, humano e o poeta procura transmitir tal humanismo sob uma estética e não via argumentos ideológicos. O poeta não pretende teorizar uma moral sobre Cristo, mas descreve o Menino Jesus como se estivesse se deparando com Ele pela primeira vez. Esse modo de ver os objetos fora de seu contexto é, para Chklovski, o que caracteriza o procedimento estético:

O caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho e surpreendente. (CHKLOVSKI, 1978, p. 54)

Afirma Álvaro de Campos que é o "conceito direto das coisas, que caracteriza a sensibilidade de Caeiro" (PESSOA, 1976, p. 61). Campos cita uma frase do mestre dos heterônimos: "toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez,

porque realmente é a primeira vez que a vemos.” (p. 61)

Em Caeiro reside uma extrema despersonalização dramática, que pode ser entendida como desfuncionalização da personagem, visto que o poeta destrói todo tipo de lógica funcional ou utilitária. Ama as coisas sem atitudes desesperadas e passionais e sem atribuir a elas graus, escalas ou critérios de valor, ou seja, concebe o mundo “sem sentimentalidade nenhuma” (PESSOA, 2007, p. 97).

Sua renúncia a postulados literários e filosóficos revela uma transgressão que funda uma estética de resistência, pautada na aprendizagem do desaprender. Caeiro não está interessado em pensamentos ou teorias, mas apenas em sensações, já que é, por excelência, o poeta a quem Pessoa atribui toda a estética do Sensacionismo.

O Sensacionismo é caracterizado pela tentativa de o poeta olhar para o mundo e vivenciá-lo, experimentando-o. As sensações vêm do objeto e só podem existir se alguém a emite, e se outro alguém a recebe. A sensação sempre supõe uma relação íntima entre sujeito e objeto. Se não há sujeito, não há sensação, pois não há ninguém para captá-la. Se não há objeto, não há sensação, pois não há ninguém para emití-la. Para Pessoa, a sensação é o que o poeta busca e a poesia é o lugar onde as sensações são expressas pelas palavras. O conhecimento da poesia está ligado à captação de qualidades e o poeta procura captar o mundo através de sensações, mas cada um trata a sensação de modo diferente. Para sintetizar o conceito dessa estética, o Sensacionismo é uma tentativa de viver poeticamente as sensações.

Na concepção de Fernando Pessoa, o Sensacionismo é também uma via de acesso para o sagrado, pois para o poeta, Deus pode ser sentido em tudo e em todos, essa afirmação vai ao encontro da poética de Caeiro.

Sentir é criar. Sentir é pensar sem idéias, e por isso sentir é compreender, visto que o universo não tem idéias. — Mas o que é sentir? Ter opiniões não é sentir. Todas as opiniões são dos outros. Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente. Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. [...] O sentimento abre as portas da prisão com que o pensamento fecha a alma [...] Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o que outra pessoa sente é ser ela. [...] Deus é toda a gente. [...] Pensar é errar. Só sentir é crença e verdade. Nada existe fora das nossas sensações. (PESSOA, 2005, p. 54)

A diferença que há entre Caeiro e Bernardo Soares, é que o poeta das sensações mantém a postura anti-filosófica; ao contrário de Soares, que se interessa por filosofia e metafísica, e cultiva apenas algumas instâncias da voz bucólica do mestre

dos heterônimos: “uma opinião é uma grosseria, mesmo quando não é sincera.” (LD: 273) A relação polifônica evidencia as vozes que coincidem entre si e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, se afastam e se diferenciam.

Afirma Caeiro:

Todas as opiniões que há sobre a Natureza
Nunca fizeram crescer uma erva ou nascer uma flor.
Toda a sabedoria a respeito das cousas
Nunca foi cousa em que pudesse pegar, como nas cousas
Se a ciência quer ser verdadeira,
Que ciência mais verdadeira do que as cousas sem ciência?
(PESSOA, 2007e, p. 123)

A afinidade que há entre as personagens é que ambas valorizam o olhar como apreensão do real. Soares traz a voz do mestre, na sua adesão completa à estética contemplativa. Em *Fragmentos De Uma Autobiografia*, expressa desilusão em relação às certezas do mundo, e um olhar sábio que se volta para o campo e a natureza.

Primeiro entretiveram-me as especulações metafísicas, as idéias científicas depois. Atraíram-me finalmente as sociológicas. Mas em nenhum destes estádios da minha busca da verdade encontrei segurança e alívio. [...] no pouco que lia, tantas teorias me cansava de ver, contraditórias [...] Deixei leituras, abandonei casuais caprichos de este ou aquele modo estético da vida. Do pouco que lia aprendi a extrair só elementos para o sonho. Do pouco que presenciava, apliquei-me a tirar apenas o que se podia, em reflexo distante e errado, prolongar mais dentro de mim. [...] Apliquei-me depois, no decurso procurado do meu hedonismo interior, a furtar-me às sensibilidades sociais. [...] Do estudo da metafísica, das ciências, passei a ocupações de espírito mais violentas para o equilíbrio dos meus nervos. Gastei apavoradas noites debruçado sobre volumes de místicos e de cabalistas, que nunca tinha paciência para ler de todo [...] Gastei-me gerando os pensamentos... [...] Caí numa complexa indisciplina cerebral, cheia de indiferenças. Onde me refugiei? Tenho a impressão de que não me refugiei em parte nenhuma. Abandonei-me, mas não sei a quê. [...] Hoje sou ascético na minha religião de mim. [...] Não faço teorias a respeito da vida. Se ela é boa ou má não sei, não penso. [...] Que me importa o que ela é para os outros? [...] Não querer compreender, não analisar... Ver-se como à natureza; olhar para as impressões como para um campo — a sabedoria é isto. (LD: 250-253)

Na poética de Soares, a anti-filosofia também flui para a natureza e à estética das sensações, como no poema de Caeiro. Em *O Guardador de Rebanhos*, o mestre evidencia que o objeto não deve ser descrito por palavras nem por pensamentos, e sim contemplado. O poeta crê no mundo porque o vê:

Mas não penso nele.
Porque pensar é não compreender.

O mundo não se faz para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos),
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo.
 (PESSOA, 2007e, p. 19)

Caeiro se afirma como um ser de sensibilidade, que ignora a razão, e sua poética está inteiramente voltada para a resignação incondicional, que representa o próprio Deus. A natureza, nesse poema, é concebida como nome próprio e não substantivo feminino. Para o poeta, Deus é amor e inocência concretas, materializadas no outro.

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 porque ama, nem o que é amar...
 Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência é não pensar
 (PESSOA, 2007e, p. 19)

A não-filosofia de Caeiro aponta para a sensação e para um Deus que é só sensação:

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. [...]
 E por isso eu obedeço-lhe, [...]
 Como quem abre os olhos e vê,
 E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
 E amo-o sem pensar nele,
 E penso-o vendo e ouvindo,
 E ando com ele a toda hora.
 (PESSOA, 2007e, p. 24-25)

Ao negar conceitos filosóficos e convencionais sobre Deus, o eu-lírico entra em comunhão com o objeto, olhando-o, ouvindo-o, e sentindo-o por intermédio da palavra poética. Caeiro tanto nega conceitos científicos, quanto supervaloriza o sentir:

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.”

(PESSOA, 2007e, p. 34)

Para Fernando Pessoa (2005, p. 37): “Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar” são sentidos divinos, porque são a nossa relação com o universo, ou “a nossa relação com o universo Deus.” Podemos inferir que Deus se revela, para Caeiro, como uma concretude existencial em todas as manifestações da natureza.

De acordo com os preceitos da estética, a filosofia é lida com o sentido do que dizemos e os juízos baseiam-se em teorias. A arte, porém, não é ciência nem interessa a ela a descrição de conceitos ou a previsão de fatos. Segundo Langer (1980), a função da ilusão artística não é fazer crer pela persuasão, como presumem muitos filósofos, mas exatamente o oposto. O desligamento da crença e a contemplação de qualidades sensoriais, sem seus significados usuais, propõem-nos a experiência sensacionista de um modo mais autêntico. Toda obra de arte é uma ilusão de experiência, de modo que a literatura não precisa ser necessariamente subjetiva, no sentido de relatar impressões ou sentimentos de um sujeito dado. Tudo o que ocorre dentro da moldura de sua ilusão tem a semelhança de um evento vivido. O emprego da linguagem poética tem por objetivo fazer com que o leitor perceba as qualidades da experiência sensacionista. Fixar-se no sensorial, no qualitativo, é um desses recursos principais para criar a imagem da experiência. Tudo o que é real deve ser transformado pela imaginação em algo puramente experiencial; esse é o princípio de *poiesis* (poesia). Um poema cheio de imagens sensoriais é, por princípio, considerado melhor do que um que não as tenha (LANGER, 1980, p. 51, 60, 254, 260, 262, 294)

A objetividade de Caeiro, que não pensa o objeto, mas o apreende tal como é, pode ser concebida como uma atitude estética, pois embora uma obra revele ter caráter subjetivo, ela é em si mesma objetiva, já que o seu intuito é objetivar a vida do sentimento. Caeiro não está preocupado, tampouco, em seguir padrões formais de poesia: “não me importo com as rimas [...] penso e escrevo como as flores têm cor.” (p. 00) No quadragésimo poema de *O Guardador de Rebanhos*, o eu-lírico se mostra essencialmente interessado em captar sensações:

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.

(PESSOA, 2007e, p. 66)

O eu-lírico está falando de uma maneira de olhar que é pessoal, subjetiva, mas o desejo do poeta é objetivar a existência da qualidade, isto é, evidenciar a primariedade da sensação, tal como uma criança não emite juízo de valor em um primeiro olhar, pois sua relação como o mundo e com o objeto é direta. A borboleta passa e o eu lírico se revela afetado por sensações, ao invés de refletir sobre conceitos pré-estabelecidos. E quando afirma que “a cor é que tem cor nas asas da borboleta” está dizendo que o elemento cromático é pura qualidade, assim como a flor e a borboleta são também qualidades, e não supõem relação ou juízo que atribuam valor aos objetos.

A literatura, seja em poesia ou prosa, tem por objetivo corporificar seus objetos. Assim, ao eliminar o conceito e o significado da flor, da borboleta, e da cor, o poeta expõe uma presença física, a fim de que o objeto seja entendido como um corpo concreto, cujo suporte é o significante, e a presença do significante é a prova de que o signo é material. Não existe signo abstrato.

A anti-filosofia que aparece no Menino Jesus, no poema VIII, é tão objetiva quanto a pureza do olhar de Caeiro frente à Natureza. E para compreender sua poética, pode-se observar a imagem da criança que aparece no **Livro do Desassossego** (LD: 141). O poeta explica a importância da sensação na Literatura: “As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. Uma criança que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava a beira de chorar [...]: Tenho vontade de lágrimas.” Ao contrário dos adultos, que falam de modo conveniente, as crianças não manipulam as palavras, pois não estão preocupadas com a opinião alheia ou com o contexto em que estão inseridas, quando exprimem seus sentimentos. As crianças não vivem em função do olhar crítico vigente nas convenções sociais, nem agem necessariamente com o intuito de influenciar o pensamento do outro. “Tenho vontade de chorar [...] diria um adulto”, mas a criança disse apenas: “Tenho vontade de lágrimas!” Para o semi-heterônimo, “esta frase é absolutamente literária”, pois aspira a uma sensorialidade corporal e plástica.

A palavra lágrima tem uma concretude líquida e uma dimensão plástica que o verbo chorar não tem. E o poeta diz ainda que as lágrimas são quentes e rompem “das pálpebras conscientes da amargura líquida”. Isto é, o valor plástico das lágrimas, dita pela criança que está com vontade de chorar, exprimem de modo mais direto o que ela está sentindo. Soares não tenta traduzir semanticamente a palavra lágrimas,

mas expõe sua plasticidade, pois 'lágrimas' não é apenas uma tradução de 'choro', é palavra que fala de uma amargura quente e líqüida. A substituição de um termo por outro não é mera troca, mas uma escultura, uma tentativa de concretização do objeto, embora o texto seja aparentemente coloquial.

"Aquela criança definiu bem a sua espiral" (LD: 141), diz o poeta, mas espiral é outra palavra escolhida para exaltar o estado de turbulência sentimental da criança. Bernardo Soares imagetizou então o tormento da criança e quase o iconizou, pois o ícone⁴¹ é sempre um "quase". Ou seja, o sentimento nunca será uma espiral, do mesmo modo como uma espiral nunca será um sentimento, mas a poesia tende a iconizar o objeto, a imagetizá-lo, ao invés de simplesmente exprimir significados.

Na teoria peirceana, o ícone pertence ao domínio do instantâneo, do momentâneo ou da epifania⁴². O ícone não é um retrato preciso ou bem delineado, mas é um quase-signo instantâneo que nos permite ver o ser na sua dimensão legitimamente qualitativa. O ícone não é fidelidade ao objeto, pois nenhum retrato é absolutamente fiel. O ícone é a reprodução que atinge o âmago do representado e vale pelo seu poder sugestivo de evocação, pois quando evoca, sem dizer semanticamente, desperta a realidade oculta por trás da superfície das coisas. A melhor forma de dizer a realidade não é falando, mas iluminando-a. A fala racional e argumentativa não evoca a verdade, pois ao elaborar o conceito, o que acaba se evidenciando não é necessariamente a realidade, mas a estrutura, o mecanismo do discurso.

Soares não pretende conceituar, mas criar um trabalho plástico que deve ser interpretado poeticamente e não pela lógica racional. Seu desejo é o real enquanto vislumbre ou revelação epifânica. E a epifania é extremamente concreta, mais do que quando pegamos um objeto e o manipulamos, pois se o conhecemos através do toque, já estamos interferindo com a subjetividade, impressões e experiências. Na epifania não há a interferência de um juízo pessoal, já que o objeto se revela nu, em sua absoluta concretude.

A forma⁴³, na obra pessoana, além de ser um elemento determinante da cons-

41 "Entende-se por ícone um signo definido por sua relação de semelhança com a realidade do mundo exterior." (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 250)

42 "O termo epifania refere-se ao festejos do dia 6 de janeiro, (dia de Reis), em que se comemora a revelação de Jesus Cristo aos gentios, na pessoa dos Reis Magos. Transitou ao circuito literário graças a James Joyce, com o sentido de 'iluminação', 'revelação'." (MOISÉS, 2004, p. 19-20)

43 "A forma, também denominada linguagem, é o elemento que fixa o conteúdo e permite sua transmissão de um espírito para outro. A forma é abstrata enquanto exclusivamente mental, mas pode materializar-se quando expressa (linguagem falada, escrita, mímica). A forma, nos mais variados aspectos, é veículo do conteúdo." (AMORA, 1961, p. 38)

tuição da estrutura polifônica, é também o que dá valor e conteúdo à matéria, detendo a essência e o ser do objeto. Formar é portanto esculpir, infundir vida, dar sentido e significado, e não apenas trabalhar contornos. Assim, tal como o artista é um criador para Aristóteles, o poeta moderno é um recriador da realidade, pois a poesia não se limita a representar ou substituir sentimentos por palavras, mas tende para uma revivificação criadora que tem o poder de estimular sensações.

Caeiro também se revela, em o *Guardador de Rebanhos*, como um ser contraditório, pois ao mesmo tempo em que exalta a revelação epifânica, opõe resistência ao próprio produzir poético e postulados literários, negando o pensamento: “pensar é não compreender” (p. 19). A resistência filosófica de Caeiro nada mais é do que uma exaltação da natureza, a qual é indiferente a conceituações.

Soares exalta o valor plástico da palavra, mas ambos os poetas valorizam — cada qual a seu modo — a pureza do olhar primitivo, despojado de subjetividade, com o propósito primeiro de concretizar o real, no corpo das palavras, ainda que este real poético seja tão somente uma efêmera, mas plena, epifânia.

No jesuitismo⁴⁴ das sensações de Soares, há uma predileção pelo “pasma essencial” tanto como há em Caeiro, que deseja apreender o objeto, sem mediações do pensamento, pois mais lhe interessa a exterioridade do belo ou a concretude da matéria, independente de qualidades ou opiniões que lhe são extrínsecas. Soares, contudo, não se detém por completo na negação do pensamento e o modo pelo qual toma posse das sensações é circunstancial. Mestre Caeiro é senhor absoluto das sensações, Soares, porém, reclama sua impotência: “Que possuímos? As nossas sensações ao menos? [...] Nós nem as nossas sensações possuímos. [...] Nós não possuímos as nossas sensações... Nós não nos possuímos nelas.” (LD: 337)

Tanto as filosofias como as sensações não são instâncias permanentes em Soares, pois os aspectos exteriores ou a objetividade tendem a ser para ele um ponto de partida para criar desvios, atalhos ou construir caminhos que o conduzam à sua própria interioridade, racionalidade ou mera sensação. “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior. Sinto isto não metafisicamente, mas com os sentidos usuais com que colhemos a realidade.” (LD: 427)

Em Caeiro, as sensações apontam sempre para a exterioridade, e a sua poesia tende a chamar a atenção do homem para sua natureza humana. O Menino-Deus, do poema VIII, não é produto de teorias, mas corpo materializado na figura de uma

44 No Jesuitismo das sensações, o poeta sonha ser tudo e ser Deus, mas não um Deus do panteísmo grego e sim de um povo-eu. “O prazer que me daria criar um jesuitismo das sensações.” (LD: 172)

criança que desce do céu para ensinar ao poeta a verdade das sensações. É num sonho que o eu-lírico se torna visionário, pelo verbo “ver”; sonho que, para ele, não tem a menor ligação com o psiquismo, mas pode ser entendido como *flashes* de uma realidade objetiva.

A fotografia que Caeiro apresenta tem caráter não-verbal, visto que “a técnica fotográfica como tal não é lingüística, e sim plástica. [...] E note-se: a arte plástica técnica da fotografia [...] penetrou no domínio da arte literária, quando se tornou capaz de fotografar seres e coisas móveis”. (HAMBURGER, 1886, P. 157)

Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à Terra [...]
Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso e natural. [...]
A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas.
Aponta-me todas as coisas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas [...]
Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.
Ele é o humano que é natural,
Ele é o divino que sorri e que brinca.
E por isso é que eu sei com toda certeza
Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.
(PESSOA, 2007e, p. 30)

A verdade, para Caeiro, está relacionada à existência. Afirma Pessoa:

A palavra verdade comporta apenas um sentido possível. Ser verdadeiro é existir; isto, e mais nada. Não é ser lógico; não é ser moral; não é ser compatível com isto ou com aquilo. Verdade é igual a existência.
(PESSOA, 2005, p. 547)

Quando Caeiro diz que a criança é humana e é divina, a sua personalidade se funde com a de Jesus, pois ele atribui ao Menino a própria vida de poeta. Nessa relação polifônica, a criança deixa de ser um “outro” e passa a integrar o eu-lírico. O sonho se opõe então ao pensamento, como se fosse uma fotografia da realidade. Caeiro não se permite experiências subjetivas, pois só a visão objetiva é para ele verdadeira.

E a criança tão humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta,
E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação [...]
Esta é a história do meu Menino Jesus.

Porque razão que se perceba
 Não há-de ser ela mais verdadeira
 Que tudo quanto os filósofos pensam
 E tudo quanto as religiões ensinam?
 (PESSOA, 2007e, p. 33)

Caeiro não tem uma fé convencional em Jesus, porque toda fé é dogmática e, para a doutrina do Cristianismo, implica acreditar em um Deus que nunca vimos. Mestre Caeiro, porém, não só viu Jesus no seu sonho como afirma que ele dorme dentro da sua alma, e por essa razão — somente por essa razão — está convicto de sua verdade Absoluta. Não porque alguém o convenceu, verbalmente, mas porque sente a presença do Menino Jesus vivo dentro de si.

Ele dorme dentro da minha alma
 E às vezes acorda de noite
 E brinca com os meus sonhos.
 Vira uns de pernas para o ar,
 Põe uns em cima dos outros
 E bate as palmas sozinho
 Sorrindo para o meu sono.
 (PESSOA, 2007e, p. 32)

E quando o poeta diz que o Menino Jesus é o Deus que faltava, não o está inserindo no panteão dos deuses, como um deus a mais; até porque não acredita nos deuses da mitologia, pelo fato de que exprimem uma subjetividade que não lhe interessa. O Menino Jesus é o Deus que faltava porque é a própria natureza corpórea, apresentando-lhe a divindade de maneira concreta. E também porque Caeiro sabe que é o primeiro poeta a fazer tal descoberta:

Sou o primeiro poeta que se lembrou de que a Natureza existe. Os outros poetas têm cantado a Natureza subordinando-a a eles, como se eles fossem Deus; eu canto a Natureza subordinando-me a ela, porque nada me indica que sou superior a ela, visto que ela me inclui, que nasço dela. (PESSOA, 2007e, p. 180)

O contato de Caeiro com o Menino-Deus é direto, objetivo, e não requer nenhum tipo de mediação do pensamento, visto que o seu sonho não representa para ele um fenômeno psíquico, mas a perfeita expressão da Realidade Divina.

Para Caeiro, corpo e alma não se separam, como supunham os gregos antigos. E se houver no mundo uma definição que seja aceitável para definir os deuses, a definição não é teoria, é corpo. Caeiro é anti-espiritualista e escreve a Ricardo Reis:

No homem é a alma que vive com ele e é já ele.
 Nos deuses tem o mesmo tamanho
 E o mesmo espaço que o corpo
 E é a mesma coisa que o corpo.
 Por isso se diz que os deuses nunca morrem.
 Por isso os deuses não têm corpo e alma
 Mas só corpo e são perfeitos.
 O corpo é que lhes é alma
 E têm a consciência na própria carne divina.
 (PESSOA, 2007e, p. 162)

Fernando Pessoa (2007) afirma que há em Caeiro um “falso paganismo” (p. 422), devido ao fato de que Caeiro não crê nos deuses da mitologia, do mesmo modo como concebiam os gregos, pois Caeiro rejeita conceituações pré-estabelecidas. Por outro lado, crê em seu Deus-Menino, tanto quanto os gregos pagãos acreditavam em seus deuses. A diferença é que o Deus de Caeiro não é filosófico, mas concreto; não é teoria, mas verdade corporificada. A certeza do poeta sobre a existência de Deus na terra, na figura de Jesus Cristo, é mais do que absoluta, pois transcende todos os postulados filosóficos e religiosos. Ao mesmo tempo, Caeiro é pagão, porque o seu Deus não precisa ser um criador, para que seja digno de ser amado. Ao poeta, basta que seja inocente e sensorial como é o seu Deus-Menino.

Caeiro é contra o dogmatismo que confia na razão humana, como medida para o conhecimento do real. Contudo, o poeta é contraditório, também nesse aspecto, pois funda o seu próprio dogma ao negar qualquer tipo de filosofia, metafísica ou ciência. Visto por esse ângulo, pode ser considerado um ateu, pelo fato de que não acredita na teoria nem no Deus das outras pessoas. Por outro lado, o ateísmo não o define, pois seria um conceito reducionista, já que o poeta acredita com absoluta convicção em seu Deus-Menino.

Em “Entrevista com Caeiro”, Reis declara:

O poeta fala de si e da sua obra com uma espécie de religiosidade e de natural elevação que, talvez, noutros com menos direito a falar assim, parecessem francamente insuportáveis. Fala sempre em frases dogmáticas, excessivamente sintéticas, censurando ou admirando (raro admirar, porém) com absolutismo, despoticamente, como se não estivesse dando uma opinião, mas dizendo a verdade inatingível.
 (PESSOA, 2007e, p. 66)

Segundo Hessen, existem vários tipos de dogmatismos. Na *Crítica da Razão Pura*, de Kant, dogmatismo é ausência de crítica:

Dogmatismo é o proceder dogmático da razão pura, sem a crítica de

sua própria capacidade. Dogmatismo, para ele, é fazer metafísica sem ter antes examinado a capacidade da razão humana. (HESSEN, 2003, p. 31)

Caeiro procede como dogmático, na medida em que não pretende entender nem provar, cientificamente, que Jesus Cristo é verdadeiro. Ele simplesmente afirma que o viu descer à terra, aceita-o como um Deus real e isso basta. No dogmatismo “os objetos da percepção nos são dados: “diretamente, corporeamente, e assim também os objetos do pensamento.” (HESSEN, 2003, p. 29).

