

## **Prefácio**

Falemos das palavras, de versos, de melodia, de poesia, do sagaz exercício de um poder tão firme de escrever como só Fernando Pessoa soube criar num tempo de modernidade...

Este foi o espírito do homem que viver não soube, sorrindo com ironia