O Deus de Caeiro sustenta-se na sensação, e a relação experiencial do poeta com o Menino Jesus poderia até ser considerada empírica, visto que ele tem contato direto com o objeto; entretanto, não é empírica porque é anti-científica. O poeta funda o seu próprio dogmatismo em um Deus que é imanente e pode ser captado pela via sensorial, pela concretude que é o corpo. Caeiro crê não só na natureza e no Menino-Deus, mas também na sua própria poesia, como verdades absolutas: “Não pretendo ser mais do que o maior poeta do mundo”. (PESSOA, 2007e, p. 180)

O cristianismo é uma negação completa, para Caeiro, na medida em que está no plano da história e o papel do poeta é destruir e/ou reconstruir o historicismo. A arte está inteiramente centralizada no plano da ficção e da mitologia — ou não seria arte. Contudo, o cristianismo pode ser entendido também como afirmação, na poética de Caeiro, visto que “o Deus dos cristãos é o Deus de Jesus Cristo. Não é o Deus de filósofo grego nem romano, indiano ou americano.” (BLANK, 1988. p. 49)

Caeiro expressa ainda o amor incondicional que é pregado pelo Cristo Histórico, pois afirma que ama a natureza, sem saber porque ama. O poeta não conceitua o amor, mas o materializa ao acolher o Menino Jesus sem questioná-lo; e aceita a existência humana, sem analisar se o homem é bom ou mau. Para ele, amar traduz-se em uma completa resignação. “Quem ama nunca sabe o que ama. Nem por que ama. Nem sabe o que é amar” (PESSOA, 2007e, p. 19).

Inúmeros críticos já disseram que Caeiro não tem religião, simplesmente, porque é a própria religiosidade. E se Álvaro de Campos define-o como o próprio paganismo, deve-se ao fato de que, para Caeiro, paganismo e Sensacionismo são sinônimos. Segundo Zenith (PESSOA, 2007e, p. 214), o que interessa a essas duas linhas de pensamento é “a percepção direta e imediata da realidade.”

Caeiro não acredita em Deus de nenhuma ordem, espécie ou de entidades religiosas. Acredita apenas no Menino Jesus que vê e carrega nos braços. Se Caeiro fosse subordinado ao Cristo bíblico, a lógica da relação seria essa: Cristo verbaliza o

amor; Caeiro o materializa. Cristo diz; Caeiro consente. Cristo ordena; Caeiro obedece. Cristo prega a teoria do amor incondicional; Caeiro vive-a, pragmaticamente.

2.2 A máscara subjetivista de Álvaro de Campos

*Você sabe porque está tão triste? É por causa de Platão,
Que você nunca leu.
Álvaro de Campos*

Álvaro de Campos é um engenheiro nascido em Tavira, foi mandado para a Escócia a fim de estudar engenharia mecânica e naval, e também aprendeu latim com um tio que era padre. O poeta abandonou a profissão para viver em Lisboa, na mais pura inatividade. Segundo Fernando Pessoa, Campos se parece com Bernardo Soares em muitas coisas, visto que ambos têm um olhar múltiplo.

Campos, assim como Caeiro, não está interessado em conceitos alheios nem em lógicas formais, não quer defender tese alguma e é desprovido de dogmas: "Ah, estou liberto! Ah quebrei todas / As algemas do pensamento." (PESSOA, 2007f, p. 202). Seu desapego condiz também com o de Bernardo Soares, que inventa a sua própria anti-ideologia: "Se penso, é porque divago; se sonho, é porque estou desperto. Tudo em mim se embrulha comigo, e não tem forma de saber de ser." (LD: 423)

Diferente de Caeiro, Campos visa apreender o real de um outro modo não objetivo e primário como o do mestre, mas subjetivo e passional. Caeiro não quer saber de subjetividade; Campos tem o entusiasmo da paixão.

Poeta da incerteza, Campos reflete o homem novo, concentrado em viver o momento presente, sem seguir as diretrizes de qualquer linha de pensamento definida. Quer ausência absoluta de ideologias, a fim de que a sensação possa se manifestar com intensidade em sua poética, que se estabelece em três fases: decadentismo; futurismo que flui para o tédio; e o cansaço que tende ao sono e ao intimismo, com fragmentações de aspecto surreal e ausência de cronologia. O futurismo é, no entanto, a corrente que mais influencia Campos, devido à desautomatização da linguagem e ao aspecto modernista, que dão boas vindas ao novo século e ao novo homem.

Se o que caracteriza o século XX é um novo sistema de comunicação, de informação e de transporte, que modificou profundamente a psique humana, agilizada pelo uso do telégrafo, do telefone, do gramofone, do trem, da bicicleta, da motocicleta, do automóvel, do transatlântico, do dirigível, do aeroplano, do cinematógrafo, do grande jornal ("síntese de um dia do mundo"), a arte não poderá permanecer alheia a essa

renovada atmosfera cultural, abrindo-se para a multiplicidade e a simultaneidade, para a poética da cidade, para a linha reta, para a visão em escorço, para a velocidade e a síntese, repudiando o velho e o conhecido, [...] propondo uma série de signos que sejam equivalentes àqueles da civilização industrial. (FABRIS, 1987, p. 78-79)

Poeta moderno e híbrido como Soares, Campos expressa em versos brancos, livres e sem rimas, o progresso e a multiplicidade do ser humano, com suas faces masculina e feminina. Interessado em mutilar a poesia, ele tem uma tendência para eliminar os elos lógicos subordinativos ou coordenativos, a fim de que a linguagem se transforme em sintagmas aos pedaços, sem construções vernaculares. Os sintagmas sem orações visam a destruir a linearidade da poesia, como se o discurso pulasse de uma temática a outra e, assim, o leitor sente a quebra diacrônica que reflete a própria imagem do homem moderno. Fragmentação poética que dialoga com o **Livro do Desassossego**, cuja prosa também privilegia relações sincrônicas.

No poema *A Passagem das horas*, Campos dá vazão total à subjetividade e afirma-se como um ser contraditório, porque do ponto de vista racional uma premissa não pode ser paradoxal, a ponto de abarcar duas ou várias opiniões; do mesmo modo como não pode ser simultaneamente falsa e verdadeira, a não ser que esteja no plano do sentimento e da subjetividade.

Sentir tudo de todas as maneiras
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,
E amar as coisas como Deus.
(PESSOA, 2007f, p. 173)

É a contradição que torna Campos um legítimo poeta da impossibilidade e da negação. *A priori*, Campos nos transmite uma rebeldia subversiva, mas se nos aprofundarmos em sua poesia, constataremos que ela é oposta ao critério de resistência, visto que o princípio da contradição supõe uma verdade à qual não se pode opor conhecimento algum. Eis aqui a libertação do poeta. Segundo Kant (2005), o que se contradiz é impossível e aponta para uma negação.

Quando os meus raciocínios não contém uma contradição, isto significa que são possíveis. Aquilo sobre o qual o pensamento se contradiz a si mesmo é absolutamente impossível e constitui um *nihil negativum*. A realidade é alguma coisa, a negação não é nada, isto é, é o conceito da falta de um objeto. (KANT, 2005: 50)

Se não há uma pretensão de confronto de objetos ou ideologias, na poética de Campos (Pessoa, 2007), é de se supor que sua máscara representa a libertação, pois “Sentir tudo de todas as maneiras” é o lema do heterônimo que não almeja disputas, mas se contenta em ser sujeito, objeto e universo de si mesmo. “Eu próprio sou o Universo / Eu próprio sou sujeito e objeto. [...] Totalizo e transcendo / Realizo Deus numa arquitetura triunfal.” (p. 211) A sensação de Campos é de ordem imanente, mas o seu ideal de divindade dialoga com a transcendência de Soares; a equivalência entre eles surge nas instâncias de sentimentos que oscilam entre o encantamento e o tédio; a diferença se dá, porém, no modo como a totalidade se manifesta. Para Campos, a urgência é lançar-se no mundo da poesia como quem grita às alturas. Para Soares, necessário é se recolher do mundo, silenciosamente, junto de um sonho que se confunde com a própria esfera literária.

O mais alto grau do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos todas elas ao mesmo tempo — somos todas essas almas conjunta e interactivamente. É incrível o grau de despersonalização e encinzamento do espírito a que isto leva e é difícil, confesso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo... Mas o triunfo é tal! [...] Unico asceticismo final. Deus sou eu. (LD: 456)

Na dicotomia vida e sonho, Soares revela uma predileção pelo sonho; enquanto Campos não se contenta com nenhum tipo de psiquismo e almeja a vitalidade existencial e performática que há na própria vida. Diz o poeta em *Ode Triunfal*: “tenho febre e escrevo”. Sua febre expressa ação, como quem deseja viver a plenitude das sensações. E em meio a paisagens que revelam a vertigem de uma era moderna, que é fruto da Revolução Industrial, surge na descrição de Campos um estranhamento, pois ele coloca no mesmo patamar de admiração pessoas idôneas e de mau caráter. A negação de princípios éticos condenam — ao primeiro olhar — o eu-lírico a um racionalismo sem escrúpulos, até porque ele próprio anseia por se exprimir feito uma máquina, que o encerra em um inegável patologismo:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! [...] Comerciantes; vários; *escrocs* exageradamente bem-vestidos; Membros evidentes de clubes aristocráticos; Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes [...] Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?) Das burguesinhas, mãe e filha geralmente, [...] A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos; E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra E afinal tem alma lá dentro! (Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!) A maravilhosa beleza das corrupções políticas, Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,

Agressões políticas nas ruas, [...]
 Notícias desmentidas dos jornais,
 Artigos políticos insinceramente sinceros, [...]
 Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
 Como eu vos amo de todas as maneiras,
 Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
 E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
 E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar! [...]
 (PESSOA, 2007f, p. 79-81)

Contudo, ao lançar o substantivo francês *souteneur*, cuja tradução se refere a sustentáculo ou acolhimento, o poeta propõe a receptividade integral do outro. O verbo amar aparece no poema como destruição de todas as possibilidades de separatismo, e implica uma aceitação incondicional da humanidade, com toda a sua diversidade. Essa aceitação ultrapassa pré-conceitos, pois o poeta concebe o homem como quem prioriza o amor. Mas o amor para Campos não tem qualquer relação com idealismo, até porque ele é individualista e rejeita padrões clássicos.

Na obra *O Banquete*, de Platão, o diálogo é inteiro voltado para a temática do amor, em suas mais variadas vertentes. Reale (1990) afirma que a análise do amor situa-se entre as mais esplêndidas que Platão nos deixou. O amor é, segundo o filósofo, uma intermediação entre Deus e homem.

O amor não é nem belo nem bom, mas é sede de beleza e bondade. O amor, portanto, não é Deus (somente Deus é sempre belo e bom) nem homem. Não é mortal nem imortal [...] O amor dispõe de muitos caminhos que conduzam a vários degraus de bem (toda forma de amor é desejo de possuir o bem definitivamente). O verdadeiro amante, porém, é aquele que sabe percorrer esses caminhos até o fim, até chegar à visão suprema, ou seja, até chegar à visão de belo absoluto. [...] no ápice da escala do amor, encontra-se a visão fulgurante da Idéia do Belo em si, do Absoluto. (REALE; ANTISERI, 1990, p. 152-153, Vol. I)

O platonismo que existe em Campos é imanente, e não transcendente; é a visão do Belo Absoluto como sensação subjetivada, isenta da concepção de preceitos. Ele é modernista e sua poética está voltada para o anti-aristotelismo⁴⁵ e à estética da força, energia e poder. O poeta não se propõe a criar beleza clássica, mas sensação interior. Dentre os diversos conceitos platônicos sobre o amor, é o princípio do bem, como posse, que se sobressai no poema *Ode Triunfal*, em sua forma direta de adesão total a todos os seres do universo.

45 "O artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal. O artista não aristotélico subordina tudo à sensibilidade, converte tudo em substância e sensibilidade." (PESSOA, 2007, p. 157)

Segundo Antonio Mora:

Cada coisa vale pela sua participação no todo. [...] Como pode amar uma coisa quem a ama por um princípio externo a ela? A primeira regra do amor, e a última, é que a coisa amada seja amada por ser essa coisa e não outra, e amada por ser objeto de amor, não por haver "razão" para amá-la. (PESSOA, 2005, p. 177)

Há em Campos um amor incondicional tão autêntico como o de mestre Caeira; a diferença, porém, é que em Campos a sensação não é apenas objetiva, mas também subjetivada. Se Caeiro sente sem pensar; Campos sente com o pensamento, que também é desprovido de preconceitos. Esse poeta almeja aderir ao universo em sua realidade integradora, ainda que esse desejo seja para ele uma utopia. E é em seu sentimento integrador que Deus é expresso, como sensação subjetivada.

A suprema visão da beleza, que reside na poética de Campos, pode ser entendida também como amor ágape⁴⁶, o tipo de amor que deseja fluir para toda a criação humana, sem a necessidade de um critério de valor que o justifique.

Campos não é religioso nem adepto de qualquer doutrina, mas o seu subjetivismo amoroso apresenta uma nuance cristã, que aponta para o amor incondicional, que se concretiza na poética de mestre Caeiro. Campos também materializa o amor, mas de modo interiorizado e subjetivo:

É evidente que cristianismo e subjetivismo não se confundem. Acontece, porém, que nos tempos modernos o cristianismo, ao contrário do que acontecera na Idade Média, passa a pactuar mais intensamente com o subjetivismo; o homem cristão, a partir da decadência medieval, se fixa, com exclusividade crescente, na vida interior, na "imitação de Cristo" compreendida como tarefa subjetiva. (BORNHEIM, 2004)

Uma outra vertente do amor em Platão, é a aceitação de Deus em todas as coisas, de modo que amá-las equivale a amar a Deus. Reale (1990) cita o comentário do filósofo Ficino — que traduziu a obra platônica e tratou de conciliá-la ao Cristianismo — para exemplificar a divinização do amor.

46 "O amor ágape é o amor a Deus, ou também amor puro ao ser humano. É uma fonte de amor que deseja simplesmente fluir. A experiência que fazemos com o amor humano é constituída sempre de realização e desengano. Mas tanto a realização quanto o desengano apontam para a fonte de um amor que é mais profundo do que o amar e ser amado. De repente sentimos que não só amamos e somos amados, mas somos ao mesmo tempo amor. Há em nós uma fonte de amor que simplesmente flui. O amor perpassa o nosso corpo. Ele flui para as pessoas, para a criação toda — para as plantas e animais em torno de nós, para tudo o que nos cerca. Não precisamos nos forçar a amar esta ou aquela pessoa." (GRÜN, 2008, p. 31, 32)

Amaremos Deus em todas as coisas, de modo que, em última análise, amaremos todas as coisas nele. Sendo assim, vivendo desse modo, chegaremos àquele grau em que veremos Deus e todas as coisas nele. (REALE; ANTISERI, 1990, p. 73-74, Vol: II)

Nova tensão se instaura no poema *Ode Triunfal*, quando surgem objetos fúteis, mercantilistas e tanques de guerra que o eu-lírico abarca em sua poética, com uma lúcida consciência de tal perversão. A sensação do poeta se intensifica, pois já não lhe basta amar a todos, nem saudar suas conquistas, mas anseia por trazê-los para dentro de si — como se a sua postura fosse uma antevisão antropofágica:

Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos!
 Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!
 Olá grandes armazéns com várias secções!
 Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!
 Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem! [...]
 Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
 Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente.
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 (PESSOA, 2007f, p. 81)

Deus aparece, pois, como um universo concreto, que abarca todas as coisas, sensações e sentimentos, traduzidas em imagens feito um tropel em contínuo dinamismo. Deus é toda a multidão de experiências e sensações, em um mundo agitado e múltiplo, maquínico e urbano, com o qual o poeta entra em plena sintonia:

Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!
 (PESSOA, 2007f, p. 81)

A sociedade, o comércio e os órgãos políticos fundem-se com a natureza e imagetizam o absurdo. Tudo se funde no movimento. O efeito é uma cena surrealista que unifica figuras incompatíveis, como um parlamento corrupto e uma borboleta:

Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
 Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!
 Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
 Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos,
 Orçamentos falsificados!
 (Um orçamento é tão natural como uma árvore
 E um parlamento tão belo como uma borboleta).
 (PESSOA, 2007f, p. 82)

A confusão de imagens aponta para a simultaneidade do Futurismo, visto que “a consciência ‘simultânea’ futurista concentra-se, pois [...] na confusão dos fatos do mundo exterior.” (HUMPHREYS, 1999, p. 40)

A tensão de imagens é constante no poema, e surge novamente uma premissa integradora, que sugere o “interesse” como uma resolução filosófica, junto de imagens que propõem a natureza, a noite, o mar, e o mistério da vida como redensões poéticas:

Eh-lá o interesse por tudo na vida,
 Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
 Até à noite ponte misteriosa entre os astros
 E o mar antigo e solene, lavando as costas
 E sendo misericordiosamente o mesmo
 Que era quando Platão era realmente Platão
 Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
 E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele.
 (PESSOA, 2007f, p. 82)

Surge então o masoquismo para quebrar a beleza redentora e propôr novas tensões no poema. Dificuldades financeiras e pensamentos secretos põem a nu as fraquezas humanas. Mas o eu-lírico avisa que é necessário olhar para tudo, pois ignorar a totalidade do mundo equivale a não perceber a vida.

A “raiva” torna-se então a interlocutora do poeta, como se a estivesse alertando sobre a sua inutilidade perante a grandeza que é perceber o ser humano sem preconceitos, dogmas ou pré-julgamentos. A miséria humana aparece, portanto, não como lamento ou censura, mas como um signo da impotência político-econômica e social — feiura que se autodenuncia.

Eu podia morrer triturado por um motor
 Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
 Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo de navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho! [...]
 E ser levado da rua cheio de sangue
 Sem ninguém saber quem eu sou! [...]
 Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro, [...]
 Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto
 E os gestos que faz quando ninguém pode ver!
 Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva, [...]
 Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
 Que emprega palavões como palavras usuais,
 Cujos filhos roubam às portas das mercearias
 (PESSOA, 2007f, p. 82-83)

O poeta está quase nos convencendo de que integração é possível e até louvável, pois a sua retórica sígnica aponta para a compaixão que redime todas as imperfeições humanas e sociais. Mas a tensão volta a se instaurar no poema, quando surge uma imagem — ao primeiro olhar súbito — chocante, desumana e repugnante, que o eu lírico elogia e diz amar. Como justificar a beleza em uma cena de pedofilia, que nos causa revolta e indignação?

E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por velas quase irreais de estreiteza e podridão.
(PESSOA, 2007f, p. 83)

A velocidade sugerida pelos versos e a mistura de imagens confusas, desprovidas de valoração, podem até nos levar a crer que o eu-lírico esteja encarando com naturalidade a violência infantil. Contudo, a frase “e eu acho isso belo e amo” é dita entre travessões, e essa intervenção indica que a figura elogiada como bela é a das crianças, e não a dos exploradores. Por outro lado, os homens masturbados pelas crianças também são belos para o poeta, porque tudo é belo, na medida em que fazem parte do todo que é abarcado pela figura de Deus. Ou seja, esse Deus, que aparece como Sede de integração, não exclui nenhum tipo de ser humano de sua abrangência, até porque Deus é a vida que não se pensa mas se manifesta nos gestos humanos, onde nada é condenável. Do ponto de vista moral, esse olhar é realmente inaceitável, mas do ponto de vista da sensação, o poeta está chamando a atenção para que a vida seja olhada e sentida em sua totalidade⁴⁷.

Para Campos, tudo é fonte de sensação e o sensacionismo é uma forma de vida e conhecimento. O poeta vê e sente, sensorialmente, a multiplicidade e não critica os gestos humanos como criticaria a maioria das pessoas que são racionais. Na sua concepção, ter sensações é um sentimento belo, maravilhoso e espetacular, a partir do momento em que Deus é não apenas Sede, mas o Emissor de todas as sensações possíveis. Campos expressa seu amor à vida na medida em que não condena ninguém nem assume uma postura crítica direta.

O poema não propõe nenhum questionamento ético, e sim uma sensação experimentada pelo ritmo. O lance de imagens simultâneas trazem à luz “o princípio do movimento e da velocidade ao invés da beleza e da maciez da forma poética” (PO-

47 Segundo Martins Terra (1999, p. 462), “Platão rejeita energicamente a tese de que o mal venha dos deuses. A divindade quer somente o bem”, de modo que, na concepção platônica, o bem pode ser visto em toda a natureza, em tudo e em todos, sem excluir nenhum ser humano.

MORSKA, 1972, p. 115), o que é uma característica do futurismo, especialmente na poética de Maiakóvski. O princípio da velocidade e da compressão “conduz à máxima condensação das sentenças e à dinamização de toda a mensagem poética.” (p. 115)

Ainda que Campos não seja um religioso nos moldes tradicionais ou convencionais, e Deus para ele possa ser concebido como mera sensação subjetivada, o amor tem uma face religiosa que se manifesta na sua poética como uma estética que exprime adesão, força, velocidade, ímpeto, giro, vertigem e sensação.

Há um lamento na voz do eu-lírico, ao averiguar que a escassez de religião, de arte e de política, animaliza os seres humanos. Seres que o progresso não atinge, devido à privação de condições sociais adequadas, mas nem por isso perdem sua dignidade enquanto sujeitos que integram a natureza. O poeta os equipara aos animais e à fauna.

Maravilhosamente gente humana que vive como os cães
 Que está abaixo de todos os sistemas morais,
 Para quem nenhuma religião foi feita,
 Nenhuma arte criada,
 Nenhuma política destinada para eles!
 Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
 Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
 Inatingíveis por todos os progressos,
 Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!
 (PESSOA, 2007f, p. 83-84)

As tensões do poema são constantes, porque ao falar de desastres, desabamentos e em seguida de naufrágios, caracterizados como “deliciosos”, o eu-lírico aparenta estar elogiando a morte coletiva de pessoas:

Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
 (PESSOA, 2007f, p. 84)

Contudo, “deliciosos” é simplesmente um adjetivo que se refere ao próprio substantivo “naufrágios” e à experiência sensacionista do poeta, uma vez que a morte é uma realidade que não pode ser ignorada. É notável que o modo como o poeta sugere a morte, coletiva, provoca um estranhamento. Mas, na concepção de Octávio Paz (1999), só quem pensa sobre a própria morte é um ser consciente. Para o crítico, o mundo moderno precisa refletir mais sobre a fragilidade da vida, pois é completamente falsa a idéia de que a alegria é uma conquista perene, ao alcance de todos. Ao contrário, nenhum homem está imune à morte. Segundo Paz, a matança coletiva não

é senão o fruto da coletivização da vida. (p. 62)

En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. Todo la suprime: las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública, las costumbres [...] Nadie piensa en la muerte, en su propia, como quería Rilke, porque nadie vive una vida personal. (PAZ, 1999, p. 62)

O adjetivo “deliciosos” sugere ainda que não há delícias marítimas na vida de quem vive em condições sociais precárias e não tem condições de custear uma viagem de navio. Mas o poeta, tampouco, está censurando os recursos financeiros dos viajantes burgueses, pois a sua poesia não tem função social direta, mas indireta. Ele apenas constata que as tragédias dos pobres que viajam em comboios, que morrem nas minas ou nos suntuosos transatlânticos, não fazem distinção de classe social, pois podem acontecer a todos, igualando as pessoas como vítimas da fragilidade que é inerente à condição humana.

Campos integra classes sociais diferenciadas e instaura no poema uma metacomunicação, que é a “coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal” (MOISÉS, 2009, p. 332). Sem recorrer à palavra referencial ou ao moralismo, o poeta privilegia os signos e propõe o Sensacionismo como procedimento conotativo e poliexpressivo. Os objetos são oferecidos então de modo direto. O ritmo do poema sugere um movimento tão brusco, veloz, que as imagens se equiparam à síntese alógica da cinematografia futurista, teorizada por Marinetti.

O contraste do artista futurista com a lógica encontra sua expressão mais acabada na cinematografia, entendida como “síntese alógica e fugidia”, “alegre deformação do universo”, que “acurá, desenvolverá a sensibilidade, imprimirá velocidade à imaginação criadora, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade”. (FABRIS, 1987, p. 84)

A política, a guerra, as injustiças e a violência são lançadas agora no poema como novas sensações, e o poeta insiste no adjetivo “delicioso”, com o objetivo de proporcionar mais estranhamento. Que importa tudo isso ao capitalismo que privilegia as máquinas como a delícia da civilização? Eis a pergunta direta, que funciona como um crítica social indireta, pois se perde no ritmo veloz dos versos.

Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,
A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,
E outro Sol no novo Horizonte!
Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto

Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?
 Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,
 O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro,
 O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,
 O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes
 Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.
 (PESSOA, 2007f, p. 84-85)

Neste poema, além da velocidade, há alternâncias onomatopáicas que sugerem o ruído feroz das máquinas: rodas, engrenagens, r-r-r-r-r-r-r- eterno. Gritos laudatórios lançados às igrejas, vistas como momunentos arquitetônicos: E-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!; e interjeições que objetivam saudar o modernismo dos comboios, das pontes, dos hotéis, dos engenhos com suas máquinas, a eletricidade, a telegrafia, os canais, o passado e o futuro. E o poema termina com a entrega báquica de quem vê a era contemporânea como uma realidade que deve ser vivida intensamente por todos. O eu-lírico deseja: "Galgar com tudo por cima de tudo!", no anseio de se sentir como todos os outros seres humanos, colocando-se no lugar dos outros, como se todos fossem ele próprio. "Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!"

Há na poética de Campos uma tendência a nivelar todas as pessoas por igual, libertando-as de julgamentos éticos, separatistas ou discriminatórios. Esse afã de encarar a condição humana como um evento múltiplo e condensado, aponta para a fraternidade, decorrente de um critério de diversidade. Disse-lhe mestre Caeiro: "Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe." (PESSOA, 1976, p. 61) Ou seja, mestre Caeiro lhe ensinou a pureza das sensações.

A concepção direta das coisas, sem preconceitos nem mediações, provém, segundo Campos, da "ausência de conceito de infinito" (PESSOA, 1976, p. 61), tão defendida pelos gregos. Para Caeiro: "o que não tem limites não existe." (p. 62) Limitar o ser humano é, portanto, para o mestre, concebê-lo como um ser da realidade objetiva, existencial, e mais nada. Campos é múltiplo, revela oscilações intensas de sentimentos, mas em *Ode Triunfal* expressa a materialização dos ensinamentos do mestre, ao se oferecer como um receptáculo de sensações.

A sensação e o passionalismo de Campos são tão aflorados, que sua poética assusta quem não se aprofunda em seus versos. Tanto Campos como o próprio Pessoa foram mal interpretados pelos críticos da época, que não tiveram sensibilidade para compreendê-los. *Ode Triunfal* foi um escândalo na revista Orpheu, em 1915, tanto quanto *O Banqueiro Anarquista* provocou polêmica na Revista Contemporânea, em 1922.

Álvaro Maia (1990) declarou que “a prosa do sr. Pessoa revela-se-nos como mais uma exibição patológica do desejo de fazer escândalo.” (p. 95). Pessoa ignorou as pedradas do crítico, do mesmo modo como desprezou as tentativas frustradas de Dr. José Cabral em tentar rebaixá-lo. Pessoa não cedeu a discussão nenhuma e resistiu em excitar uma polêmica — ao contrário do que supunham os seus injustos e infelizes opositores. Aqui vem a calhar uma frase de Shakespeare: “Da calúnia, a virtude não escapa.” (SONOPRESS, s.d.)

Contudo, não podemos negar que a crítica tinha lá o seu grau de inocência, já que a genialidade de Pessoa e de Campos não era mesmo compreensível nem acessível ao olhar crítico dos falsos moralistas que insistiam em condená-los, com base em um raciocínio imediatista, sem aprofundamento de causa. Não obstante, é certeza que Campos é um poeta de índole vanguardista que propõe uma radical inversão de valores. Por outro lado, sua poesia promove a autoconsciência, ainda que a condensação cause um profundo estranhamento e até mesmo certa rejeição, por ser aparentemente imoral. A enunciação de *Ode Triunfal* é conotativa, não-referencial, estética, sígnica, e altamente literária, uma vez que o significante propõe a humanização do leitor pela via sensorial, e não se limita, de modo algum, ao sensacionalismo que se detém apenas no impacto ou no escândalo. A arte de Campos pode ser entendida antes, e entre outras coisas, como um antiesteticismo futurista:

O “horrendo” só adquire valor estético quando é bastante surpreendente para ser observado. Esse traço da estética futurista é chamado de “antiesteticismo”, o que se aceita quando se entende por “estético” uma noção tradicional de “beleza”. (POMORSKA, 1972, p. 107)

Campos tem em sua poética algumas pinceladas de influências futuristas e surrealistas, mas também carrega nuances da estética barroca, pois esse poeta tem o dom de nos confundir com suas propostas sígnicas. “O barroco estava destinado, desde o seu nascimento à ambigüidade, à difusão semântica.” (SARDUY, 1979) Mas vale lembrar que o barroco não é um movimento alheio ao primeiro manifesto futurista, visto que “a analogia entre futurismo e barroco” (FRABRIS, 1987, p. 64) deu-se como proposta de soluções radicalmente novas.

Evidente que a ambigüidade é uma característica igualmente marcante na prosa de Soares, mas com uma variação, pois no **Livro do Desassossego** a plurissignificação está mais voltada para os caracteres ontológicos da máscara mestra, bem como à redundância — recurso estético de sua prosa onírica. Em Campos, a plurissignificação está voltada para as imagens expressas em versos, as quais tendem à

economia verbal e à condensação máxima de significados.

A ambigüidade não é a “não definição”, ou a “má definição”, ou nebulosidade de uma mensagem a transmitir, mas sim a plurissignificação e acção dessa mensagem simultaneamente em vários níveis de emissão, transmissão e recepção. Uma mensagem unívoca é muito menos informativa que uma mensagem plurissignificativa ou ambígua. Ora a prosa é, seguramente, em mais de 95% de sua corrente utilização, o veículo para a transmissão de informações precisas com reduzida ambigüidade e elevada redundância. (CASTRO, 1981, p. 122)

Além da ambigüidade e do sensacionismo, há em Campos uma predileção absoluta pela totalidade e pela universalidade, tanto como há em Soares. Entretanto, a estética de Campos tem uma fonte de inspiração que é o poeta americano Walt Whitman. No poema *Saudação a Walt Whitman* (Pessoa, 2007), Campos o apresenta como uma figura admiravelmente integradora:

Tu, o homem mulher-criança-natureza-máquinas!
 Tu, o pra-dentro, tu o pra-fora, tu o ao-lado de tudo! [...]
 Saúdo e chamo
 A tomar parte em mim na saudação que te faço [...]
 Para cantar-te como tu querias que te cantassem,
 Melhor é cantar a terra, o mar, as cidades e os campos —
 Os homens, as mulheres, as crianças,
 As profissões, [...]
 Todas as coisas que, juntas, formam a síntese-universo,
 Todas as coisas que, separadas, valem a síntese-Universo,
 Todas as coisas que universais formam a síntese Deus.
 (PESSOA, 2007f, p. 504-507)

Bertrand Russell (1958) notou que Whitman tinha um sentimento afetuoso e expansivo para com a maioria dos homens e das mulheres. Com base na observação de Russell, podemos concluir que a tolerância do poeta americano demonstra que, por mais terrível que nos pareçam os valores mundanos e as atrocidades sociais, ainda é possível crer que existe beleza dentro de cada ser humano. Essa teoria vai ao encontro da tolerância extrema de Campos com relação a todos os tipos de pessoas, em suas mais variadas classes e condições sociais, tal qual o poeta Whitman:

Essa alegria que a maioria das pessoas encontram apenas nas pessoas excepcionalmente belas ou ilustres, Walt Whitman sentia em quase todas. Dessa simpatia universal nascia o otimismo, a crença na democracia e a convicção de que é fácil para os homens viver juntos e em paz e amizade. (Russel, 1958: 21)

O sentimento integrador de Campos, inspirado em Whitman, ressoa em So-

ares como uma multidão amiga, e tampouco lhe interessa o julgamento ou a condenação alheia. Para Soares, mais vale a lição que pode aprender com todos os traun-sentes.

Regra é da vida que podemos, e devemos, aprender com toda a gente. Há coisas da seriedade da vida que podemos aprender com charlatães e bandidos, há filosofias que nos ministram os estúpidos, há lições de firmeza e de lei que vêm no acaso e nos que são do acaso. Tudo está em tudo. Em certos momentos muito claros da meditação, como aqueles em que, pelo princípio da tarde, vagueio observante pelas ruas, cada pessoa me traz uma notícia, cada casa me dá uma novidade, cada cartaz tem um aviso para mim. Meu passeio calado é uma conversa contínua, e todos nós, homens, casas, pedras, cartazes e céu, somos uma grande multidão amiga, acotovelando-se de palavras na grande procissão do Destino. (LD: 333)

A racionalidade é negada por Campos, em várias instâncias de sua poética: “Tenho razão enquanto não penso.” Não pensar é o seu lema em *Post-scriptum*:

Não estou pensando em nada [...]
 Não estou pensando em nada, e que bom!
 Pensar em nada
 É ter alma própria e inteira.
 Pensar em nada
 É viver intimamente.
 O fluxo e refluxo da vida...
 Não estou pensando em nada. [...]
 Não estou pensando em nada,
 Mas realmente em nada,
 Em nada...
 (PESSOA, 2007f, p. 492)

Em sua última fase poética, Campos (Pessoa, 2007f) não privilegia a euforia mas, ao contrário, denota desilusão, disforia e um desencanto pela vida: “Nas minhas veias, por onde corre, numa lava de asco, / A fúria do horror da vida!” (p. 517)

Campos (Pessoa, 2007f) reconhece-se um discípulo errante de Caeiro, o pastor que ele diz ter conhecido, a quem abandonou, e depois o acolheu de volta: “Hoje reconheço o erro, e choro dentro de mim, / Choro com a alegria de ver a lucidez com que choro. [...] “Oh, Mestre Caeiro, só tu é que tinhas razão.” (p. 195, 206)

O que Mestre Caeiro me ensinou foi a ter clareza; equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma. (PESSOA, 2005, p. 153)

Se na poética de Caeiro existe um Deus concreto, explícito; o Deus de Campos é uma Sede de sensações e abstrações, um Deus que não tem características de

pureza e inocência, mas pode ser sentido na realidade imanente, através da humanidade e do amor incondicional ao próximo — materializado por mestre Caeiro.

Outra característica marcante na poética de Campos é o tédio: “Estou cheio de tédio”. Estado de alma que é encontrado também na prosa de Soares. O tédio em Campos pode ser entendido como um reflexo do seu alto grau de consciência sobre a multiplicidade vertiginosa da vida, a qual ele atingiu pela própria subjetividade. A mesma lucidez que há no tédio de Campos está em uma reflexão de Soares. O guardalivros conclui que o tédio do sábio não é o de quem não tem nada a fazer ou a dizer:

Esse é o tédio dos que nasceram mortos, e dos que se orientam para a morfina e para a cocaína. É mais profundo e mais nobre o tédio do sábio persa. É o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro, de quem mediu todas as religiões e todas as filosofias e depois disse, como Salomão: ‘Vi que tudo era vaidade e aflições de ânimo’.” (LD: 000)

O tédio de Campos tem relação polifônica direta com o de Soares, e cada qual reclama ou questiona à sua maneira sobre qual é o sentido de sua vida. Ocorre que Soares desenvolve o questionamento no decorrer do **Livro do Desassossego**; e Campos o transmite como uma de suas múltiplas sensações: “Que manicómio o sentido da vida!” (PESSOA, 2007f, p. 76)

2.3 A máscara racionalista e clássica de Ricardo Reis

*Que, assim como há deuses
Dos campos, das flores
Das searas,
Agora eu quisera
Que um deus existisse
De mim.
Ricardo Reis*

No dia 29 de janeiro de 1914, Fernando Pessoa (2005, p. 139) estava pensando em construir uma teoria neoclássica: “Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adoto nem aceito. Ocorreu-me a idéia de a tornar um neoclassicismo científico.” Naquela ocasião, nascia em Pessoa o poeta Ricardo Reis, adepto de doutrinas do classicismo grego.

Reis é um poeta pagão, nascido no dia 19 de setembro de 1887, na cidade do Porto, em Lisboa. Professor de latim (humanidades), ele foi educado em colégio

de Jesuítas, formou-se em medicina e é caracterizado como defensor da Monarquia.

O poeta se exilou no Brasil, por não concordar com a República, mas não há nenhuma rebeldia de ordem política em seus poemas. Ele não luta pela pátria, e se Caeiro e Campos são apartidários, Reis tampouco é um revolucionário, mas, antes, tem a postura de um diplomata pacificador que prefere a natureza à guerra.

Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
E antes magnólias amo
Que a glória e a virtude. [...]

Que importa àquele a quem já nada importa
Que um perca e outro vença,
Se a aurora raia sempre,

Se cada ano com a primavera
Aparecem as folhas
E como outono cessam?
(PESSOA, 2007g, p.54)

Reis não quer modificar o mundo, pois a ele mais vale ser indiferente às preocupações humanas, que não passam de lutas vãs. O poeta prefere sentir a natureza em seu estado primitivo, aceitando as mudanças das estações, estejam as folhas vigorosas como na primavera, ou escassas pelas condições do outono.

Influenciado pela mitologia da Grécia Clássica, as odes de Reis foram espelhadas nos temas e na estrutura dos poemas de Quinto Horácio Flaco, poeta que viveu em meados do século I (65-8 a.C) e que se apoiava em duas principais correntes de pensamento: o epicurismo e o estoicismo.

O epicurismo⁴⁸ entende que o conhecimento do Universo se dá por meio dos sentimentos e da racionalidade. O indivíduo deve desconfiar de teorias ou interpretações alheias e orientar-se pela razão própria, a fim de evitar o sofrimento, fugir dos excessos, moderar o prazer e atingir o equilíbrio, a tranqüilidade e a paz. Segundo Epicuro (341 a.C.), a Natureza é regida por leis próprias, mas dá ao homem o livre-arbítrio.

48 "O epicurismo dá preferência ao prazer em repouso." (DUROZOI; ROUSSEL, 2000, p. 130) "Epicuro imagina o prazer como um ato de recolhimento e ascese: o prazer está na leitura, na contemplação, na fraternidade, numa atitude absolutamente indiferente perante a vida. Por esse e por outros motivos, sua filosofia é antes um posicionamento resignado, e não raro, reacionário em relação ao mundo e às possibilidades de atuação nele." Na teoria epicurista da felicidade, é necessário "um estado de segurança serena, que pode ser obtida pelo conhecimento, que é a precondição e o fundamento de todas as demais atividades; a 'paz na vida' tem como imagem o mar tranquilo, uma calma da alma que não está agitada por movimentos corporais violentos, sejam de prazer, sejam de dor. O mortal deve chegar a viver de tal sorte que seja 'o mais natural possível', que nada mais faça trepidar seu equilíbrio." (MARCONDES FILHO; 2004, p. 25-26)

Os epicuristas eram atomistas e afirmavam que os deuses não se importavam com a humanidade. Como a morte é o fim, temos de aproveitar esta vida, maximizando a felicidade terrena. (LAW, 2008, p. 29)

O epicurismo é evidente na poética de Ricardo Reis, que expressa amor a Epicuro, pois ao entender os pensamentos do filósofo, ele julga também estar tranquilo e em acordo consigo próprio. Para o poeta, a vida é como um jogo de xadrez, em que se deve ignorar tudo o que é sério ou preocupante, e só o que importa é saber conduzir bem a si mesmo, feito os jogadores calmos e argutos.

Na concepção de Reis, a glória é um fardo; a fama é como uma doença; e o amor cansa, porque é um desejo que nunca se satisfaz. A ciência tampouco tem respostas para a angústia humana, e viver é estar condicionado à dor de ter conhecido o amor.

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

O que levamos desta vida inútil
Tanto vale se é
A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,
Como se fosse apenas
A memória de um jogo bem jogado
E uma partida ganha
A um jogador melhor.

A glória pesa como um fardo rico,
A fama como a febre,
O amor cansa, porque é a sério e busca,
A ciência nunca encontra,
E a vida passa e dói porque o conhece...
(PESSOA, 2007g, p. 53)

O estoicismo⁴⁹ foi criado por Zenão de Citium (325-264 a.C.), em Atenas, e estendeu-se ao Império Romano, até o século II. Assim como os epicuristas, os estóicos eram materialistas e, de acordo com os preceitos de Sêneca, a Natureza vista sob o enfoque da razão é divina e deve ser tida como guia. Os estóicos “eram panteístas por identificar Deus com a natureza [...]. Os estóicos acreditavam que a verdade é

49 “De acordo com a canônica ou lógica estóica, qualquer conhecimento provém dos sentidos; porém, o espírito ativo vai elaborar os primeiros dados: concedendo seu assentimento à sensação, capta a existência do objeto, depois, com a representação compreensiva, forma idéias gerais antes de chegar à ciência, que é um saber sistemático.” (DUROZOI; ROUSSEL, 2000, p. 130)

algo que poderia ser alcançado e atingi-la permite se chegar à paz absoluta.” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 34)

Para essa escola filosófica, a sabedoria consiste em eliminar desejos superficiais, aceitar a fatabilidade da morte e conservar a serenidade diante das adversidades da vida. Os clássicos não se conformavam tão facilmente com a idéia de morte, e o que o estoicismo propõe é uma placidez resignada e não a extinção fatal do espírito, visto que a felicidade reside na independência face a qualquer circunstância exterior:

Para o estoicismo, o sábio estóico, vivendo em harmonia com a razão, isto é, com a natureza, encontrará a paz da alma (ataraxia) afastando de si tudo o que poderia perturbá-lo, essencialmente as paixões consideradas movimentos anti-naturais, doenças da alma. A virtude — que assenta precisamente na ausência de paixão ou apatia — implica um domínio comum da vontade e do juízo para aceitar o destino mostrando-se desligado das coisas e dos homens, tal como o afirmam veementemente os estóicos romanos. (COURTÉS, GREIMAS, 2008, p. 144)

Reis acata essa mesma linha de pensamento e entende que é necessário abdicar de desejos mundanos, pois esse é o único modo de ter uma serenidade similar à dos deuses. Menos sofrimento há na vida do homem que se contenta com pouco ou nada deseja.

Quer pouco, tem tudo; quem quer nada
É livre; quem não tem, e não deseja,
Homem, é igual aos Deuses.
(PESSOA, 2007g, p. 95)

O epicurismo e o estoicismo pregam o desapego aos valores mundanos, a fim de libertar o ser das paixões que o aprisionam. Reis acredita nos deuses como os mentores de seu destino e de sua consciência, assim como acreditavam os pagãos greco-romanos que os cultuavam. O olhar do poeta está voltado para a tradição antiga, milenar e politeísta da Grécia. Reis roga aos deuses que não o privem da lucidez de conceber o universo e a natureza.

Tirem-me os deuses
Em seu arbítrio
Superior e urdido às escondidas
Amor, glória e riqueza.
Tirem, mas deixem-me
Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos seres.

Pouco me importa

Amor ou glória.
 A riqueza é um metal, a glória é um eco
 E o amor uma sombra.
 (PESSOA, 2007g, p. 49)

A concepção estética de Horácio, que influenciou Reis, é platônico-aristotélica e prioriza a função moralizante da poesia, bem como a leveza da linguagem, a articulação harmônica dos versos e a relação entre as partes do poema, como um objeto inteiro, articulado, e sem fissuras ou incoerências.

Todas as odes de Reis são logopaicas⁵⁰, reflexivas e desprovidas de rimas, visto que os poemas gregos e latinos ignoram tais recursos expressivos. Há uma evidente racionalidade na estrutura de suas odes, pois ele não utiliza versos livres ou métrica irregular, mas prioriza o rigor poético e o silogismo, em construções sintáticas arrojadas. O gênero dominante na poesia de Reis é o lírico, que tem raiz nas odes horácianas, compostas em estrofes de quatro versos, em sua maioria.

Uma obra lírica é suposta ser cantada com um acompanhamento de lira; a ode é o gênero lírico por excelência, e ode, etimologicamente, significa canção. Ainda hoje se discute se as odes de Horácio foram realmente cantadas ou apenas declamadas, se a lira foi, no caso dele, uma realidade ou uma simples metáfora. [...] A ode horáciana adota tons variados; pode ser grave; chega, às vezes, a ser jocosa. (BACKÈS, 2007, p. 75)

A poesia de Ricardo Reis vai além da imitação do estilo de Horácio, pois é, antes, uma reinvenção e não uma reprodução ou cópia fiel da realidade. Reis é um poeta clássico, mas também um heterônimo que tem personalidade inclinada para o racionalismo, o ceticismo, e até mesmo para certo pessimismo estóico, que reflete uma auto-defesa. Essa faceta calculista dá aos seus poemas uma característica peculiar, além de suas temáticas voltadas para o questionamento do eu no mundo. A diferença entre Reis e Soares é que o poeta clássico não se aprofunda em proposições metafísicas, pois seus lamentos não oferecem soluções existenciais ou transcendentais.

Imitador consciente, a Antiguidade é dominante em sua poética, e como se não bastasse manter o mesmo nível de musicalidade clássica, em suas odes, ele utiliza nomes latinos idênticos às personagens de Horácio.

Na concepção de Platão (2004), a imitação poética deve ter um caráter essencialmente moral. Segundo o filósofo, não basta ao poeta imitar, é necessário pregar

50 Segundo Augusto de Campos, a logopéia poundiana é uma condensação poética que tem fundamento na idéia, é a "dança do intelecto entre as palavras", que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica. (POUND, 2003, p. 11)

conceitos edificantes para preservar o bem da *polis*.

Nossos guardiões, se imitarem, que imitem as virtudes que lhes convém adquirir desde a infância: a coragem, a sensatez, a pureza, a liberdade e as outras virtudes da mesma espécie. Porém, não devem imitar a baixeza nem ser capazes de imitá-la, igualmente a nenhum dos outros vícios, pelo perigo de que, a partir da imitação, usufruam o prazer da realidade. Tu não percebeste que quando se cultiva a imitação desde a infância, ela se transforma em hábito e natureza para o corpo, a voz e a mente? Creio também que não devem imitar a linguagem e o comportamento dos dementes e dos perversos." (PLATAO, 2004)

Para Aristóteles, discípulo de Platão, a imitação tem caráter estético:

Imitar é natural ao homem desde a infância e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação — e todos têm prazer em imitar. [...] O aprendizado apraz não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens. [...] Sendo, portanto, natural em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo. (ARISTÓTELES, 2004, p. 40)

Aristóteles (384 a.C) aceita a visão moral, ética e política do mestre Platão, porém a emoção e a racionalidade foram entendidas por ele sob um outro viés: o poeta não tende a prejudicar a sociedade, mas sim a promover a catarse. Para o filósofo, a arte não desequilibra o poeta nem a *polis*. Toda obra é imitativa e não existe arte sem *mimesis*. A imitação não é mera cópia reprodutiva e sim uma arte estética que promove a purgação dos sentimentos, pela catarse⁵¹.

Na concepção de Aristóteles, a *mimesis* é uma inclinação inata do ser, pois todo indivíduo é um imitador por excelência, e o outro sempre será para ele um espelho, mesmo quando contesta esse outro. Crianças e adultos imitam, pois imitar é tanto uma atitude voltada para a arte, quanto um fator de sobrevivência nas relações sociais. Na Literatura, a *mimesis* implica reproduzir homens em ação. E se na era contemporânea o conceito aristotélico de natureza, como modelo ou paradigma, já sofreu reformulações, visto que não interessa mais à arte moderna reproduzir fielmente a realidade, a *mimesis* como "recriação" permanece intacta e inquestionável. Na Antiguidade, a *mimesis* sempre visou um ideal de perfeição e regularidade.

Durante perto de três séculos, as discussões sobre a literatura foram

⁵¹ Aristóteles colocou a questão pela primeira vez, ao proceder à exegese da tragédia, afirmando que esta, "suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos." A catarse na tragédia se propunha a "depurar o fundo emocional da alma, mediante o prazer procurado pela expressão artística" (Reyes 1941: 303). Ou seja, livrar-nos "do peso de uma realidade que se nos está tornando pesada." (MOISÉS, 2004, p. 71)

dominadas pela idéia de modelo: a perfeição foi atingida em determinado momento. [...] Enquanto o plágio é considerado escandaloso, a imitação, e principalmente a imitação de um antigo, é recomendada. (BACKÈS, 2007, p. 75)

A imitação de Reis, inspirada na poética de Horácio, pode ser entendida como uma contemplação que não se reduz à reprodução, mas é antes uma produção inovadora. Segundo Octávio Paz (2004, p. 78), “o objeto próprio da representação imitativa é a contemplação por semelhança ou comparação.” Garcia Barca (apud Paz, 2004) endossa a teoria da *mimesis*, acrescentando que o efeito de uma imitação não é copiar mas ser um objeto original: “imitar não significa pôr-se a copiar o original, mas toda ação cujo efeito é uma presentificação.” (p. 78)

Uma temática evidente na estética de Reis é a mitologia e o culto aos deuses gregos e romanos, visto que ele poetiza o paganismo. É necessário esclarecer que os deuses, para os pagãos, não eram transcendententes e passivos, mas imanes e ativos. “Eles não criaram o cosmos (que era considerado eterno), mas passaram a existir depois do cosmos.” (HAWTORNE, 2008) Na cultura grega, os seres humanos eram tidos como mortais, ao passo que os deuses eram eternos.

Um dos aspectos fundamentais da religião romana em toda a sua longa história foi a ênfase na *pax deorum* (“paz com os deuses”), isto é, a convicção de que a manutenção de um relacionamento harmonioso com os deuses era a base para a prosperidade e o sucesso temporal. Supunha-se que todos os desastres públicos eram causados por um rompimento da relação entre o povo romano e os deuses. (HAWTORNE, 2008)

A calma e a paz com os deuses, que são temáticas recorrentes na poesia de Reis, voltadas para a contemplação e a serenidade, são compatíveis com a complacência de mestre Caeiro quanto à aceitação da natureza. O universo para esse poeta bucólico também não é uma criação dos deuses, mas uma dádiva que não requer questionamentos, apenas resignação:

Aceita o universo
 Como to deram os deuses
 Se os deuses te quisessem dar outro
 Ter-to-iam dado.
 (PESSOA, 2007e, p. 117)

A diferença entre Reis e seu mestre, é que Caeiro admite a existência de um Deus que se manifesta concretamente, como uma criança, e é pela objetividade que o poeta expressa seu regozijo, sua convicção e alegria. O Menino Deus de Caeiro é a

representação do Divino e, nesse sentido, é “o Deus que faltava” (p. 30), a expressão da verdade absoluta: “Ele é o menino Jesus Verdadeiro.” (PESSOA, 2007e, p.30), a certeza que não requer contestação: “o divino que sorri e que brinca” (p. 30).

Já para Reis, Cristo é um Deus com todo direito de figurar ao lado dos deuses do panteão greco-latino. “Cristo é um deus a mais” (p. 27). E o ceticismo do poeta é expresso pelo advérbio “talvez”, que indica apenas possibilidade e não certeza: “Cristo é um Deus a mais / Talvez um que faltava.” (p. 27) Para Reis, Cristo é “o triste Deus cristão” (p. 27).

E se para Caeiro Jesus é a materialização da alegria, o Deus que lhe educou os olhos e os ouvidos; já os deuses mitológicos de Reis são todos indiferentes e não se importam com o ser humano, visto que esse poeta é cético e para ele a divindade greco-mitológica se traduz em indiferença que flui para o desprezo, a tristeza e principalmente para a casualidade.

Os deuses são os mesmos
Sempre claros e calmos,
Cheios de eternidade
E desprezo por nós
Trazendo o dia e a noite
E as colheitas douradas
Sem ser para nos dar
O dia e a noite e o trigo
Mas por outro e divino
Propósito casual.
(PESSOA, 2007g, p. 21)

Para Frederico Reis, um embrião de heterônimo pessoano, a poética de Reis, — ao contrário da de Caeiro, que é alegre — resume-se num epicurismo triste.

A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer. Tudo isso se apóia num fenómeno psicológico interessante: numa crença real e verdadeira dos deuses da Grécia Antiga. (PESSOA, 2005, p.140)

Reis não é um poeta que cultiva a dor e a tristeza, mas traz à luz tal reflexão, com o objetivo de mostrar uma das faces da realidade. Segundo Pessoa (2005, p. 35), a dor, que é o contrário da alegria, “quer acabar, quer não ser”; o prazer “quer eternidade.” Para Reis, no entanto, a melhor atitude não é almejar que a dor acabe ou que o prazer seja perene, mas sim renunciar aos desejos.

Reis é passivo diante da realidade dos deuses da mitologia e, ao seu ver, o ser humano não deve manifestar amor nem ódio ao mundo. A relação de Reis, com mestre Caeiro, é compatível sobretudo no que diz respeito ao imanentismo e à visão

resignada frente à natureza. Na concepção de Caeiro, não se deve ficar lamentando dores, nem paixões desenfreadas que perturbem a paz, pois a morte é a conclusão da vida. Não existe em Caeiro um desejo de ser feliz no paraíso, do mesmo modo como a vida eterna não é para Reis a explicação de sua contingência no mundo, até porquê, para esse poeta a morte é certa e não há vantagem em vãs preocupações. A principal lição que Reis aprendeu, com o mestre dos heterônimos, é que o homem deve aceitar a vida como é e não como gostaria que fosse.

A relação de Reis com os deuses está ligada ao mundo terreno, e para ele os indivíduos estão presos a uma realidade inexorável, pois a humanidade é imanente e o homem deve evitar qualquer relação com o universo transcendente.

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela nada pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos Deuses.
(PESSOA, 2007g, p. 56)

Para Ricardo Reis, os deuses imortais são egoístas e têm inveja dos homens, os quais são uma espécie de marionete nas mãos divinas. Reis alerta que os deuses da mitologia greco-romana não gostam que os homens sejam felizes e alegres, porque são seres inferiores à divindade. Logo, não se deve manifestar alegria em voz alta para não despertar a fúria dos deuses.

Os deuses da mitologia não querem ser amados, mas desejam ser exaltados, e a diferença que apresentam, em relação ao Deus do Cristianismo, é que não propõem nenhum pacto de comunhão ou felicidade. Antes, preferem causar a dor, a tristeza e assim se explica o sofrimento na Grécia clássica, feito um destino implacável.

Anjos ou deuses, sempre nós tivemos
A visão perturbada de que acima
De nós e compelindo-nos
Agem outras presenças.

Como acima dos gados que há nos campos
O nosso esforço, que eles não compreendem.
Os coage e obriga
E eles não nos percebem,

Nossa vontade e o nosso pensamento
São as mãos pelas quais outros nos guiam
Para onde eles querem
E nós não desejamos.
(PESSOA, 2007g, p. 21)

Ainda que Reis seja cético, reconheça a perversidade dos deuses e não creia na promessa de um paraíso como prêmio por uma vida íntegra; por outro lado, manifesta uma admiração pela indiferença da divindade. Reis gostaria de ser como os deuses, porque admite que não pensar equivale a não se perturbar. A seu ver, felizes são os deuses, posto que não cultivam o hábito do raciocínio e assim não sofrem.

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam.
(PESSOA, 2007g, p. 56)

Se os deuses não pensam, significa que são imunes aos malefícios das paixões mundanas, condenadas por Caeiro. Logo, Reis prega o desapego e a resignação que apreendeu com o mestre dos heterônimos: "Recebo o que me é dado, / E o que falta não quero." (PESSOA, 2000g, p. 97). Por outro lado, ele se contradiz, pois não consegue ter a tranqüilidade que professa e vive a lamentar os tempos de outrora, dialogando, aqui, com o **Livro do Desassossego**:

Nesse desassossego que o descanso
Nos traz às vidas quando só pensamos
Naquilo que já fomos,
E há só noite lá fora.
(PESSOA, 2007g, p. 38)

Reis reclama por não conseguir pôr em prática a paz que prega, visto que, para ele, o passado ainda se faz presente em sua vida e a saudade lhe aflige a mente.

Se recordo quem fui, outrem me vejo,
E o passado é o presente na lembrança.
Quem fui é alguém que amo
Porém somente em sonho.
E a saudade que me aflige a mente
Não é de mim nem do passado visto,
Senão de quem habito
Por trás dos olhos cegos.
Nada, senão o instante, me conhece.
Minha mesma lembrança é nada, e sinto
Que quem sou e quem fui
São sonhos diferentes.
(PESSOA, 2007g, p. 91)

Para entender a poética de Reis, é necessário um olhar atento às suas ideologias. Esse poeta acata doutrinas horacianas e filosóficas como o epicurismo e o

estoicismo, além de adotar o paganismo pregado por mestre Caeiro. Contudo, ainda que tenha gosto por ser um poeta comum, e se faça passar por idêntico ou similar aos clássicos, pelo fato de absorver teorias prontas; esse heterônimo é especial e muito diferente dos demais, pois aparenta ter um terceiro olho que enxerga qualidades tão elevadas, que tornam a realidade ainda mais encantadora.

A obra de Caeiro representa a reconstrução integral de paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso o não pensaram, o puderam fazer. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vividos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou razão. [...] Este homem descobriu o mundo sem pensar nele. [...] meu Mestre [...] o revelador da Realidade, ou, como ele mesmo disse, “o Argonauta das sensações verdadeiras” — o grande libertador [...] nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas [...] nos livrou da esperança e da desesperança [...]; convivas com ele, sem pensar, da necessidade objectiva do Universo. [...] O Grande Pã renasceu! (PESSOA, 2007, p. 11-13)

Ao denominar Caeiro como Pã — que é o deus da natureza, dos bosques e dos “pastos”, na mitologia grega, — Reis atribui ao guardador de rebanhos um estatuto de divindade e de Realidade, designada em grafia maiúscula. Logo, o deus Pã, que é um mito, passa a emblematizar na figura de Caeiro uma fusão de homem real com a mitologia. Como para Reis a realidade é múltipla, pode comportar vários deuses para expressá-la, sejam eles reais como é o seu mestre Caeiro, ou fictícios como Pã. Importante ao poeta não é que os deuses sejam verdadeiros, como é o Menino Jesus para Caeiro, mas sim que encarnem e simbolizem máscaras ou faces da realidade.

Vale ressaltar que na *Entrevista Com Alberto Caeiro* (Pessoa, 2007e, p. 180), o próprio mestre Caeiro declara estar consciente de que a sua Realidade é superior à mitologia: “Os gregos, com toda a sua nitidez visual, não fizeram tanto.” Reis, porém, não quer afirmar com certeza sobre qual Deus é mais real ou irreal — Cristo ou os deuses da mitologia grega —, mas se contenta em colocar ficção e realidade em uma mesma escala de valor, pois para ele essa comunhão é possível.

Os deuses, no conceito de Bernardo Soares, também expressam uma nítida face da idéia de igualdade: “Para mim são iguais, deuses ou homens, na confusão prolixa do destino incerto”. (LD: 271) Nota-se que o Deus de Soares, ainda que aceito literalmente como um “tudo” integrador, aparece freqüentemente no **Livro do Desassossego** como uma entidade suprema e em grafia maiúscula.

Em qualquer espírito que não seja disforme, existe a crença em Deus.
Em qualquer espírito que não seja disforme, não existe crença em um

Deus definido. É qualquer ente, existente e impossível, que rege tudo; cuja pessoa, se a tem, ninguém pode definir; cujos fins, se deles usa, ninguém pode compreender. Chamando-lhe Deus dizemos tudo, porque, não tendo a palavra Deus sentido algum preciso, assim o afirmamos sem dizer nada. Os atributos de infinito, de eterno, de onnipotente, de sumamente justo ou bondoso, que por vezes lhe colamos, descolam-se por si como todos os adjectivos desnecessários quando o substantivo basta. E Ele, a que, por indefinido, não podemos dar atributos, é, por isso mesmo, o substantivo absoluto. (LD: 426)

O estoicismo e o epicurismo de Reis dialogam com o cristianismo, cujo propósito é o desapego aos valores mundanos, a fim de libertar o ser das paixões que o aprisionam. O desapego estóico de Reis manifesta uma tendência ao contentamento mediante as coisas simples da vida:

Segue o seu destino
 Rega as tuas plantas
 Ama as tuas rosas
 O resto é a sombra
 De árvores alheias.
 (PESSOA, 2007g, p. 55)

Há na resignação estóica e epicurista, do heterônimo clássico, um desejo de se espelhar no comportamento dos deuses: "O que te acontecer aceita. / Os deuses nunca se revoltam." (PESSOA, 2007g, p. 00). Em Soares, a renúncia aos prazeres do mundo é tão evidente e racional quanto em Reis, visto que ele também tem uma tendência a aceitar os fatos e expressa até uma certa humildade diante dos dissabores da vida:

De um lado estão os reis, com seu prestígio, os imperadores, com a sua glória, os génios, com a sua aura, os santos, com a sua auréola, os chefes do povo, com o seu domínio, as proposituras, os profetas, os ricos... Do outro estamos nós, as simples figuras sociais, os modestos, os fracassados ou os engenhosos escritores que a vida esqueceu sem consagrar. (LD: 272)

Entretanto, não existe mágoa no discurso do narrador do **Livro do Desassossego**, mas apenas uma constatação de que o destino de cada ser humano é diferente. A Soares nada incomoda a majestade das figuras honradas, nem há em sua personalidade qualquer inclinação para a ascensão social ou a cobiça de posições alheias, e é nesse sentido que ele expressa a sua ascese. Mais incomoda ao poeta é chorar sobre suas páginas imperfeitas, pois esta sim é uma luta diária que opõe resistência cotidiana ao impossível. Nota-se que esse chorar tem uma ligação direta com

o seu desejo insaciável de se aproximar de Deus.

Choro sobre as minhas páginas imperfeitas, [...] a perfeição, se eu a conseguisse, [...] me privaria de chorar e portanto até de escrever. O perfeito não se manifesta. O santo chora e é humano. Deus está calado. Por isso podemos amar o santo mas não podemos amar Deus. (LD: 95-96)

Soares tem consciência, tanto quanto Reis, de quão difícil é renunciar, não às vaidades, mas às convenções impostas pelo mundo. E se o pensamento é perturbador a ambos os poetas, deve-se ao fato de que são absolutamente conscientes da brevidade da vida e do fardo que é viver em uma sociedade alienada em torno de valores superficiais, em detrimento da verdadeira natureza do ser humano. Para Reis, estar à margem das convenções sociais é tanto um fardo quanto uma opção voluntária. Reis deseja ser ignorado da mesma forma como ignora.

Quero ignorado, e calmo
Por ignorado, e próprio
Por calmo encher meus dias. [...] ao que nada spera, tudo que vem é grato. (PESSOA, 2007g, p. 104-105)

Reis entende que a tristeza deve ser encarada com naturalidade, mesmo sendo um saudosista que reclama por vezes do que não é ou poderia ter sido. Para Soares, no entanto, é nobre ser timidamente diferente das outras pessoas, é “ilustre não saber agir” e é “grande não ter jeito para viver.” (LD: 92) Soares pode até refletir, em certas instâncias de descontentamento, sobre como teria sido a vida que não escolheu, mas, em momento algum demonstra querer abdicar de sua real circunstância. Sabe que a solidão traz seus momentos de tristeza — “Escrevo, triste, recluso, sozinho como sempre serei.” (LD: 45) —, mas é lúcido sobre a grandeza que existe na vida ascética com a qual se regozija:

Vivo mais porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa; uma espécie de oração, uma semelhança de clamor. [...] Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os gênios e os célebres! (LD: 46)

Entretanto, Soares não deseja a fama passageira e ilusória dos célebres, e nesse ponto é tão resignado quanto Reis. O que ele sonha é com a posteridade que atingiram todos os poetas que também sonharam com a perfeição divina.

Para Reis, “acima da verdade estão os deuses” (PESSOA, 2007, p. 48). Na

era clássica, ninguém subia no monte sagrado do Olimpo para falar com os deuses, e acreditava-se que as pessoas que ousassem fazê-lo morreriam. Assim, os homens não viam diretamente os deuses nem tinham contato com eles, mas acreditavam que existiam como seres imortais, imunes ao envelhecimento. Segundo Martins Terra (1999), “a convicção da filosofia grega, desde as origens, é de que a divindade é invisível.” (p. 489).

O que diferencia o ser humano dos deuses do Olimpo é a mortalidade e também o fato de sua alma não poder ser purificada. Para os gregos da era clássica, após a morte, as almas humanas ficam encerradas no Hades, um lugar subterrâneo, eterno e de permanência. Concebia-se que para o Hades vão todas as almas, boas ou más.

O Inferno cristão é, erroneamente, comparado ao Hades, pois nesse último não há punição. E se para Cristianismo a morte é uma libertação que pode promover a aliança com Deus no Paraíso, para os pagãos não existe redenção nem esperança.

Outro fator importante na poética de Reis é o modo como concebe o destino: “acima dos deuses o Destino / É calmo e inexorável.” (PESSOA, 2007, p. 40) O destino está em grafia maiúscula porque se refere ao Deus Fado, que é o Deus maior, mentor do destino dos homens e também dos deuses do Olimpo nos quais se manifesta. O Deus Fado é como uma entidade grávida de seres, e que traz em si uma multiplicidade eterna.

Na concepção da mitologia grega, os homens podem amar ou desprezar os deuses, porque eles são acessíveis e manifestam-se na natureza; o Fado, porém é inatingível, de modo que ninguém pode menosprezá-lo ou enganá-lo, pois esse é o Deus que não só se manifesta em tudo, como tudo domina.

A fatalidade é o efeito da ação do Fado, pois o que esse Deus maior determina não pode ser evitado. Diferentemente do Deus histórico dos cristãos — cuja vontade divina pode sofrer influência pela fé, pela oração ou boas atitudes dos homens —, o Fado é um Deus implacável. Afirma Reis: “O Fado nos dispõe, e ali ficamos [...] Cumpramos o que somos. Nada mais nos é dado.” (PESSOA, 2007g, p. 68)

Convém ponderar que o destino, para o homem moderno como Bernardo Soares e até mesmo para os cientistas, é uma espécie de força cósmica e cega, marcada pela lógica do acaso. O acaso é uma força que se manifesta como uma espécie de surpresa, a qual é igualmente inexorável feito o Deus Fado. O homem moderno, seja ele religioso ou ateu, sempre teme a um Deus imprevisível que é o acaso.

CAPÍTULO III

A cosmovisão transcendente do semi-heterônimo e do ortônimo

*Tem duas faces a mudez das cousas:
Deus é uma face, e a outra face é Deus.*

Fernando Pessoa

Fernando Pessoa *ele mesmo* e Bernardo Soares são duas personalidades singulares que dialogam entre si, devido ao caráter místico e transcendentalista. Essas personagens compartilham traços em comum, em uma relação de identidade. Tanto para Pessoa quanto para Soares, a literatura não é apenas um jogo de palavras, mas uma atividade de busca, conhecimento e auto-conhecimento, que envolve também reflexões sobre a natureza e a essência do divino e da divindade, tudo isso concebido como um árduo trabalho a ser desenvolvido ao longo de toda a vida.

Neste capítulo, apresentamos a narrativa onírica e a materialização do sonho na escritura do **Livro do Desassossego**. E se do ponto de vista da psicologia freudiana os sonhos têm um caráter voltado para o inconsciente; para Bernardo Soares, expressam a verdadeira face do real e promovem a lucidez do ser, pela via da consciência. A fragmentação do “eu”, e o sonho como processo criativo consciente, são também assuntos aqui abordados.

É válido considerar que, no século XX, a obra literária ganha abertura, o herói perde a unicidade, a onisciência do narrador entra em crise e o enunciado dá passagem à enunciação. Certezas e dúvidas se misturam e o que predomina na narrativa é o ser dialógico, confuso, que interroga o mundo para si mesmo. E, diferente das análises psicológicas, que tendem a patologizar o escritor, as análises estruturais voltam-se para a forma literária do romance. O autor empírico tem uma máscara, ‘alter ego’, um autor implícito que cria as personagens e prevê um efeito para a narrativa. Na obra de Pessoa, não há um narrador autônomo, mas uma máscara mestra que é Bernardo Soares, além das outras personagens desfuncionalizadas, que narram seus dramas estáticos como estados de alma, compondo assim a dialogia da própria cadeia heteronímica.

Nosso propósito é esclarecer que, após o Formalismo Russo, um texto não pode ser analisado pela ótica da biografia ou da vida social do autor, muito menos com argumentos psicológicos ou patológicos, sobre a sua criação literária, pois toda estética deve ser inferida como cálculo, visto que a poesia é ato criativo artificial e

consciente.

Procuramos trazer à luz a fragmentação do “eu” na estética de Fernando Pessoa, discutida na atualidade por críticos e psicólogos. Nosso objetivo é mostrar que sua poética tem uma dicção estilística compatível com as propostas do Formalismo, e não ostenta ‘delírios de misticismo’, conforme supõe Mário Saraiva neste capítulo. Até porque, Fernando Pessoa sempre foi um artista consciente de seu processo de produção literária, antes mesmo de existirem os primeiros grupos de estudos estruturalistas da Rússia, da França ou dos Estados Unidos.

Com base nas considerações de Freud, sobre a inventividade dos escritores, argumentamos, sob critérios de literariedade, que Pessoa foi um artista da palavra e não um adulto infantilizado ou reprimido. Nosso propósito não é levantar um debate científico, e sim estético. Acrescentamos, ainda, que o poeta estava muito mais preocupado com a sua missão religiosa e sua razão de ser no mundo, do que com os chamados “blagues” literários, que explicaremos adiante.

Na literatura, o egotismo pode ser visto como um método literário em que o próprio eu é o ponto de referência de investigações e experimentos. O ego, como núcleo da personalidade humana, pode se fragmentar em máscaras ou em vários eus, sem qualquer relação patológica com o real. O impulso criativo em literatura, portanto, sempre obedece a uma proposta estética, plástica-filosófica, que não deve ser confundida com esquizofrenia.

Querer ser outro, para Fernando Pessoa, não é desejar ter outra vida nem significa uma dissociação da personalidade. O poeta se vê como um ser múltiplo que se ubiquita para se conhecer melhor, e destrói a personalidade una, para perscrutar os vários ângulos e estados de alma que permeiam a si e a toda criatura humana. A principal diferença entre Pessoa e aqueles que não escrevem, e até mesmo entre os que escrevem, é a capacidade que o poeta desenvolveu de se aprofundar nas várias faces de si mesmo.

O biografema, contextualizado no primeiro capítulo, é um dos recursos literários que aparecem na prosa de Bernardo Soares, e essas instâncias biografemáticas revelam traços da vida pessoal ou das sensações de Fernando Pessoa. Procuramos destacar uma passagem na qual o poeta se vê diante de suas criaturas imaginárias, tal como se vê um artista frente a um espelho.

Introduzimos, neste capítulo, as principais características da máscara mística de Bernardo Soares e Fernando Pessoa. A perspectiva transcendentalista é o principal ponto de congruência e equivalência entre ambos os poetas.

3.1 A narrativa onírica e a materialização do sonho na escritura

Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos.

Bernardo Soares

O sono é um estado físico que permite o repouso do organismo e tem níveis distintos de profundidade. O sonho veicula imagens simbólicas, cria figuras desconexas, propõe cálculos ilógicos, que não correspondem a nenhuma ordem linear, temporal ou cronológica, e interpretá-lo vem sendo um desafio para os pensadores desde a Antiguidade.

Para Freud (1996), os sonhos estão ligados ao inconsciente e expressam, entre outras coisas, “realizações de desejos” (p. 392). A psicologia freudiana é uma ciência que difere da religião, devido a sua índole anti-metafísica, e embora muitos terapeutas percebam, hoje, que é possível estabelecer pontes entre a ciência e o sagrado, o sonho não tem caráter transcendental para seus pesquisadores, que tentam eliminar de suas análises a hipótese mística, defendida pela religião.

É conhecido o papel transcendental atribuído aos sonhos em todo o misticismo antigo e moderno; seu caráter profético sempre foi tomado em conta, principalmente na vida dos santos, nas concepções artísticas dos simbolistas e, finalmente, pelos adeptos de algumas doutrinas espiritualistas contemporâneas. Contudo, a psicologia — despida de certos farrapos metafísicos — correspondeu a missão de decifrar a sua gênese, suas modalidades e morbidades, submentendo-as a uma análise cada vez menos absurda. O amor ao maravilhoso tem desempenhado um grande papel nos chamados sonhos proféticos; a história da medicina narra alguns casos, mais ou menos verdadeiros. Sem embargo, a psicologia tende a estirpar a crença na possibilidade de sonhos maravilhosos. (INGENIEROS, s.d, p. 13)

De acordo com Ingenieros [s.d.], “talvez o Apocalipse, de São João, não foi mais do que um longo sonho, capaz de perturbar, durante séculos, a consciência da cristandade.” (p. 6) E se a ciência não aceita a transcendência; a arte e a religião se abrem inteiramente para abraçar esse magnetismo que existe nos sonhos.

Segundo Chevalier (2007, p.845), o fenômeno de condensação significativa do sonho tem exemplos inumeráveis e dentre as principais classificações propostas figuram os sonhos proféticos, atribuídos a forças celestes; os sonhos iniciatórios, das culturas indígenas; o telepático, que estabelece comunicação com os pensamentos e os sentimentos de pessoas distantes; o visionário, que pressupõe no ser um certo

nível de consciência; o pressentimento, que privilegia uma possibilidade entre várias; e o mitológico, que reproduz arquétipos.

O tipo de sonho que caracteriza a narrativa de Bernardo Soares é o visionário, a considerar que a consciência da personagem é uma constância em seus estados de alma, e o que mais lamenta é não poder se libertar das convenções que a aprisionam à vida social e a impedem de sonhar.

É tão difícil descrever o que se sente quando se sente que realmente se existe, e que a alma é uma entidade real [...] Fui outro durante muito tempo — desde a nascença e a consciência — e acordo no meio da ponte, debruçado sobre o rio, e sabendo que existo mais firmemente do que fui até aqui. [...] Vi a verdade um momento. Fui um momento, com consciência, o que os grandes homens são com a vida. Recordo-lhes os actos e as palavras, e não sei se não foram também tentados vencedoramente pelo Demônio da Realidade. Não saber de si é viver. Saber mal de si é pensar. Saber de si, de repente, como neste momento lustral, é ter subitamente a noção da mônada íntima, da palavra mágica da alma. Mas essa luz súbita cresta tudo, consume tudo. Deixa-nos nus até de nós. Foi só um momento, e vi-me. Depois já não sei sequer dizer o que fui. E, por fim, tenho sono, porque, não sei porquê, acho que o sentido é dormir." (LD: 70)

O alto grau de consciência da personagem refere-se à brevidade existencial, uma vez que as demais pessoas que pouco sabem de si mesmas nem possuem tal consciência. Na linguagem simbólica, a ponte representa a passagem de uma margem a outra, que "é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos" (Chevalier, 2007, p.729-780). Para Soares, tais estados são intrínsecos ao sonho, cujo sentido se propaga ao dormir. O sonho é deveras importante para a personagem, que compara a realidade do mundo a um Demônio. E se a ponte representa um estado que transcende a realidade, o rio, segundo a interpretação dos símbolos, remete à fuidéz das formas, da fertilidade, da morte e da renovação.

A imagem poética do rio, criada por Soares, evoca implicitamente o signo da morte. Bachelard (2002) afirma que, para alguns sonhadores, "a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita." (p. 78). É à beira do rio que o poeta se vê num devaneio, diante de um elemento material que dá substância e sentido à descrição, uma vez que os sonhos estão diretamente ligados aos quatro elementos orgânicos: fogo, terra, água e ar. Nessa instância poética, em que o narrador materializa sentimentos espirituais elevados, prevalece o elemento água, que é um oposto polar do fogo, que representa as paixões.

A consciência, em Soares, não é apenas uma renovação da alma, mas um momento lustral, em que a personagem é arrebatada por uma luz que a consome,

despindo-a de sua personalidade, em benefício de uma iluminação maior do que suas convicções peculiares, que a atrelavam a paixões ilusórias. Nesse sentido, a iluminação também pode ser entendida como uma epifania platônica.

De repente, como um destino médico me houvesse operado de uma cegueira antiga, com grandes resultados súbitos, ergo a cabeça da minha vida anônima, para o conhecimento claro de como existo. E vejo que tudo quanto tenho feito, tudo quanto tenho pensado, tudo quanto tenho sido, é uma espécie de engano e loucura. [...] Olho, como numa extensão ao sol que rompe nuvens, a minha vida passada; e noto, com um pasmo metafísico, como todos os meus gestos mais certos, as minhas ideias mais claras, e os meus propósitos mais lógicos, não foram, afinal, mais que bebedeira nata, loucura natural, grande desconhecimento. Nem sequer representei. Representaram-me. Fui, não o actor, mas os gestos dele." (LD: 69).

Quem já se libertou de algum tipo de cegueira, acaba por descobrir um novo modo de enxergar o mundo, radicalmente diferente de seu estágio anterior. A razão já não é a mesma e não existe sombra que volte a satisfazer o olhar de quem se deparou com a Verdadeira Luz. A alegoria de Platão (2004, p. 228) ilustra essa experiência e mostra que a Realidade está além da ilusão encerrada em uma caverna. Nos diálogos de Sócrates, a iluminação pode ser comparada à "ascensão da alma para a mansão inteligível", porém, a revelação não se reduz à reflexão, mas se estende a uma consciência que é desperta pela contemplação de uma luz superior.

3.2 A fragmentação do "eu" e o sonho como processo criativo consciente

A prosa do Sr. Pessoa revela-se-nos como uma exibição patológica.

Álvaro Maia

Gomes (2005, p. 32) recorre a Bakhtin, que concebe um eu-para-mim e um eu-para-o-outro, para opô-lo a Bernardo Soares, que concebe um eu-em-mim-sou-outro. O crítico afirma que Soares assume todas as características formais do sujeito: "Ele é ao mesmo tempo eu, tu, ele.", enquanto Bakhtin valoriza, sobretudo, o eu-autor de uma "obra de arte verbal como uma forma globalmente acabada"; bem ao contrário de Deleuze, no qual o crítico se apoia para apontar uma outra visão que não é formalista mas pós-moderna, e na qual o importante é "compreender não o plano estrutural rijo, mas o funcionamento global da obra. (p. 36)". Para Gomes (2005, p. 37), esta é a razão de o **Livro do Desassossego** ser heterogêneo, polifônico, e não se encaixar em cânones.

Gomes (2005) afirma que o problema do ego, ou a busca por explicações psicológicas, não interessam tanto quanto fazer uma análise do discurso inscrito na enunciação do outar-se. Para ele, a prática textual do autor e a análise lingüística não deveriam ser relegadas a um segundo plano. Gomes discorda da interpretação lacaniana, argumentando que não existe o eu unitário. Ele pondera que, para Gilberto Mello Kujawski, Pessoa é um eu-intransitivo, “que mascara-se de outro, congela-se em imagem de si-mesmo, não se sente mais como eu, mas como outro.” (p. 12)

Para Kujawski (2005), a maneira diversa de ser desse eu-intransitivo não se identifica com um outro nem traz o aspecto do narcisista (que se reidentifica com um outro); Gomes (2005) nega tal interpretação genético-psicológica e alega que a intransitividade patologiza a experiência de um poeta: “a poesia é ato criativo vital, coisa, aliás, que nega o próprio conceito de doença ou patologia.” (p. 13) Para o crítico, Pessoa não é um eu-intransitivo, posto que é constituído de outros e, ao enunciar, constitui um outro: “Em Fernando Pessoa o outro é uma imposição e um imperativo constituinte de si, o eu é transitivo, sem o outro não há si e vice-versa.” (p. 13) Ao entender o “eu” como transitivo, Gomes considera que Bernardo Soares não é fruto de uma patologia de Fernando Pessoa.

Ainda que Pessoa seja um poeta consciente de sua produção poética, e em sua obra não prevaleça a casualidade, conforme tratou de esclarecer Gomes (2005), é válido reforçar que a estética de Pessoa não é, tampouco, fruto de um misticismo delirante, ao contrário do que supõe Mário Saraiva (2000) ao citar Antonelli:

“O delírio místico não é apenas religioso; o misticismo é um estado psicológico excepcional, em que o doente sente poder atingir directa e imediatamente Deus, este delírio manifesta-se com declarações de união mística, de comunicação ou identificação com a divindade” [...] Quando num manicómio, um internado segreda ao médico assistente que ontem esteve a conversar com Deus — o que é frequente — é de acreditar nele? Pois Fernando Pessoa também o declarou num dos seus versos: “Há um poeta em mim que / Deus mo disse”. Responderá alguém entendido nas literaturas que se trata de uma figura semântica. Mas que autoridade tem para negar que seja uma figura delirante? (SARAIVA, 2000, p. 163-164)

A consciência e o inconsciente foram fatores estudados por Freud (1996), cientista contemporâneo de Fernando Pessoa, e tais teorias visam à compreensão dos processos patológicos da mente. As teorias freudianas, reformuladas ao longo do tempo, trazem algumas variações, e em suas características primordiais os sonhos são classificados em dois níveis: “o universal e individual.” (BURKE, 2006, p. 42) Sob

a ótica freudiana, os sonhos estão relacionados aos desejos inconscientes do indivíduo, e também são inerentes à simbologia sexual. O conceito de inconsciente surge, sobretudo, a partir da teoria da repressão. Freud (1996) afirma que há dois tipos de inconsciente: um que é latente, mas capaz de tornar-se consciente, e outro que é reprimido.

Vale considerar, no entanto, que não existe nenhuma teoria definitiva sobre a consciência e nem mesmo sobre o consciente, até porque, toda ciência trabalha modelos temporariamente válidos e passíveis de questionamentos.

Embora, sob muitos aspectos, a consciência seja a coisa mais conhecida e acessível que cada um de nós possui, ela continua como um dos fenômenos menos compreendidos desse mundo. [...] Não existe nenhuma anatomia ou fisiologia da consciência, muito menos uma física. (ZOHAR, 1990, p. 71)

Freud (1996) escreveu um ensaio sobre os escritores criativos e seus devaneios, em meados de 1908, e declarou que sentia uma grande curiosidade em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue nos impressionar e nos despertar emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. Comenta Freud: "Nosso interesse intensifica-se ainda mais pelo fato de que, interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma satisfatória." (p. 135)

Acontece que, no início do século XX, os estudos sobre criação literária eram relativamente escassos e arcaicos, em uma esfera global, visto que o Formalismo Russo — primeiro movimento que legitimou a autonomia do texto — nem tinha suas bases fundamentadas e poucos eram os poetas plenamente conscientes dos aspectos mais relevantes de sua produção poética. As definições em geral eram precárias e, possivelmente, por essa razão não pareciam convincentes.

De acordo com Freud (1996), "o escritor criativo faz o mesmo que uma criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade." (p. 136) Na concepção do autor, a força motivadora das fantasias são inerentes a desejos insatisfeitos relacionados ao erotismo, no caso do criador que é do sexo feminino; e à ambição que, segundo ele, é uma característica predominante do criador do sexo masculino.

A analogia de Freud, no entanto, do escritor criativo com a criança que brinca, só pode fazer sentido se a literatura for considerada como um jogo lúdico consciente,

mas que não depende, necessariamente, da sexualidade ou de desejos reprimidos. Segundo Melo e Castro (1973, p. 110), a criação poética exerce-se segundo leis linguísticas combinatórias, equivalentes a leis matemáticas de jogo, por essa razão há uma equivalência entre jogar e brincar.

O jogar ou o brincar do adulto distingue-se do jogar ou do brincar da criança, pelo grau de lucidez ou autoconsciência com que se joga ou brinca. O jogar criador é o que lucidamente lança os dados e espera (no escuro) a concretização clara do resultado. O brincar criativo é o que constantemente reformula as suas próprias regras, no campo condicional das probabilidades, e espera (através do seu próprio agir) alargar o campo das possibilidades realizáveis no concreto dos olhos, dos ouvidos ou das mãos. No próprio jogar estão os resultados, o fim da partida. No brincar é o próprio processo que fica em aberto para a nossa múltipla percepção. (MELO E CASTRO, 1974, p. 110)

Para Freud (1996), quando as fantasias se tornam exageradamente profusas, estão assentes as condições para o desencadeamento da neurose ou da psicose. Ele argumenta que há uma relação entre as fantasias e os sonhos, visto que “nossos sonhos nada mais são do que fantasias” (p. 139). O neurologista austríaco denomina devaneios as etéreas criações da fantasia, afirmando que os desejos ocultos do ser são reprimidos no inconsciente, além de constatar que os sonhos noturnos são realizações de desejos, da mesma forma que os devaneios ou fantasias.

Fernando Pessoa foi um escritor que tinha de fato uma devoção incomum à sua obra, principalmente no **Livro do Desassossego**, escrito ao longo de uma vida, e que faz do sonho um fator determinante, embora suas fantasias sejam de outra ordem. Bernardo Soares, que é uma mutilação do autor empírico, contradiz a teoria freudiana, ao justificar que seus devaneios são voluntários, conscientes, têm fim em si mesmos e não se estruturam em causas utilitárias ou patológicas. Sua atitude artística pode ser entendida como uma articulação jakobsoniana⁵² da função poética, em que a ênfase da linguagem está na própria mensagem, independentemente de quais sejam as referências extrínsecas.

Hoje, em um dos devaneios sem propósito nem dignidade que constituem grande parte da substância espiritual da minha vida, imaginei-me liberto para sempre da Rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato. Senti em sonho a minha libertação, como se mares do Sul me houvessem oferecido ilhas maravilhosas por descobrir. Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser. (LD: 46)

52 Jakobson teorizou sobre as seis funções da linguagem, enfatizando a poética. (JAKOBSON, 2005)

No devaneio de Bernardo Soares, a libertação não está atrelada a reivindicações sociais, e o sonho da escritura não aponta para a realização de um grande feito não concretizado no passado ou na infância, mas sim para a ânsia de todo um conhecimento estético, a ser descoberto pela via da literatura. E se Soares sente uma angústia acerca das pessoas em volta de si, pelas relações sociais ou fatores utilitários que lhe são indissociáveis, sente ao mesmo tempo um forte desejo de integração que não permite caracterizá-lo como um sociopata. O guarda-livros não pode ser definido como um ser avesso à sociedade, mas sim como alguém que tem uma vocação maior para a interioridade do que à extroversão. Soares é introspectivo, mas é um ser que tem amor pelas pessoas que fazem parte de sua vida corriqueira.

Tudo isso se tornou parte da minha vida; não poderia deixar tudo isso sem chorar, sem compreender que, por mau que me parecesse, era parte de mim que ficava com eles todos, que o separar-me deles era uma metade e semelhança da morte. Aliás, se amanhã me apartasse deles todos, e despisse este traje da Rua dos Douradores, a que outra coisa me chegaria - porque a outra me haveria de chegar? (LD: 46-47)

O patrão Vasquez surge, a princípio, como uma metáfora da vida profissional, que compromete a todos: "Todos temos o patrão Vasques, para uns visível, para outros invisível [...] para mim é um homem sadio e agradável, justo [...] para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade... Prefiro o Vasques meu Patrão [...] que todos os padrões abstractos do mundo". (p. 47)

O semi-heterônimo, considerado aqui como um eco da voz autoral empírica, torna o desejo freudiano de ambição, característico dos escritores homens, uma possibilidade ainda mais remota em seus anseios, pois mesmo sabendo que é um ser explorado, não vê na atividade literária um motivo de glória ou ascensão social, mas sim uma missão religiosa norteadada pelo amor.

Como na vida temos todos que ser explorados, pergunto se valerá menos a pena ser explorado pelo Vasques das fazendas do que pela vaidade, pela glória, pelo despeito, pela inveja ou pelo impossível. Há os que Deus mesmo explora, e são profetas e santos na vacuidade do mundo. [...] Tenho ternura, ternura até às lágrimas, pelos meus livros de outros em que escritura, pelo tinteiro velho de que me sirvo [...] Tenho amor a isto, talvez porque não tenha mais nada que amar - ou talvez, também, porque nada valha o amor de uma alma, e, se temos por sentimento que o dar, tanto vale dá-lo ao pequeno aspecto do meu tinteiro como à grande indiferença das estrelas. (LD: 47)

Poderíamos pensar na literatura como uma possibilidade de fuga para Fernan-

do Pessoa, se considerarmos o lamento de Soares quando declara que não tem mais nada que amar. Contudo, vale ressaltar que essa lamúria percorre muitos fragmentos do **Livro do Desassossego** e se configura como uma angústia metafísica, baseada num alto grau de consciência sobre a sua efêmera e contingente presença no mundo. Soares fala de uma obra a ser concretizada no futuro, mas tem em si uma clareza absoluta de que a mesma não está atrelada às vaidades triviais do ser humano.

O patrão Vasques. Lembro-me já dele no futuro com a saudade que sei que hei-de ter então. Estarei sossegado numa casa pequena nos arredores de qualquer coisa [...] Ou estarei internado num asilo de mendicidade, feliz da derrota inteira, misturado com a ralé dos que se julgaram gênios e não foram mais que mendigos com sonhos, junto com a massa anônima dos que não tiveram poder para vencer nem renúncia larga para vencer do avesso. Seja onde estiver, recordarei com saudade o patrão Vasques, o escritório da Rua dos Douradores, e a monotonia da vida quotidiana será para mim como a recordação dos amores que me não foram advindos, ou dos triunfos que não haveriam de ser meus. (LD: 48)

A liberdade em Soares é tão grande, que ele destrói os próprios recursos estilísticos que prendem todo poeta a uma camisa de força estética. Soares não quer provar que é um esteta, pois chega a explicar que o Patrão Vasques é a vida monótona e necessária, que representa a banalidade do cotidiano, e rompe assim com o enigma do signo, condição *si ne qua non* em arte literária, pois sem o mistério da linguagem não existe poesia. Justifica ainda que a Arte está no segundo andar onde mora, na mesma Rua dos Douradores. Vida e Arte estão assinaladas em letras maiúsculas, como se fossem duas entidades autônomas ligadas ao mundo do poeta. Entidades essas que não oferecem enigmas, visto que para Soares o cotidiano e a arte são questões solucionáveis. Insolúvel é apenas o mistério de existir, eis a razão de sua missão religiosa, que se desdobra em vários 'eus', em uma profunda angústia metafísica e desassossego.

Ainda que Bernardo Soares queira transgredir estilisticamente, sua transgressão é uma utopia, pois seu discurso não é monológico, já que Arte e Vida geram uma polissemia que flui para a metalinguagem, isto é, a forma discute a própria forma: Arte como significante, Vida como significado. "A informação estética não pode ser codificada senão pela forma" (CAMPOS, 2003, pág. 33).

Freud (1996) limita-se a comparar o escritor criativo e imaginativo ao "sonhador em plena luz do dia" (p. 139), e suas criações aos devaneios; mas estabelece uma distinção entre os que trabalham com temas já existentes, como os antigos poetas

egípcios e trágicos, e os que parecem criar seu próprio material. Ele direciona a sua análise a esses últimos, enfatizando os menos pretenciosos ou menos conhecidos, mas que ao mesmo tempo gozam da estima de um círculo de leitores entusiastas — esse seria também o caso de Fernando Pessoa como entidade autoral.

Para Freud (1996b, p. 140), tais escritores sempre possuem um herói no centro de interesse, e mesmo nos romances psicológicos, sem caracteres actanciais externos, há uma inclinação do escritor moderno a dividir seu ego, pela auto-observação, em muitos egos parciais, e em conseqüência personificar as correntes conflitantes de sua própria vida mental em vários heróis.

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de sua experiência anterior (geralmente sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. [...] Não se esqueçam que a ênfase colocada nas lembranças infantis da vida do escritor — ênfase talvez desconcertante — deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil." (FREUD, 1996, p. 141)

No mundo contemporâneo, esta constatação de Freud (1996) é irrelevante para a crítica literária, visto que o Formalismo Russo, o Estruturalismo Francês e o *New Criticism* Inglês já nos deram provas suficientes de que a escritura requer trabalho intenso, formal e estético, e tal atividade envolve um apuro exaustivo de linguagem, de sorte que as projeções infantis, a neurose obsessiva ou a psicose — desencadeadas por fantasias, segundo o fundador da Psicanálise — seriam argumentos descartáveis no processo de criação literária. E ainda que o Pessoa (1976) empírico tenha reconhecido em si alguns aspectos neurastênicos, inatividade ou fadiga, indecisão, propensão a múltiplas atividades e dificuldade de concentração, justificou também, em *Carta a Dois Psiquiatras Franceses*, não sentir nenhuma necessidade de mentir ou possuir qualquer instabilidade mórbida nas relações sociais.

É certo que Pessoa (1976) reconheceu em si uma histeria interior — excessiva emotividade — característica predominante em tantos escritores, mas não se pode ignorar seu alto poder de reflexão, posto que tal racionalidade não só promove a engenhosidade estética, como também o domínio das paixões, o equilíbrio e a estabilidade. Se analisarmos por esse ângulo, uma suposta neurose proteiforme, ou oscilação constante de opinião, nada mais é em Pessoa do que uma parte do processo de burilamento textual. "Quando raciocino, sou absolutamente senhor: nenhuma emoção, nenhuma idéia estranha, nenhum desenvolvimento acessório desse mesmo

raciocínio saberia perturbar o curso firme e frio.” (p. 29)

O raciocínio frio e calculista é, pois, característica fundamental para um esteta da poesia artificial, voltada para a inventividade, e brota de um árduo trabalho artesanal com a palavra: “com a poesia artificial [...] não há nenhuma consciência poética pessoal.” (Bense, 2003, p. 182) A histeria interna só vem a favorecer, portanto, o processo criativo e a expressão do eu-lírico, aparentemente livre, contraditório, revolucionário e por vezes quase um louco — se pensarmos por exemplo na verborragia histórica do heterônimo Álvaro de Campos —, mas tal loucura é também um cálculo absoluto da entidade autoral, uma vez que: “como poesia natural entende-se aqui aquela poesia — é o caso clássico tradicional — cujo pressuposto é uma consciência poética pessoal [...] uma consciência que possui várias vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, etc.” (BENSE, 2003, p. 182)

O artificial passou a ser o natural que é estranho. Não digo bem: o artificial não passou a ser o natural; o natural passou a ser diferente. [...] A artificialidade é uma maneira de gozar a naturalidade. O que gozei destes campos vastos, gozei-o porque aqui não vivo. [...] A civilização é uma educação de natureza. O artificial é o caminho para uma apreciação do natural. O que é preciso, porém, é que nunca tomemos o artificial por natural. É na harmonia entre o natural e o artificial que consiste a naturalidade da alma humana superior. (LD: 80-81)

Pessoa declarou não reconhecer em sua personalidade empírica nenhuma mania de perseguição, atos violentos, estranhos ou qualquer tipo de perversão sexual, tendo sido visto até como um assexuado, por muitos pesquisadores, pois pouco lhe interessou “a sexualidade própria ou alheia.” (PESSOA, 1996, p. 33), conforme afirmou a Gaspar Simões, quatro anos antes de sua morte. O pouco que escreveu sobre sexualidade está no poema em inglês *Epithalamium* e *Antinous*, atribuídos a Alexander Search, e em rápidas reflexões do heterônimo Jean Seul, cuja observação mais significativa é a psicologia do *voyer*, que se explica pela impotência — pois em nada lhe interessa a “sexualidade das mulheres nuas ou dos homens que desnudam seus órgãos genitais.” (Bréchon, 1996, p. 99) Pessoa rejeitou veementemente as teses freudianas, em uma fase madura de sua vida:

Não precisei de Freud para saber distinguir a vaidade do orgulho. [...] Não precisei de Freud para conhecer, pelo simples estilo literário, o pederasta do onanista psíquico. [...] Nunca me havia ocorrido, por exemplo, que o tabaco (acrescentarei “e o álcool”) fosse uma translação do onanismo. Depois do que li neste sentido, num breve estudo dum psicanalista, verifiquei imediatamente que, dos cinco perfeitos exemplares de onanistas que tenho conhecido, quatro não fumavam nem bebiam,

e o que fumava abominava vinho. [...] reconheço o poder hipnótico dos freudismos sobre toda criatura inteligente [...] esses sistemas e os sistemas análogos derivados devem por nós ser empregados como estímulos de argúcia crítica, e não como dogmas científicos ou leis da natureza. (PESSOA, 1976: 33)

Embora sejam muitas as evidências de que o trabalho de Pessoa seja altamente consciente, resta-nos ainda considerar o quesito infância na poética do escritor — quesito esse que é proposto por Freud como uma projeção da infantilidade, na vida adulta dos artistas, conforme sua tese sobre os escritores inventivos.

Teria sido Pessoa um filho rejeitado na infância, e por essa razão a sua literatura aponta para projeções ou fuga da realidade? Teria sido o inventor da estética heteronímica um eterno saudosista de uma infância maravilhosa? Questionemos, ainda, se infância é um fator apenas casual no **Livro do Desassossego**, visto que a puerilidade é um elemento significativo no discurso de Soares:

Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. [...] Talvez que a saudade de não ser filho tenha grande parte na minha indiferença sentimental. [...] Meu pai, que vivia longe, matou-se quando eu tinha três anos e nunca o conheci. (LD: 62)

Evidente é o recurso criativo nesse fragmento, e é possível que o autor esteja nos propondo uma reflexão sobre as conseqüências da falta do amor materno ou paterno em uma vida adulta — ele que foi tão amado pela mãe, com quem teve um relacionamento saudável até à maturidade. Um bom exemplo da consciência pessoal de Pessoa (1990) sobre o assunto é o comentário que fez sobre a morte do querido amigo Sá-Carneiro: “A obra de Sá-Carneiro [...] não tem calor humano, não tem ternura humana, excepto a introvertida... Por quê? Porque elle perdeu a mãe quando tinha dois anos e não conheceu nunca o carinho materno.” (p. 59)

A mãe de Pessoa foi por ele muito amada e respeitada, teve uma convivência saudável como o filho e o pai não se matou, mas faleceu de tuberculose. No entanto, a personagem Soares cultiva, de fato, um amor pela figura infantil e parece que Pessoa quer deixar claro que o **Livro do Desassossego** está associado à sua infância. Contudo, nenhum termo se reduz a uma explicação única e, segundo Bakhtin (2004), “o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. (p. 106)

Se em um fragmento Soares enaltece a infância — “quem me dera ser uma criança pondo barcos de papel num tanque de quina” (p. 109) — no outro ele a concebe como um fato puro e trágico. Mas a tragicidade não elimina, porém, o caráter fundamental da “ternura”, que não é um sentimento ausente no narrador protagonista.

Descendo hoje a Rua Nova do Almada, reparei de repente nas costas do homem que a descia adiante de mim. Eram as costas vulgares de um homem qualquer, o casaco de um fato modesto num dorso de trausente ocasional. Levava uma pasta velha debaixo do braço esquerdo, e punha no chão, no ritmo de andando, um guarda-chuva enrolado, que trazia pela curva na mão direita. Senti de repente uma coisa parecida com "ternura" por esse homem. Senti nele a ternura que se sente pela comum vulgaridade humana, pelo banal quotidiano do chefe de família que vai para o trabalho, pelo lar humilde e alegre dele, pelos prazeres alegres e tristes de que forçosamente se compõe a sua vida, pela inocência de viver sem analisar, pela naturalidade animal daquelas costas vestidas. (LD: p. 99-100)

Soares remete o homem comum, que luta no dia-a-dia, ao herói trágico, ou seja, àquele que não se analisa, que é inocente por natureza e não tem consciência de seu percurso. "A palavra herói também sugere que a elocução é uma forma de luta, como Bakhtin concebia claramente que as situações locutivas o fossem. O modo como atuamos em tais dramas revela quem somos." (Clark; Holquist, 2004, p. 226). Soares não é um herói que luta pelas conquistas triviais ou gloriosas do cotidiano, mas luta com e pela palavra.

O homem que descia pela rua desperta nele uma "ternura" repentina, incommum, e aqui resgatamos o conceito do próprio Pessoa, expresso anteriormente, sobre o calor humano, que só pode sentir pelo próximo quem já foi amado na infância. E Soares transcende o sentimento de ternura, ao aderir integralmente à figura do homem, em uma relação de alteridade, sem preconceito contra as diferenças. Ele sabe que o homem vulgar não é ascético nem se doa à humanidade, mas ainda assim sente por ele a mesma comoção que sentiria por uma criança. A sensação que o homem transmite a Soares é de dormência, isto é, se ele vive como quem dorme, deve-se ao fato de ser inconsciente, pois é uma figura típica do mundo profano, e a pasta que traz debaixo do braço é um signo de seu mundo utilitário.

O narrador se enternece, mas logo deixa claro que essa personagem da vida corriqueira, com quem se deparou, não é uma cena do cotidiano que ele está vivenciando e descrevendo, mas uma reflexão da janela por onde viu tais pensamentos. Esse fato pode ser entendido também como biografemático, uma cena que não tem laços com a alma nem com a transcendência, conforme exemplificaremos em um fragmento posterior, mas é uma sensação de caráter imanente.

Volvi os olhos para as costas do homem, janela por onde vi estes pensamentos. A sensação era exactamente idêntica àquela que nos assalta perante alguém que dorme. Tudo o que dorme é criança de novo. Talvez porque no sono não se possa fazer mal, e se não dá conta da

vida, o maior criminoso, o mais fechado egoísta é sagrado, por uma magia natural, enquanto dorme. Entre matar quem dorme e matar uma criança não conheço diferença que se sinta. (LD: p.100)

A relação de alteridade vai se transformando então em uma relação de identidade, pela equivalência do sono, elemento que unifica as duas figuras: Soares e o homem de sua lembrança. O que as diferencia é que cada uma sonha à sua maneira. Se o operário comum do cotidiano é para Soares alguém que dorme, porque não tem consciência nenhuma da brevidade da vida; Soares se comporta como quem sonha, em seus devaneios poéticos e questionamentos metafísicos. E ainda que Soares seja uma pessoa lúcida e consciente, sua consciência tem também um limite, pois ele não tem uma resposta definida que explique a causa da humanidade.

Ora as costas deste homem dormem. Todo ele, que caminha adiante de mim com passada igual à minha, dorme. Vai inconsciente. Vive inconsciente. Dorme, porque todos dormimos. Toda a vida é um sonho. Ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe. Dormimos a vida, eternas crianças do Destino. Por isso sinto, se penso com esta sensação, uma ternura informe e imensa por toda a humanidade infantil, por toda a vida social dormente, por todos, por tudo. (LD: p.100)

Para clarificar a proposta estética de Fernando Pessoa, como um criador consciente, é nossa a obrigação de revitalizar e pôr em evidência uma de suas reflexões estéticas mais profundas sobre a infância, e que se faz presente na narrativa de Soares, que comunga da mesma concepção artificial de arte.

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação. O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele [...] E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti. Tudo quanto é abstracto é difícil de compreender [...] Suponha-se que, por um motivo qualquer [...] cai sobre mim uma tristeza vaga da vida, uma angústia de mim que me perturba e inquieta. Se vou traduzir esta emoção [...] Suponha-se, porém, que desejo comunicá-la a outros [...] Procuro qual será a emoção humana vulgar que tenha o tom, o tipo, a forma desta emoção em que estou agora, pelas razões inumanas e particulares de ser um guarda-livros cansado ou um lisboeta aborrecido. E verifico que o tipo de emoção vulgar que produz, na alma vulgar, esta mesma emoção é a saudade da infância perdida. Tenho a chave para a porta do meu tema. Escrevo e choro a minha infância perdida; demoro-me comovidamente

sobre os pormenores de pessoas e mobília da velha casa na província; evoco a felicidade de não ter direitos nem deveres, de ser livre por não saber pensar nem sentir - e esta evocação, se for bem feita como prosa e visões, vai despertar no meu leitor exactamente a emoção que eu senti, e que nada tinha com infância. (LD: p.260)

É possível perceber, portanto, que a verdade de Bernardo Soares não é uma extensão da mentira de seu criador empírico, Fernando Pessoa, mas sim uma emoção calculada que se faz verdade por um critério de verossimilhança interna — requisito necessário em toda elevação artística. Não podemos concluir que Freud tenha se equivocado em suas análises clínicas, tampouco temos a intenção de refutá-lo; mas é evidente que a sua hipótese não pode ser generalizada nem estendida ao contexto da arte ou ao escritor inventivo, pois esse extrapola toda a teoria freudiana.

Desde o Formalismo Russo, já nos ficou claro que as questões extrínsecas não interessam à tessitura escritural. Booth (1980) nos alertou para o fato de que os propósitos de um autor empírico só são levados em consideração, no projeto lógico autoral, se o discurso estiver no plano da ficção, pois todo enunciado deve ser inferido como cálculo, “versão criada, literária” (p. 92), sem qualquer pacto com as condições, acontecimentos ou declarações externas.

Embora saibamos que a estética de Pessoa seja uma versão criada, foi ele próprio que instaurou a dúvida patológica, devido a suas declarações exóticas: “A origem dos heterônimos é o fundo traço da histeria que existe em mim” (Pessoa, 1976, p. 50), mas logo reiterou que tais aspectos são mentais, interiores, e não o induzem a atitudes neuróticas, pois criar é uma paixão que surgiu na sua infância.

Aos seis anos, Pessoa criou o primeiro heterônimo e é fato que toda criança tem um amigo imaginário com quem conversa. Não podemos deixar de relevar, porém, que esse diálogo nunca é de cunho impresso ou estético, como fazia o escritor desde menino. Segundo Zenith (2007a), “Quase todas as crianças inventam amiguinhos e falam, necessariamente, por eles. Fernando Pessoa, à diferença das outras, falava por escrito.” O jovem que redigiu um ensaio, aos dezesseis anos, recebeu o prêmio internacional *Victoria Queen*, e dirigiu revistas nas quais escrevia sob a personalidade de heterônimos, teve de fato experiências literárias significativas, que explicam suas criações exóticas e contradizem especulações patológicas.

A atitude de Pessoa, ao se autodeclarar um histérico, não foi mais do que uma estratégia do escritor lúdico, que não hesitava em dramatizar seu próprio processo de criação literária, travestindo-se às vezes com os caracteres de suas personagens, sem o menor constrangimento de que viesse a ser julgado como um excêntrico. Suas

preocupações literárias e metafísicas sempre transcenderam possíveis considerações sociais e, definitivamente, a origem da sua estética não é patológica.

Podemos argumentar, com base em Bakhtin (2003), que a criação literária e a consciência de uma personagem não surgem necessariamente como um reflexo de um passado do escritor, mas sim como um mundo planejado. "O mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado."

Segundo Bakhtin (2003), "o autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor." Isto é, ao analisar um autor, devemos ter em mente um esteta criador e não um poeta ingênuo de sua criação.

Pessoa abdicou de uma vida trivial ou glamourosa, para se dedicar integralmente à literatura. Devoção e renúncia marcam a vida desse poeta que se doou, integralmente, à humanidade, em uma tentativa de partilhar a sua autoconsciência religiosa, com o único propósito de que a sua vida não fosse vivida em vão.

3.3 O biografema para além dos aspectos autobiográficos

Todas as minhas sensações são Deus.

Transbordo transcender-me.

Sinto Deus pertencer-me.

Fernando Pessoa

O biografema, conforme contextualizamos no primeiro capítulo, está muito além dos lapsos de memória autobiográfica de um narrador. Longe do memorial que traz à luz passagens da vida do autor, o biografema tende a buscar os estados de alma mais íntimos da personagem. Instâncias que não podem ser traduzidas pela palavra lógico-referencial, mas que se revelam por meio das sensações do narrador.

Vejamos um fragmento do **Livro do Desassossego** no qual o narrador é construído, biografematicamente, promovendo um diálogo com uma passagem da vida de Pessoa: "Só os meus amigos espectrais e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, têm uma verdadeira realidade e um justo relevo, e neles o espírito é presente como uma imagem num espelho." (LD: 78)

A partir desse fragmento, podemos lembrar um evento da vida do autor empírico, quando criou seu primeiro heterônimo, Chevalier de Pas, aos seis anos. Se estivéssemos falando de uma biografia, Soares nos precisaria a data, o horário, o

local e descreveria a cena com objetividade realística. Se estivéssemos interessados em dados autobiográficos, teríamos de buscar no discurso do narrador alguns lapsos autodiegéticos de memória, que nos elucidasse o evento como um passado distante e parcialmente esquecido. Porém, o que nos desperta o interesse nesse fragmento é a impressão que o poeta tem de si mesmo diante de um espelho, ao olhar para a sua criação. Aqui ele reflete um estado de alma que aponta para o biografema, pois não pretende descrever uma passagem de sua vida, e sim uma sensação vivida, a qual não é um mero pensamento mas, conforme define: “uma verdadeira realidade”.

Além do signo do espelho, que aponta para a sensação de pluralidade do poeta, cabe-nos entendê-lo também como um elemento integrador que remete à representação do espírito, isto é, à alma que transcende o ser.

O tema da alma considerada como espelho, esboçado por Platão e por Plotino, foi particularmente desenvolvido por Santo Atanásio e por Gregório de Nissa. Segundo Plotino, a imagem de um ser está sujeita a receber a influência de seu modelo, como um espelho. De acordo com a sua orientação, o homem enquanto espelho reflete a beleza ou a feiura. O importante está, acima de tudo, na qualidade do espelho, sua superfície deve estar perfeitamente polida, pura, para obter um máximo de reflexo. É por isso, segundo Gregório de Nissa, que como um espelho, quando é bem feito, recebe em sua superfície polida os traços daquele que lhe é apresentado, assim também é a alma, purificada de todas as manchas terrestres, recebe em sua pureza a imagem da beleza incorruptível. É uma participação e não um simples reflexo: assim a alma participa da beleza na medida em que se volta para ela. (CHEVALIER, 2007: 395)

A pureza é também um ideal para o criador de amigos imaginários: “Meus sonhos: Como me crio amigos ao sonhar ando com eles. [...] Ser puro, não para ser nobre, ou para ser forte, mas para ser si próprio.” (LD: 388) Soares faz questão absoluta de ser ele mesmo, pois ainda quando se fragmenta em outros seres imaginários ele não diz “eu crio amigos”, mas “me crio amigos”.

Bernardo Soares, assim como Pessoa, não entende a Literatura como mera atividade lúdica, já que tem uma ânsia de pôr para fora um eu-interior: “Pari meu ser infinito, mas tirei-me a ferro de mim mesmo.” Nota-se que o poeta não diz “tirei-o a ferro”, e sim “tirei-me a ferro” (LD: 52).

O pronome pessoal do caso obliquo representa para Soares a função “divina” de criar, e ao mesmo tempo de dar autonomia ao próprio ser, com plena licença poética e acima de quaisquer imposições gramaticais. Para o poeta, a alma é a criação que transcende o próprio ser, encerrando-o em si mesmo.

Se quiser dizer que existo, direi "Sou". Se quiser dizer que existo como alma separada, direi "Sou eu". Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo "ser" senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi "Sou-me". Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. [...] Conta-se de Sigismundo, Rei de Roma, que tendo, num discurso público, cometido um erro de gramática, respondeu a quem dele lhe falou, "Sou Rei de Roma, e acima da gramática". E a história narra que ficou sendo conhecido nela como Sigismundo "super-grammaticam". Maravilhoso símbolo! Cada homem que sabe dizer o que diz é, em seu modo, Rei de Roma. O título não é mau, e a alma é ser-se. (LD: 113)

O Pessoa *ipse* tampouco restringe seu "eu" a estilismos literários nem curva sua personalidade a regras gramaticais. Assim como Soares, o poeta tem a mesma necessidade de atrelar a criação artística à esfera divina. " Quanto mais desço em mim mais subo em Deus... [...] Porque Deus fez de mim o seu altar [...] Não me vejo em mim... Em Deus existo" (PESSOA, 2007o, p. 165) No poema *Auréola*, Pessoa clama pela divindade, na ânsia de fundir-se nela e no próprio Cristo:

E eu tão Deus, tão Deus me sinto, tanto,
Que rezo a mim, meu Deus, [...]
Porque eu sou mais do que conheço e sinto
Contenho um eu-além, [...]
Por isso, meu Altar e meu Calvário
E minha Cruz
Eu santifico-me ante mim, lendário,
De ter já visto Deus, numa outra Luz,
E assim tão alto sobe no Ideal
A minha inspiração
Que fulge em torno à minha fronte, real,
Uma auréola de amor e redenção. [...]
Sou Tudo e Deus; minha alma é mais que bela
Pois da minha alma é que a Beleza vem.
Transbordo-me de humano, e... , e sóbrio
Para o eu o eu que Deus é.
Sou Deus tendo consciência de si-próprio
Sou eu um Cristo duma, outra, a minha, fé.
Deus é tudo; eu sou Deus portanto e ó calma
Deus, absoluto e Deus
Cujo alto amor desceu a ser minha alma
P'ra que minha alma pudesse subir até Deus.
(PESSOA, 2007o, p. 183-185)

Em muitas outras poesias, o poeta deixa claro que é subordinado a Deus: "O modo como vejo tudo é Deus... [...] Sou um eu desterrado que Deus tem." (PESSOA, 2007o, p. 254) Para ele, retornar a Deus é ter de volta a si mesmo. "No horizonte de Deus eu amanheço. [...] E não sei como, em Deus, regresso a mim." (p. 253-257)

3.4 A máscara mística de Bernardo Soares e Fernando Pessoa

Tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas.
Fernando Pessoa

Cada cartaz tem um aviso para mim.
Bernardo Soares

Fernando Pessoa é quem assina o livro **Mensagem**, a única obra acabada e publicada em vida pelo autor. Seus versos são místicos e têm uma dicção profética que apontam para a figura de Cristo. A tendência cristã na poética pessoana se dá devido à influência da obra de Christian Rosencreutz, um monge alemão que lançou o primeiro manifesto rosacruciano, em 1614, e que fundou no século XVI um mosteiro chamado *Sanctus Spiritus*. Segundo João de Carvalho (1993), foi ele quem escreveu uma compilação das ciências ocultas vigentes na Idade Média:

No manifesto são narradas as viagens do cavaleiro Rosencreutz através de Damasco, Damcar, na Arabia, Egito e Fez, em Marrocos, na qual adquiriu a sua sabedoria secreta, revelada somente aos iniciados. [...] Os ensinamentos dessa fraternidade filosófico-religiosa secreta encontram-se portanto na origem dos cavaleiros rosacruz e ainda na estela joaquimita do reino do Espírito Santo, que tanta influência tem na história secreta de Portugal e no pensamento de Fernando Pessoa. (CARVALHO, 1993; 144)

Em **Mensagem**, Pessoa fala de um Portugal ideal e utópico, tal qual uma pátria provida de liderança espiritual, num momento em que o mundo está imbuído de interesse em investimentos financeiros. Espiritualista e transcendentalista, enxerga além dos fatos ou da superfície, e, na sua certeza nostálgica, crê em um futuro promissor para o país, idealizado como um grande império. Sua voz é altruísta e tende a engrandecer a nação, com a finalidade de contribuir para a evolução espiritual da humanidade. O ortônimo aparece delineado na personalidade de Bernardo Soares, em um emblemática frase do **Livro do Desassossego**: “Minha pátria é a língua portuguesa.” (LD: 260)

Soares tem aversão a ocultismos institucionalizados, mas traz em si a personalidade mística de Pessoa ortônimo, uma vez que se define como um ser de sentimentos apocalípticos. E, ao declarar que cada cartaz tem um aviso para si, denuncia a sua inclinação para a especulação profética. A sua busca incessante pelo sentido da

vida, porém, é de caráter transcendental e não necessariamente oracular. Assim como em Pessoa, tudo o que é externo tende a apresentar para Soares um outro sentido: "O mundo exterior existe como um actor num palco: está lá mas é outra coisa." (LD: 354)

Em uma perspectiva religiosa, o carisma ou a profecia podem ser entendidos como dons do Espírito Santo, em que a voz do profeta é inspirada por Deus e envolve uma ação futura que há de ser gloriosa. Esse dom é, no entanto, mais visível no Pessoa ortônimo do que em Soares. Segundo Mendes (2008), a profecia é uma mensagem de Deus que representa a boa notícia ou a boa nova:

O Espírito Santo, diz Shakespeare, "põe na boca do escritor sagrado a palavra revelada, e eis a Bíblia. Põe na boca da Igreja a palavra de louvor, e eis a liturgia. Põe na boca dos padres a palavra que define, e eis o dogma. Põe na boca dos pastores a palavra que ensina, e eis o magistério. Põe na boca do pregador a palavra 'Jesus é o Senhor', e eis a evangelização! Põe na boca do sacerdote as palavras de consagração, e eis a Eucaristia. Põe na boca dos fiéis o grito 'Abba! Pai!', e eis a oração cristã. Põe na boca do inspirado uma palavra de fogo, e eis a profecia. Põe na boca daqueles que provaram o 'vinho' novo sons de júbilo, e eis o cantar em línguas. (MENDES, 2008: 30-31)

Poeta da musicalidade, a poesia do ortônimo resgata temáticas, ritmos e formas tradicionais e populares do lirismo português, propõe versos curtos em poemas soltos, mas que apresentam organicidade se analisados sob uma perspectiva global. Sua métrica denota uma flexibilidade e um despojamento que os antigos não cultivavam. Pessoa *ipse* canta os heróis de Portugal e apresenta em sua poética uma influência de correntes literárias saudosistas e sensacionistas como o Paulismo⁵³ e o Intercessionismo⁵⁴.

Na obra **Mensagem** (PESSOA, 1998b, p. 39), há um desejo de manifestação divina: "Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez. Senhor, falta cumprir-se Portugal!" Neste mesmo poema, *O Infante*, Pessoa ortônimo se revela um profeta místico, que

53 "Corrente literária criada por Fernando Pessoa antes do lançamento do *Orpheu* (1915) [...] Além de filiar-se ao Simbolismo, a tendência paúlca parece acusar, nos seus traços de sutileza, vaguidade e complexidade, algum débito para com a arte saudosista que a *Renascença Portuguesa* [...] preconizava. A tal ponto que se chegou a considerar o Paulismo um Saudosismo intelectualizado (Simões 1950, I: 190). [...] O Paulismo e o Sensacionismo não somente são correntes 'antagônicas àquela que é formada pela *Renascença Portuguesa*', como também 'são cosmopolitas'." (MOISÉS, 2004, p. 344)

54 "Intersecção, do lat. *intersectio, onis*, cruzamento + *ismo*, doutrina, tendência, corrente. Corrente literária criada por Fernando Pessoa ao mesmo tempo que o Paulismo e o Sensacionismo. Seguindo na mesma trilha que levava ao Cubismo e ao Futurismo, Pessoa chegou a pensar num manifesto, ou mesmo num ultimatum [...] Desse projeto ficaram alguns apontamentos, centrados na idéia de que era preciso instaurar a 'verdadeira arte moderna', contrária às propostas então em curso. Enquanto os futuristas e cubistas 'interseccionam pintura e literatura, escultura e literatura', pela simples *junção* de uma e outra, Pessoa prega a *fusão* que vai além da simples soma [...] (1993: 260)." (MOISÉS, 2004, p. 71)

cumprir um papel designado pela divindade: "Deus quer, o homem sonha, a obra nasce." Eis o sonho dialogando com a prosa de Bernardo Soares: "Sono é a fusão com Deus." (LD: 171)

Embora Pessoa seja um poeta transcendentalista, com características platônicas, e se defina tal qual o emissário de um rei desconhecido; revela também uma inclinação aristotélica em sua poética, uma vez que a emoção é para ele um artifício e não uma inspiração das musas. Afirma Pessoa em *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
(PESSOA, 1998b, p. 198)

A idéia de fingimento poético e artifício, — proposta da máscara mística —, cuja origem está em Aristóteles e passa a ser defendida também por Max Bense (2003), prevalece no poema *Isto*. Quando o poeta diz que sente com a imaginação, torna evidente que a criação é um recurso estético e não emocional.

Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração. [...]
Sentir? Sinta quem lê.
(PESSOA, 1998b)

Apesar de sua característica racionalista, o poeta lírico procura captar o lado oculto do real e a sensação supõe sempre uma outra significação em sua poesia, para além da realidade objetiva. Os objetos são meros pretextos para relações místicas. O poeta busca extrair um sentido de cada fenômeno, pois subentende que sempre há algo enigmático a ser revelado. Para Pessoa, tudo traz uma simbologia:

Que símbolo divino
Traz o dia já visto?
Na Cruz, que é o Destino,
A Rosa, que é o Cristo.
(PESSOA, 1998, p. 55)

A poesia de Pessoa tem um caráter integrador, mas difere da totalidade dispersa que pretendem Álvaro de Campos e Bernardo Soares, que não se preocupam com a ordenação das partes de um todo. O ortônimo se diferencia de ambos pelo fato de apresentar organicidade na sua disposição poética, além de uma inclinação para

a unidade⁵⁵. Astrólogo e ocultista — e aqui a sua personalidade é significativamente incompatível com a de Soares, que não demonstra encantamento pela Astrologia —, a numerologia não é casual na sua obra, a começar pela divisão de **Mensagem** em três partes que remetem a uma trindade harmônica, que aponta para a divindade e a unidade.

O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no *cosmo* ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo [...] O ternário traduz a dialética no exercício lógico do pensamento. (CHEVALIER, 2007: 901-902)

Se pensarmos em Pessoa, *ele mesmo*, como um criador de heterônimos, estamos diante de um ser múltiplo tanto quanto Soares, que forma com ele, sob o signo de número dois, uma pluralidade transcendentalista fundada pelo olhar místico de ambos. Pluralidade essa que representa o ser desdobrado em outro, característica marcante nesses criadores de seres imaginários. Segundo Chevalier (2007), o número dois “é a cifra de todas as ambivalências e dos desdobramentos.” Para Cirlot (1984), toda duplicação concerne ao binário e à dualidade, de modo que: “A duplicação é também, como uma imagem no espelho, um símbolo da consciência, um eco da realidade”. (p 218)

Pessoa e Soares formam, juntos, uma unidade transcendental, como se o Pessoa múltiplo olhasse para Soares e se visse em um espelho, já que ambos têm uma personalidade híbrida e criam personagens para dar sentido à vida. A unidade também expressa, nesse caso, o encontro do “eu” com o “outro”, e esse “outro” é a face de um “si mesmo”.

A transcendência configura-se no plano ontológico e incognoscível, do mesmo modo como a “essência divina é incognoscível” (LADARIA, 2005, p. 229), uma vez que ninguém pode conhecer Deus por sua natureza, mas apenas por suas manifestações nos seres imanentes. E se Pessoa e Soares têm o olhar místico e predominantemente transcendentalista, ambos apontam para o divino, uma vez que a etimologia do termo Deus para os gregos, admitida por Gregório de Nissa, vem de ver. “Deus é por conseguinte ‘o que vê’, o que tem a capacidade de ver o mundo.”

Se estendermos a lógica da numerologia para os caracteres dos heterônimos: Caeiro, que se identifica com um Menino Deus inocente, real, objetivo e concreto; Campos, que funda um Deus em sua poesia como Sede de sensações; e Reis, que

⁵⁵ “No plano estético, assinala a combinação harmônica das partes secundárias da obra de arte a um tema, idéia, assunto, etc.” (MOISÉS, 2004, p. 457)

gostaria que surgisse de si uma divindade; temos o número três sob uma trindade que também aponta para o divino.

Note-se que o divino, no Cristianismo, é igualmente concebido sob uma lógica de unidade e trindade: “O Deus que se dá a conhecer em Jesus Cristo é o Deus uno e trino. [...] Não há unidade divina sem trindade, e vice-versa.” (LADARIA, 2005, p. 23)

O três heterônimos formam, juntos, uma trindade que materializa o próprio conceito de arte para o autor da heteronímia: “Toda obra de arte é uma trindade una [...] em qualquer obra de arte, o que importa é o conjunto.” (PESSOA, 1990, p. 145)

A unidade de Pessoa e Soares implica uma relação de transcendência; ao passo que a multiplicidade trina de Caeiro, Campos e Reis está condicionada à relação de imanência — ambas as relações caracterizadas pelo olhar.

Se pensarmos em uma dimensão metafísica, e até mesmo em outra, estrutural, subentende-se que “o grande Além-transcendente (ou unidade mística) ecoa nos pequenos Aquém-imanentes.” (ROHDEN, 2004, p. 20)

Bergson (2005, p. 162) afirma que as coisas múltiplas derivam de Deus, “e por oposição a essas coisas múltiplas, ele é o Uno.” O filósofo observa ainda que esse é um problema para Plotino, e pergunta: “Como Deus engendra as coisas? Como o múltiplo sai do Uno?” Mas ele conclui que: “A solução desse problema, segundo Plotino, está no poder transcendente do Uno. [...] Os seres saem dele por irradiação”, isto é, do mesmo modo que os raios de luz saem do sol sem dividi-lo.

Segundo Benedito Nunes (2006), Plotino “concedeu à Arte uma importância metafísica e espiritual” (p. 9), e assegura também que além de reunir valores religiosos, está vinculada, entre outras coisas, à religião, “tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos” (p. 15).

Pode-se estender ainda o conceito de unidade sob o prisma da totalidade, uma vez que o uno também se estrutura “por meio de contrários que se harmonizam” (HILL, 1981, p. 73). Terry Eagleton (1996) afirma que “não há porque supor que as totalidades sejam sempre homogêneas.” (p.20). Heráclito denomina por contrários os componentes de uma “harmonia reciprocamente tensa, como a do arco e a lira” (apud HILL, 1981, p. 73)

Telenia Hill (1981) observa que, no plano da estrutura, nenhuma coexistência opera sem movimento. O movimento é, portanto, o elemento que propõe o sentido poético. Em uma teoria sobre a análise do discurso, Eni Orlandi (2007) afirma que “o sentido não está (alocado) em lugar nenhum mas se produz nas relações: dos sujei-

tos, dos sentidos”. (p. 20) Até porque, há também um discurso no plano silencioso da estrutura, e não apenas no do diálogo verbal explícito.

O misticismo de Pessoa é intensificado, na obra **Mensagem**, pela figura de D. Sebastião, que tinha um sonho de edificar um grande império cristão e por essa razão foi considerado louco. O termo Quinto Império é uma expressão recorrente no Padre Antônio Vieira, o autor português favorito de Fernando Pessoa. Vieira se inspirou no profeta Daniel, em seus escritos, para afirmar que o Quinto Império é o Império de Cristo e dos cristãos. Para Pessoa, o Quinto Império é, sobretudo, uma promessa espiritual. O ortônimo justifica a loucura do rei no poema *Dom Sebastião, rei de Portugal*, escrito na fase adulta do autor real, no ano de 1933:

Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a sorte a não dá
Não coube em minha certeza;
por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que há.

Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?
(PESSOA, 2006, p. 15)

Para o mestre dos heterônimos, Alberto Caeiro, o misticismo é dispensável, porque força o homem ao raciocínio, tirando-lhe a paz que deveria conquistar somente pela contemplação da natureza. Nesse sentido, o pensamento é para ele a verdadeira loucura. Caeiro afirma que não é necessário pensar em Cristo, mas sim contemplá-lo como quem olha para a pureza de uma criança. E ainda que creia no destino como um fenômeno da natureza —: “Aceito as dificuldades da vida porque são o destino / Como aceito o frio excessivo no alto do inverno.” (PESSOA, 2007e, p. 118) —, não há qualquer idealismo transcendentalista em sua ótica:

Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas.
Para ti tudo tem um sentido velado.
Há uma cousa oculta em cada cousa que vês.
O que vês, vê-lo sempre para veres outra cousa.

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação.
(PESSOA, 2007e, 135)

A figura de Cristo aparece no poema *Liberdade*, escrito em 1935, ano em que faleceu Fernando Pessoa. Aos olhos do ortônimo, as figuras da natureza como o sol, o rio e a brisa são superiores ao pensamento, até mesmo para ele que é um poeta racional, e aqui expressa a sua profunda afinidade com a poética de mestre Caeiro. A poesia, a bondade, a música e as crianças estão no patamar mais elevado de sua valoração, e só não podem ser superiores ao próprio Cristo, que surge como um Ser Supremo. Contudo, para o Pessoa ortônimo, Cristo está além da natureza e da razão, e nesse sentido o seu Deus é transcendente ao pensamento, confundindo-se com a pura e espontânea inocência, comum aos seres que não se exasperam, não cobram do outro posturas corretas, não pensam nem refletem sobre si mesmos, mas, simplesmente aceitam a si e a todos, tais como são em sua condição humana.

Ai que prazer
 não cumprir um dever.
 Ter um livro para ler
 e não o fazer!
 Ler é maçada,
 estudar é nada.
 O sol doira sem literatura.
 O rio corre bem ou mal,
 sem edição original.
 E a brisa, essa, de tão naturalmente matinal
 como tem tempo, não tem pressa...

Livros são papéis pintados com tinta.
 Estudar é uma coisa em que está indistinta
 A distinção entre nada e coisa nenhuma.

Quanto melhor é quando há bruma.
 Esperar por D. Sebastião,
 Quer venha ou não!

Grande é a poesia, a bondade e as danças...
 Mas o melhor do mundo são as crianças,
 Flores, música, o luar, e o sol que peca
 Só quando, em vez de criar, seca.

E mais do que isto
 É Jesus Cristo,
 Que não sabia nada de finanças,
 Nem consta que tivesse biblioteca...
 (PESSOA, 2006, p. 104)

A temática da liberdade, que surge para revelar a face de um Deus transcendental na poética de Pessoa *Ipse*, desdobra-se também em outras significações na obra pessoana. A liberdade tem múltiplas faces e cada heterônimo a concebe de um modo especial, sem envolver nenhum confronto entre elas.

Liberdade para Reis é a não resistência: "Só esta liberdade nos concedem / Os deuses: submetemo-nos." (PESSOA, 2007g, p. 40), aliada à indiferença ataráxica. Para Caeiro, liberdade é ser objetivo, "A sensação é tudo. O pensamento é uma doença" (PESSOA, 2005, p. 130); e Álvaro de Campos, o discípulo que mais se esforça para pôr em prática os ensinamentos do mestre, concebe a liberdade justamente como uma face cristã, tal qual a concebe Pessoa ortônimo:

A liberdade, sim, a liberdade!
 A verdadeira liberdade!
 Pensar sem desejos nem convicções.
 Ser dono de si mesmo sem influência de romances!
 Existir sem Freud nem aeroplanos, [...]
 A grande liberdade cristã [...]
 Dêem-me a liberdade
 (PESSOA, 2007f, p. 381)

Fernando Pessoa explicou que "Caeiro só tem uma ética: a simplicidade" (PESSOA, 2005, p. 131) E para melhor compreender como é completamente livre o mestre dos heterônimos, basta observar a reflexão de Bernardo Soares, para o qual os 'simples' não sofrem pelo desejo de consideração alheia:

A delícia de se ver compreendido, não a pode ter quem se quer ver compreendido, porque só aos complexos e incompreendidos isso acontece; e os outros, os 'simples', aqueles que os outros podem compreender - esses nunca têm o desejo de serem compreendidos. (LD: 312)

A temática crística é evidente não apenas no Livro **Mensagem**, mas em toda a obra de Pessoa *ele mesmo*: "Maria-Virgem concebeu um Cristo Dentro de minha alma." (PESSOA, 2007o, p. 165) As nuances do Cristianismo percorrem diversos poemas do ortônimo, os quais demonstram respeito à religião legada pela mãe do poeta, ainda que ele não concorde com muitos preceitos da religião institucionalizada. No poema *Ave-Maria*, Pessoa concebe Cristo como um Deus que é Filho da Virgem Maria, tal como nos ensina a Igreja Católica.

Ave Maria, tão pura,
 Virgem nunca maculada
 Ouvi a prece tirada
 No meu peito da amargura.

Vós que sois *cheia de graça*
 Escutai minha oração,
 Conduzi-me pela mão
 Por esta vida que passa.

O *Senhor*, que é vosso filho
 Que esteja sempre connosco,
 Assim como é *convosco*
 Eternamente o seu brilho.

Bendita sois vós, Maria,
Entre as mulheres da terra
 E voss'alma só encerra
 Doce imagem d'alegria.

Mais radiante do que a luz
E bendito, oh Santa Mãe
É o fruto que provém
Do vosso ventre, Jesus!

Ditosa *Santa Maria,*
 Vós que sois a *Mãe de Deus*
 E que morais lá nos céus
 Orai por nós cada dia.

Rogai por nós, pecadores,
 Ao vosso filho, Jesus,
 Que por nós morreu na cruz
 E que sofreu tantas dores.

Rogai, *agora*, oh mãe qu'rida
 E (quando quiser a sorte)
Na hora de nossa morte
 Quando nos fugir a vida

...

Avé Maria, tão pura,
 Virgem nunca maculada,
 Ouvi a prece tirada
 No meu peito da amargura
 (PESSOA, 2007o, p. 31-32)

Soares também concebe a figura de Nossa Senhora, até certo ponto, como uma Virgem real. Mas o real para ele tem sempre a conotação de sonho. A visão de Soares é mais subversiva do que a de Pessoa, considerando que a "adoração" é um termo que a Igreja reserva apenas à figura de Deus. O poeta não se conforma com essa limitação, e eleva a mãe de Cristo a uma escala de superioridade, tanto em relação às outras mulheres quanto à sua posição matriarcal, visto que para ele a Virgem tem uma eternidade que precede todos os deuses que possa supor a humanidade.

Virgem eterna antes dos deuses e dos pais dos deuses, e dos pais dos pais dos deuses [...] Nenhum fascínio do sexo se subentende no meu sonhar-te [...] Os teus seios não são dos que se pudesse pensar em beijar-se [...] Como não te adorar, se só tu és adorável? Como não te amar se só tu és digna de amor? Quem sabe se sonhando-te eu não te

crio, real numa outra realidade; [...] Posso pensar-te virgem e também mãe, porque não és deste mundo. (LD: 474-476)

Soares promove o diálogo com a figura de Cristo, além de estendê-la a conceitos literários, filosóficos, religiosos e sociais. No fragmento abaixo, nota-se que a sua personalidade vai sendo delineada segundo um critério de subversão aos conceitos já estabelecidos e consagrados, e se ele não nos apresenta uma nova filosofia, propõe-nos ao menos um novo olhar sobre os valores políticos, a religião e a própria literatura.

Ah, é um erro doloroso e crasso aquela distinção que os revolucionários estabelecem entre burgueses e povo, ou fidalgos e povo, ou governantes e governados. [...] O mendigo, se é adaptado, pode amanhã ser rei, porém perdeu com isso a virtude de ser mendigo. [...] Tenho por irmãos os criadores da consciência do mundo - o dramaturgo atabalhado William Shakespeare, o mestre-escola John Milton, o vadio Dante Alighieri, e até, se a citação se permite, aquele Jesus Cristo que não foi nada no mundo, tanto que se duvida dele pela história. (LD: 272)

Quando Soares pede licença para citar Cristo, tem ciência de que está colocando uma divindade no mesmo patamar de humanidade. Mas essa classificação não tem por objetivo a dessacralização da entidade crística, e sim a elevação da categoria literária, pois ao nivelar, por igual, Shakespeare, Milton e Dante, ele exalta qualidades elevadas, como o desapego de Jesus aos valores mundanos. A experiência artística que se sobrepõe ao método, no caso de Shakespeare; a racionalidade de Milton; e a liberdade e o amor incondicional de Dante, são valores que, se observarmos a fundo, são partilháveis entre todos eles.

Soares manifesta ainda uma afinidade com tais figuras ao considerá-las irmãs. Dentre todas as suas ponderações, a mais significativa é essa: não são artistas da palavra, simplesmente, mas os "criadores da consciência do mundo". Logo, a Literatura se revela na personalidade de Soares como um sacerdócio místico, artístico, moral e religioso, e não apenas um jogo lúdico de máscaras literárias.

Cleonice Berardinelli (In: PESSOA, 1976, p. 11) cita algumas passagens expressivas na vida de Pessoa, e que permitem fixar traços essenciais de sua personalidade. Uma de suas observações é um trecho escrito no ano de 1916: "Como é improvável que um grande artista, por isso mesmo que um grande artista, falseie a verdade, é improvável que falseie a moral." Esses dados nos levam a supor que a preocupação com a moral não se define, para o poeta, tão somente como um recurso estilístico que caracteriza o narrador do **Livro do Desassossego**, mas é um traço equipolente com

a personalidade do autor empírico.

A característica religiosa compartilhada entre Soares e Pessoa não é, tampouco, uma característica detectável apenas no escritor maduro, que faleceu aos 47 anos, mas já é uma evidência no jovem de vinte:

"Tenho pensamentos que, se pudesse revelá-los e fazê-los viver, acrescentaria nova luminosidade às estrelas, nova beleza ao mundo e maior amor ao coração dos homens. [...] Alma nenhuma mais amorosa ou tema do que a minha jamais existiu, alma nenhuma tão cheia de bondade, de compaixão, de tudo quanto é ternura e amor." (PESSOA, 1976: 17, 19)

Note-se que o jovem escritor não parece desejar embelezar o mundo porque este seja feio ou mau, mas porque deseja conferir a ele uma nova dimensão. Aos 27 anos, a missão religiosa torna-se mais intensa em Pessoa (1976, p. 23) e chega a desencadear uma crise espiritual. Em 1915, ele se declarou contrário aos valores sociais vigentes, e tal sentimento é fruto de seu alto grau de consciência sobre a trivialidade do mundo profano. O seu desejo é renunciar a ele: "Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar." Na ocasião, ele começa a perder o interesse também pelo Interseccionismo, pois chega a percebê-lo como um jogo vazio, sem propósito que o eleve, e denomina-o de "quase-Blague". É aqui que a sua missão mística começa a se sobrepor ao esteticismo sem propósito. Ele declara, no mesmo texto, que a sua sensibilidade religiosa cada vez mais se confunde com o sacerdócio literário que se sente vocacionado a cumprir.

Terrível e religiosa missão que todo homem de gênio recebe de Deus com o seu gênio, tudo quanto é futilidade literária, mera arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-decivilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte subiu e dificultou-se; exijo agora de mim muito mais perfeição e elaboração cuidada. (PESSOA, 1976: 23)

Pessoa (1976, p. 24-25) declarou nessa, carta crítica, que considera sincera a estética heteronímica, porque é sentida, ao passo que a literatura insincera nada tem a ver com sua criação, pois ainda que sua própria criação seja na pessoa do outro e se

expresse “dramaticamente”, revela-se como sincera, na medida em que o seu objetivo não é apenas “fazer pasmar”. Ele considera insinceras as “coisas, também — repare nisto, que é importante — que não contêm uma fundamental idéia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção de gravidade e do mistério da Vida.” Vida que ele grifa em letra maiúscula. Pessoa pondera que a incompatibilidade que sente com as outras pessoas não é violenta, “mas é uma impaciência para com todos quantos fazem arte para vários fins inferiores, como quem brinca, ou como quem se diverte”, sem “nem outro propósito que o por assim dizer decorativamente artístico.” Percebe-se, portanto, que a arte não é uma prática meramente lúdica para o escritor, mas uma missão religiosa que levou a sério ao longo de toda a sua vida.

Não encontramos e nem encontraremos postura idêntica em Bernardo Soares, até porque a sua “emoção” ou deslumbramento diante da vida são menores em relação a Pessoa, que deseja atribuir a ela uma beleza que Soares não almeja, pois se contenta em vivenciá-la apenas em sonhos.

A “razão” de Soares é também mais mórbida que a dor do autor empírico. Pessoa se aventurou mais na vida como editor e crítico do que o modesto guardalivros. Por outro lado, a renúncia aos valores que a maioria preza é um traço de semelhança entre ambos, bem como o conceito de perfeição estética, que é um outro ponto de confluência. Ocorre que em Soares a consciência artística é mais aflorada e o nível de exigência converte-se em uma angústia que beira ao impossível.

Tudo quanto tem sido feito está cheio de erros, de faltas de perspectiva, de ignorâncias, de traços de mau gosto, de fraquezas e desatenções. Escrever uma obra de arte com o preciso tamanho para ser grande, e a precisa perfeição para ser sublime, ninguém tem o dom divino de o fazer, a sorte de o ter feito. [...] Se penso nisto entra com minha imaginação um desconsolo enorme, uma dolorosa certeza de nunca poder fazer nada de bom e útil para a Beleza. Não há método de obter a Perfeição excepto ser Deus. O nosso maior esforço dura tempo; o tempo que dura atravessa diversos estados da nossa alma, e cada estado de alma, como não é outro, qualquer, perturba com a sua personalidade a individualidade da obra. Só temos a certeza de escrever mal, quando escrevemos; a única obra grande e perfeita é aquela que nunca se sonhe realizar. Escuta-me ainda, e compadece-te. Ouve tudo isto e diz-me depois se o sonho não vale mais que a vida. O trabalho nunca dá resultado. O esforço nunca chega a parte nenhuma. Só a abstenção é nobre e alta, porque ela é a que reconhece que a realização é sempre inferior, e que a obra feita é sempre a sombra grotesca da obra sonhada. [...] Amo alguns poetas líricos porque não foram poetas épicos ou dramáticos, porque tiveram a justa intuição de nunca querer mais realização do que a de um momento de sentimento ou de sonho. [...] Tu, que me ouves e mal me escutas, não sabes o que é esta tragédia! Perder pai e mãe, não atingir a glória nem a felicidade, não ter um amigo nem um amor - tudo isso se pode suportar; o que se não pode suportar é sonhar uma coisa bela que não seja possível

conseguir em acto ou palavras. A consciência do trabalho perfeito, a fartura da obra obtida - suave é o sono sob essa sombra de árvore, no verão calmo. (LD: 283-284)

É possível que a solidão, nesta altura da vida de Pessoa, tenha agravado o seu estado de espírito, do mesmo modo que o desejo de abster-se, conscientemente, do mundo pode ter afetado sua produção poética. Contudo, a resignação que aparece em Soares não traduz um pessimismo, pois, ao mesmo tempo em que a personagem se vê como incapaz de atingir a perfeição poética, encontra-se também presa ao mundo de sonhos, já que a imagem da obra almejada só se revela no "sono" sob a sombra de uma árvore. "Suave é o sono" do poeta, que não lida inutilmente debaixo do sol, pois, seu verão é calmo e a literatura perfeita só se manifesta quando ele está em estado de repouso.

O descanso de Soares pode ser entendido como uma renúncia à literatura tradicional, que tende a levar o escritor a ganhar as graças do grande público. Entretanto, o seu sono não deixa de ser perturbado por alguns pesadelos: "O próprio sonho me castiga. Adquiri nele tal lucidez que vejo como real cada coisa que sonho." (LD: 387) Para o poeta guarda-livros, porém, a lucidez que o sonho proporciona é um meio de acordar para dentro, despertando-o para a sua própria realidade. Ignorar a glória e as vaidades mundanas e mergulhar no sonho, configura-se como o único caminho para a posse do eu verdadeiro: "Abdicar da vida para não abdicar de si próprio." (LD: 388)

A criação de Soares, sempre racional e consciente, leva-o a concluir que renunciar à vida cotidiana e convencional para se dedicar, fervorosamente, aos seres imaginários equivale a doar-se por inteiro e, ao mesmo tempo, perder as possibilidades de amor oferecidas pelo mundo: "Quem dá amor, perde amor." (LD: 388)

Soares ostenta-se como um ser resignado e até mesmo assexuado: "Gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie. [...] Não choro por nada que a vida traga ou leve." (LD: 259). Não se pode dizer que Soares projete desejos reprimidos em metáforas sensuais, pelo fato de sua renúncia — aos padrões convencionais do mundo — ser um ato livre e consciente.

A resignação de Bernardo Soares é uma das mais fortes marcas de sua personalidade religiosa. Hesse (1971) tece diversas considerações sobre a atitude religiosa, e nem todas traduzem a personalidade de Soares, mas muitas delas revelam um aspecto religioso da personagem. Segundo Hesse (1971), o religioso aprecia, sem

dúvida, a razão, mas não vê nela um meio satisfatório para o conhecimento nem para a dominação do mundo:

O religioso acredita que o homem é uma parte servidora da Terra. [...] Não acredita no progresso, pois o seu modelo não é a razão e sim a natureza; e nesta não pode ver progresso [...] O religioso não se esforça pelo poder, evita impor sua vontade aos outros. Não gosta de comandar, esta é a sua maior virtude. [...] O religioso apaixona-se com facilidade por mitologias; pode odiar ou desprezar, mas não persegue nem mata. Nunca Sócrates, ou Jesus, seria o perseguidor ou o matador, sempre a vítima. [...] O religioso sente-se sempre seguro diante da natureza e da arte e à vontade com elas. (HESSE, 1971, p. 61)

A personalidade religiosa de Bernardo Soares, e o seu desprezo aos valores do mundo, reflete com muita força a postura ascética e resignada de Fernando Pessoa. E como bem diz o poeta guarda-livros: "A resignação é para os nobres!"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada um de nós é Deus sendo ele, é Deus pensando-se ele.
Fernando Pessoa

Os momentos mais felizes da minha vida foram os sonhos.
Bernardo Soares

A importância do paganismo na obra de Fernando Pessoa vincula-se a seu caráter firmemente objetivo, ou seja, Deus é apreendido objetivamente pelos pagãos, fato que inspirou o poeta à criação da estética do Sensacionismo, que privilegia a sensação direta como única realidade possível.

Fernando Pessoa afirma que “toda a exaltação mística de Deus tende a manifestar-se numa linguagem panteísta. [...] O pensamento panteísta não passa de uma forma mais intensa de sentir o universo.” (PESSOA, 2005, p. 526, 543) Esse é o motivo mais relevante pelo qual três de seus principais personagens são pagãos.

No panteísmo materialista, só é real o mundo material, e Deus está em toda realidade constituída de matéria, isto é, toda matéria é uma manifestação de Deus. O que se pode ver da realidade é a matéria, o corpo. Deus não é o reino animal, mineral ou vegetal, mas sua essência se manifesta em todos esses elementos da natureza. Assim se explica a lógica de que Deus não é criador, para os gregos, mas se manifesta em toda a matéria do universo.

A essência da realidade, ou a essência de cada coisa, pertence ao plano do inconsciente. A essência é a marca de Deus e, por essa razão, Deus, para o panteísmo, não se manifesta como pessoa ou entidade trina, como no Cristianismo. Para os pagãos, todos os seres são imanentes, mas trazem uma alma ou uma marca divina, e essa é a essência do paganismo — que não deve ser concebido como uma religião que se resume em pregar o politeísmo.

No panteísmo espiritualista, tudo o que é espiritual é divino, o que não significa, porém, que Deus seja uma alma, pois para essa corrente de pensamento, a alma, o amor, a alegria e tudo o que é abstrato são meras “manifestações de Deus”; do mesmo modo como tudo o que é concreto no panteísmo materialista.

Com base nessa teoria, o que Fernando Pessoa funda no **Livro do Desassossego** é um transcendentalismo panteísta, que transcende todos os sistemas. Ou seja, matéria e espírito existem para Bernardo Soares, do mesmo modo como não

existem, já que o objetivo desse poeta é propôr a contradição como essência do universo, bem como mostrar que “uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve.” (PESSOA, 2007b, p. 58)

A contradição também se dá em Álvaro de Campos e em Ricardo Reis, pois ambos são panteístas materialistas, mas ao mesmo tempo dão abertura para o espiritualismo, já que são poetas que expressam abstração e pensamento dialógico. Se observarmos a resistência de Alberto Caeiro aos dogmas, e a sua tendência para enfatizar a verdade que existe no seu Menino Deus, temos de convir que ele é extremamente dogmático e contraditório.

Alberto Caeiro é o único poeta que é um materialista puro, mas seu materialismo não tem qualquer relação com terminologismos filosóficos, apenas com o Sensacionismo. Vale lembrar que Caeiro não se enquadra em nenhuma corrente formal de pensamento, pois sua autonomia dogmática é puramente objetiva e o único ensinamento que ele é capaz de conceber é o do seu Menino Jesus — que tudo lhe ensinou, educando-lhe os olhos, os ouvidos e as sensações.

Na poética de Alberto Caeiro, há uma exaltação evidente de uma figura crística, não-institucional, visto que o poeta chama atenção para um Cristo travesso, concebido de modo imanente, e não como uma divindade solene e distanciada. O Menino Jesus de Caeiro é alegre, acessível, retorna pela segunda vez ao mundo, encarnado, mas sem cruz, para revelar ao homem sua dimensão verdadeiramente humana. O poeta ressalta, assim, que a verdadeira salvação não envolve mais nenhum sacrifício divino, mas supõe o retorno consciente do homem à sua própria natureza.

O que Caeiro propõe, indiretamente, é um resgate do cristianismo original. O poeta, tido por seus discípulos como o Grande Libertador, entende que o homem só será realmente livre quando olhar para o mundo, desprovido de preconceitos, como se o mundo fosse o próprio paraíso concebido como uma manifestação de Deus. Para Caeiro, a natureza não existe para ser explorada e sim para ser sentida e contemplada, e sentir a natureza é também uma forma de dialogar com ela. Na concepção do poeta, ao explorar a natureza, o homem nega sua dimensão divina. Caeiro é um pastor que cuida de ovelhas, portanto, o mundo do progresso e da tecnologia não é para ele um bem natural. A mudança de paradigma que sugere o poeta, de modo indireto, supõe uma inversão radical — e até certo ponto utópica — da relação do homem com a natureza.

A crítica de Caeiro, ao homem moderno, reclama a remoção das máscaras que o prendem ao mundo das aparências. É certo que o espaço da máscara é o te-

atro, mas na vida social também existem máscaras que ocultam faces ou constroem rostos que não são verdadeiros. Ao mesmo tempo, como elas podem ser colocadas ou tiradas, o poeta também usa uma máscara, pois declara, falsamente, que não é um artista da palavra: “eu nem sequer sou poeta: vejo.” (PESSOA, 2007e, p. 92) A modéstia do poeta é, no entanto, um modo de chamar a atenção do homem para a contemplação das coisas como são, sem a necessidade de curvar-se a nenhum tipo de título ou aparência social.

Caeiro não tem idealismo nenhum, mas podemos inferir que há uma ideologia oculta, indireta e silenciosa em sua poética, e que dialoga com a filosofia de Rousseau (2007), para o qual a fé no progresso é uma ilusão que não traz felicidade ao homem. Para Rousseau, “a humanidade natural era originalmente boa; foi com o surgimento da civilização que ela se tornou corrupta” (STRATHERN, 2004, p. 28), preconceituosa, escrava da estima pública e da consideração social. Na concepção de Rousseau (2007), o homem perdeu algo de sua verdadeira natureza ao participar da vida em sociedade, e sente uma nostalgia pela vida no campo: “O homem social nasceu livre e em toda parte se encontra sob ferros” (p. 21), acorrentado e distante da pureza original que propõe o olhar voltado exclusivamente para a natureza. Logo, o que Caeiro professa é a prática do olhar inocente e objetivo à natureza — tal como procedem os pagãos panteístas.

No que diz respeito ao transcendentalismo panteísta, que há no **Livro do Desassossego**, essa mesma lógica é válida para a obra completa de Fernando Pessoa, visto que nesse drama coletivo, todos os sistemas materiais, espirituais e transcendentais estão presentes, com a ressalva de que Fernando Pessoa, *ele mesmo*, tem um olhar predominantemente transcendentalista e com pouca abertura ao panteísmo. Isto é, Pessoa pode ser definido como um cristão — que reverencia a figura de Cristo dentro de si mesmo —, pois expressa uma tendência gnóstica⁵⁴, de modo que o panteísmo, que pauta o olhar na natureza exterior, serve-lhe mais como um suporte para criar uma estética literária.

Para Pessoa ortônimo, os índices de realidade oculta são a expressão da verdade absoluta. A realidade que o olhar apreende é mera cópia de uma realidade superior, assim como o mundo aparente é uma cópia do mundo das idéias, que é o

54 “Os gnósticos eram seguidores de uma variedade de movimentos religiosos que ressaltavam a salvação por meio da *gnōsis*, ou ‘conhecimento’, isto é, das origens da pessoa. O dualismo cosmológico era aspecto essencial do gnosticismo — contraste entre o mundo espiritual e o mundo material e mau. [...] Não há nenhum consenso em relação a quando e como ele se originou, embora ultimamente muitos estudiosos tenham procurado remontar raízes do gnosticismo a elementos marginais do judaísmo. (HAWTHORNE; MARTIN; REID, 2008, p. 602)

verdadeiro para Platão. A diferença é que Pessoa não remete sua crença ao platonismo, mas sua estética tem base platônica.

Até o século XIX, houve uma tendência para que a obra de arte fosse, sobretudo, uma expressão fiel do real, mas essa idéia de realismo perdeu a força graças à transgressão dos artistas modernos, a exemplo de Fernando Pessoa.

Cândido (2004) observa, com base em uma metodologia de contrários, que:

“De fato, antes, procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que esse aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que sua importância deriva de operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos.” (CANDIDO, 2004, p. 4)

O procedimento estético de Pessoa estrutura-se no plano sincrônico. “No eixo sincrônico, há uma tensão dinâmica e geradora entre os elementos coexistentes no tempo transversal, formando-se uma estrutura.” (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 50). Soares e Pessoa compõem um sistema maior, que dialoga com os subsistemas dos heterônimos: Caeiro, Campos e Reis. Pode-se dizer que a estrutura é o suporte que organiza o sistema da poética pessoana, que tem uma dimensão prismática — não-linear — fundamentada em máscaras literárias.

As máscaras literárias ou polifônicas, na obra de Pessoa, são a expressão de uma multiplicidade formal, que implica disparidades em movimento. Não obstante, essa pluralidade é também emocional e ele a concebe como característica comum a todos os seres humanos. Ocorre, porém, que o homem vulgar, em geral, não tem a consciência de que em si existem muitas faces e estados de alma que poderiam ser explorados, pelo viés do autoquestionamento. Pessoa não se contentou com teorias filosóficas, ocultistas ou de ordem religiosa, pois para ele só há uma forma de autocohecimento possível: a destruição do eu-pleno.

Quando o homem se decompõe artisticamente, para se reconstruir sob vários caracteres, está fazendo da arte um exercício auto-didático. “Para compreender, destruí-me”. (LD: 78) Para o poeta, compreender é um esforço indissociável da escrita; o mesmo pensa Soares, para o qual “não há felicidade senão com conhecimento” (LD: 373), ainda que a plenitude do conhecer envolva a transcendência religiosa, que é um estado e não uma condição perene. Por essa razão, para o semi-heterônimo: “o conhecimento da felicidade é infeliz, porque conhecer-se feliz é conhecer-se passando pela felicidade, e tendo, logo já, que deixá-la atrás.” (LD: 373) Para Soares, o

autoconhecimento é, ainda, indissociável da criação de personagens ou máscaras.

As máscaras de Deus, na poética pessoana, expressam uma predileção nem sempre muito explícita à figura de Cristo, pois embora Ricardo Reis e Álvaro de Campos não sejam cristãos declarados, ambos denotam, indiretamente, nuances cristãs em sua postura. Reis pela resignação e renúncia às seduções do mundo, e Campos pelo amor incondicional que revela ter pela humanidade.

O Deus que concebe Fernando Pessoa ortônimo, é, de certo modo, o mesmo Cristo interiorizado que aparece no Cristianismo. Contudo, o poeta não limita sua visão a nenhum dogma institucional ou conceito histórico. Bernardo Soares também acata a figura de Cristo e ainda se equipara a Ele. O poeta afirma que: "As coisas externas, que estão nítidas e paradas, ainda as que se movem", são para ele "como para o Cristo seria o mundo, quando, da altura de tudo, Satã o tentou. São nada." (LD: 420)

Pessoa e Soares revelam simpatia pela figura de Cristo e, ao mesmo tempo, manifestam um desejo evidente de fusão a Deus, como se a poesia fosse o próprio meio para a transcendência. Por outro lado, o desejo de transcendência não é inabalável nem unilateral, pois esses poetas também se mostram céticos, lamentam as adversidades da vida e demonstram, assim, sua aridez espiritual e seu lado humano.

Pessoa questiona: "O que é a vida e o que é a Morte / Ninguém sabe ou Saberá" (PESSOA, 2009, P. 258) Soares, igualmente, revela momentos de ceticismo em relação ao sentido da vida, pois em certos momentos a encara como um intervalo doloroso. Diz o poeta: "não sei o que sinto, não sei o que quero sentir, não sei o que penso nem o que sou." (LD: 72)

O Deus que existe na poética de Pessoa, bem como no **Livro do Desassossego**, é tanto um Deus acessível, próximo, que se manifesta na Natureza e pode ser concebido pelo olhar imanente; quanto um Deus interiorizado, que só pode ser concebido por uma tentativa de transcendência. A bipolaridade, da imanência e da transcendência, apontam para uma totalidade. Segundo Hesse (1975), uma obra de arte sempre "aspira à totalidade, pretende criar o mundo dentro de uma casca de noz." Para Hesse (1975), "toda verdade é de tal maneira bipolar." (p. 92). A bipolaridade envolve uma tensão de caracteres, baseada na contradição, e promove um equilíbrio na estética pessoana, que é feita de realidade e sonho.

Um substantivo abstrato marcante que aparece em toda a obra de Pessoa, especialmente no **Livro do Desassossego**, é o sonho. Sonhar tem três vertentes na poética pessoana: o sonho como epifania ou revelação; o sonho como dormência e ignorância da verdadeira Realidade; e o sonho como criação poética.

O sonho como epifania aparece no poema VIII, de o Guardador de Rebanhos, que retrata a vinda de Cristo à terra. Alberto Caeiro, o mestre de todos os heterônimos, afirma com toda certeza ter visto o Menino Jesus em seu sonho.

O sonho como experiência religiosa também está presente em uma passagem do **Livro do Desassossego**, quando Soares se vê à beira de um rio e sente a Verdade como súbita revelação. Mas essa é apenas uma das passagens, pois, em muitas outras situações, o poeta remete o sonho à realidade. "Se penso divago, se sonho estou desperto." (LD: 423) Para o poeta: "só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos." (LD: 327)

Cabe-nos ainda citar o autor da heteronímia como um considerável simpatizante do sonho feito vivência mística, pois a poética onírica impera em grande parte dos poemas de Fernando Pessoa ortônimo: "O Bem do Mal que existe. / Esse sonho, que avisto / Em mim, chama-se o Cristo." (PESSOA, 2009, p. 288)

O sonho como dormência surge como crítica, na prosa de Soares, aos homens que vivem sem pesquisar sua razão de ser no mundo, ou não tentam transcendê-lo de alguma forma. É certo que esse questionamento não tem uma resposta lógica ou absolutamente racional, mas Soares parece tê-la encontrado, sensorialmente, quando se debruçou sobre a ponte e sentiu-se desperto, liberto de uma cegueira antiga. O semi-heterônimo não se conforma que as outras pessoas não tenham a mesma disposição em tentar construir pontes que as conectem com o Sagrado. Um exemplo aparece no terceiro capítulo, quando Soares se vê diante de um homem que não tem consciência de si mesmo e se lhe assemelha a uma criança que dorme. Ainda assim, o poeta o concebe com ternura e compreensão, sem censurar sua ignorância.

O sonho feito criação poética surge na própria narrativa fragmentada do **Livro do Desassossego**, visto que a prosa de Soares não tem enredo nem personagens funcionais, mas tão somente flashes desconexos de uma realidade sobre a qual ele disserta, com nuances de descrições oníricas. O poeta divaga, denota devaneios, com aparência de loucura, mas sua atitude estética é consciente e não casual. Sua criação não é, tampouco, fruto de uma dissociação da personalidade.

O poeta admite, também, que o Narcisismo não define sua identidade. Um narcisista debruça-se sobre sua própria imagem não para se conhecer, mas para se contemplar; ao passo que Soares não se contempla, pois o corpo, a matéria e as relações sociais são para ele fatores importantes, mas secundários, mediante a supervalorização que dá ao espírito e à própria cosmovisão transcendentalista.

Soares renuncia à própria personalidade e declara que feliz é quem abdica

dela e de tudo o que é possível, pois a quem abdicou de tudo, “nada pode ser tirado nem diminuído.” (LD: 235). Um narcisista, ao contrário, não abdicaria de perder sua única face para se tornar um ser múltiplo, e com várias faces ou personalidades, como Soares. Por outro lado, o poeta denota uma afinidade com o narcisista, ao admitir que para ver a si mesmo, ou fitar os próprios olhos, é necessário se curvar de alguma maneira, pois Narciso tinha de se “abaixar para cometer a ignomínia de se ver.” (LD: 422)

Ao expressar esse desabafo crítico, o poeta está falando de sua indiferença em relação ao mundo e de sua renúncia profissional, porque, ainda que renunciar a um cargo ou a grandes posições sociais não sejam para ele uma perda dolorosa, não deixa de ser uma renúncia. Isto é, a energia que ele não gastou para ser um profissional bem sucedido, financeiramente, foi direcionada de modo compulsivo ao autoconhecimento, ao estudo e à construção da poesia, que é sua única maneira de sentir-se pleno, pois declara que os momentos mais felizes de sua vida foram o sonhos, sejam eles tanto como experiência religiosa quanto literária. O sonho é para o poeta uma clara prova de sua indiferença ao mundo, pois desde que possa considerá-lo uma ilusão, pode considerar tudo o que lhe acontece como um sonho. (LD: 425) Não ter ilusões é necessário para se poder ter sonhos. “Matar o sonho é matar-nos. É mutilar nossa alma.” (LD: 311)

A expressão onírica do desequilíbrio, da neurose, das perturbações psíquicas, da aparente dissociação da personalidade, e as nuances de loucura que aparecem na prosa de Bernardo Soares, como também na poética de Álvaro de Campos e em algumas ponderações estéticas de Fernando Pessoa, são recursos imprescindíveis para um escritor. E, do ponto de vista de Barthes (2006), se os escritores querem ser lidos, esse pouco de neurose é “necessário para a sedução de seus leitores.” (p. 10)

No conceito de Hesse (1975): “A ambição do artista é apenas que não ponham barreiras à sua loucura. Só a sua obra lhe interessa.” (p. 126). Hesse (1975, p. 123) diz ainda que os artistas e intelectuais são todos neurastênicos, mas adverte: “não temos propriamente ‘nervos fracos’, mas normais, pois os nervos existem para conduzir as sensações, e nós, artistas, com os nervos à flor da pele, não nos consideramos doentes.” Para Hesse, degenerado mesmo é o homem moderno, que se submete ao barulho das grandes cidades, sem se dar conta da perda de sua paz de espírito.

A aparente loucura, que há na prosa de Soares, conquistou muitos leitores e o poeta agradeceu a todos com suas construções magníficas, feitas de paisagens, de sentimentos e sonhos. Contudo o Pessoa, *ele mesmo*, era extremamente realista e racional, e sabia que sua poesia, muitas vezes simples, era ao mesmo tempo conden-

sada e por demais elevada, pois cultivava inquietações e propunha interrogações que estavam longe de ser compreendidas em sua época.

Ainda assim, o criador da estética heteronímica tinha a consciência de que se entregar ao esforço poético, sem grandes perspectivas profissionais, era uma atitude válida como uma expressão de amor a Deus, em um ato de profunda doação à posteridade. Eis aqui sua maior grandeza como homem e como poeta. Na concepção estética de Hesse (1975): "O ofício do poeta é tão sagrado quanto cheio de renúncias e não permite um desvio do trágico para o social." (p. 133)

Fernando Pessoa jamais se tornou recluso, na intenção de reivindicar o sonho para resgatar uma infância perdida, muito menos para substituir a realidade por algo que lhe parecesse melhor, mas o fez, apenas e tão somente, para confessar seu desassossego, como se a palavra fosse a única redenção possível a lhe salvar a vida — tal como é para Sheherazade, a narradora das *Mil e Uma Noites*.

Pessoa e Soares são personalidades desassossegadas e ávidas pela busca espiritual e literária. Soares declarou que talvez o seu destino fosse ser "eternamente guarda-livros" (LD: 54), como se o **Livro do Desassossego** fosse condenado a permanecer para sempre nos arquivos de um escritório; mas esse livro já está consagrado como marca eloquente de sua busca, inquieta e sem fim, de uma verdade transcendente. Hoje, porém, Soares somos todos nós que "narramos quando vemos, porque ver", disse o poeta, "é complexo como tudo" e "é melhor que pensar" (LD: 60) O drama heteronímico, feito de máscaras literárias que dialogam com a divindade, já não ocupa apenas o olhar de Bernardo Soares ou de Fernando Pessoa, mas se encena diante dos olhos de toda a humanidade.

REFERÊNCIAS:

- ALVES, Rubens. **O que é Religião?**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AMORA, Antonio Soares. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Clássico Científica, 1961.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACKÈS, Jean-Louis. **A Literatura Europeia**. São Paulo: Piaget, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense, 2005.
- BERGSON, Henri. **Cursos sobre a Filosofia Grega**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANK, Renold J. **Quem, Afinal, é Deus**. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.
- BOOTH, Wayne. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcadia, 1980.
- BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BRAIT, Beth. **Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- . **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2004.
- BRECHÓN, Robert. **Uma biografia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Quetzal Editores, 1996.
- BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. **Camões - 200 Sonetos**. São Paulo: L&PM Pocket, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus - Mitologia Primitiva**. São Paulo: Palas Athena, 1987.
- . **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1995.
- . **O poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- CANIZAL, Eduardo. Realismo Grotesco. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin - Outros Conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- CASTRO, E. M. de Melo e. **Essa Crítica Louca**. Portugal: Moraes Editores, 1981.
- . **O Próprio Poético**. São Paulo: Edições Quíron, 1973.
- CASTRO, Gilberto; FACARO, Carlos Alberto. TEZZA, Cristóvão. **Vinte Ensaios Sobre Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.
- . **Diálogos com Bakhtin**. Paraná: Editora UFPR, 2007.
- CARVALHO, João. **Prêmio Centenário de Fernando Pessoa - Fernando Persona**. São Paulo: Casa de Portugal, 1993.

- CHALHUB, Samira. **Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1988.
- CHEVALIER; Jean; GHEERBRANT; Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.
- CHKLOVSKI, V. A Arte Como Procedimento. In: TOLEDO, D. O. (Org.) **Teoria da Literatura - Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- CLARK, Katerina. HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COELHO, Jacinto Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Verbo, 1998.
- COURTÉS, J.; GREIMAS, A. J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- DISCINI, Norma. A Cosmóvisão Carnavalesca. In: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin - Outros Conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- DOMÍNGUES, José; SÁEZ, Juliá. **O Homem de Nazaré**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- DUROZOI, Gérald; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Porto Editora, 2000.
- . **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Papyrus, 2005.
- EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- EIKHENBAUM, B. A Teoria do Método Final. In: TOLEDO, D. O. (Org.) **Teoria da Literatura - Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FABRIS, Annateresa. **Futurismo: Uma Poética da Modernidade** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- FRATESCHI, Yara Vieira. **Níveis de Significação no Romance**. São Paulo: Ática, 1974.
- FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud. 'Gradiva' de Jensen e Outros Trabalhos. Volume IX**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud. Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos. Volume I**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996b.
- GOMES, José Ney Costa. **Adeus ao Eu: A Enunciação do Outrar-se**. São Paulo: Mebrián, 2005.
- GRÜN, Anselm. **O Livro das Respostas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAWTHONE, Gerald.; MARTIN, Ralph.; REID, Daniel. **Dicionário de Paulo e suas Cartas**. São Paulo: Vida Nova; Paulus; Edições Loyola, 2008.
- HESSE, Hermann. **Minha Fé**. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- HESSE, Hermann. **Para Ler e Guardar**. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- HESSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- HILL, Telenia. **O Trajeto da Imanência**. Rio de Janeiro: Antares, 1981.
- HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- INGENIEROS, José. **A Psicopatologia dos Sonhos e na Arte**. Buenos Aires: Bibliotheca Scientifico-Philosophica, [s.d].
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.
- KANT, Emmanuel. **Realidade e Existência - Lições de Metafísica**. São Paulo: Paulus, 2005.
- LADARIA, Luis F. **O Deus Vivo e Verdadeiro**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- LAW, Stephen. **Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MACHADO, Irene. **O Romance e a Voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MAIA, Álvaro. Literatura de Sodoma. In: PESSOA, Fernando. **Apreciações Literárias**. Porto: Editora Estante, 1990.
- MARCONDES FILHO, C. **O Escavador de Silêncios**. São Paulo: Paulus, 2004.
- MARTINS TERRA, João Evangelista. **O Deus dos Indo-Europeus**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- MENDES, Márcio. **O Dom da Profecia**. São Paulo: Editora Canção Nova, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- . **Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- . **Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2009, Vol. III.
- MONTEIRO, Casais. In: **Pensamento Vivo**. São Paulo: Martin Claret, 2005b.
- ORLANDI, Eni. **As Formas do Silêncio**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.
- PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva: 2005.
- . **O Arco e a Lira**. São Paulo: Nova Fronteira: 2004.
- . **El Laberinto de la Soledad**. México: Fondo de Cultura Económica: 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa - Aquém do Eu, Além do Outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. **Alguma Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.
- . **Apreciações Literárias**. Porto: Editora Estante, 1990.
- . **As Origens e a Essência da Maçonaria**. São Paulo: Landy Editora, 2006a.
- . **Cartas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- . **Crítica Literária**. Lisboa: Caleidoscópico, 2007b.

- . **Correspondência**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- . **Fernando Pessoa - Poesia 1902 - 1917**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.
- . **Fernando Pessoa - Poesia 1918 - 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007d.
- . **Fernando Pessoa - Poesia 1931-1935**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- . **Ficções do Interlúdio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- . **Livro do Desassossego**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- . **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- . **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 1998b.
- . **O Guardador de Rebanhos e Outros Poemas**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- . **Obra em Prosa - Volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- . **Pensamento Vivo**. São Paulo: Martin Claret, 2005b.
- . **Poesia Completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007e.
- . **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007f.
- . **Poesia Completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007g.
- . **Quando Fui Outro**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2006.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultura, 2004.
- POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e Futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2006.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- QUADROS, António. **Fernando Pessoa - Vida, Personalidade e Génio**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**. São Paulo: Paulus, 1990, Vol: I.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**. São Paulo: Paulus, 1990, Vol: II.
- ROHDEN, Huberto. O Universo Transcendente e Imanente. In: Coleção Pensamentos e Textos de Sabedoria. **A Essência de Deus**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- . **Setas para o Infinito**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O Contrato social**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SARAIVA, Mário. **O Caso Clínico de Fernando Pessoa**. Lisboa: Universitária Editora, 2000.
- SCHWAB, Gustav. **As Mais Belas Histórias da Antigüidade Clássica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Olho D'água, 1999.

———. **Fernando Pessoa - Poesia, Transgressão, Utopia**. São Paulo: Educ, 1992.

SENA, Jorge. **Fernando Pessoa & Cia Heterónima**. Lisboa: Edições 70, 2000.

SMITH, Huston. **A Alma do Cristianismo**. São Paulo: Cultrix, 2005.

SOUZA, Solange Jobim. **Infância e linguagem**. São Paulo: Papyrus, 1995.

STRATHERN, Paul. **Rousseau**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografismo**. São Paulo: Unesp, 2007.

ZOHAR, Danah. **O Ser Quântico**. São Paulo: Editora Best Seller, 1990.

TESES:

ATIHÉ, Eliana Braga Aloia. **Fernando Bernardo Pessoa Soares**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica: 1990.

VILA MAIOR, Dionísio. **Fernando Pessoa e Mikhail Bakhtine: A subversão do Discurso Monológico**. Coimbra: Faculdade de Letras: 1992.

ATAS DE CONGRESSOS:

GALHOZ, Maria Aliete Galhoz. 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Brasília: Editora Porto: 1979.

BÍBLIA SAGRADA:

Bíblia Sagrada. São Paulo: Ave Maria, 2004.

REVISTA:

QUINTANILHA, M. A. **Fernando Pessoa e o Livro do Desassossego**. Revista 'Ocidente' - Volume LXXV. Lisboa: 1968.

CD ROM:

Biblioteca Eletrônica. Sonopress Rimo da Amazonia. [s.d.] Vol. III, CR ROM.

Encyclopedia Britannica do Brasil. Sonopress Indústria Brasileira, 1999. Vol. I, CD ROM

INTERNET:

<http://houaiss.uol.com.br>

<http://www.youtube.com/watch?v=ot-yufd0B4I>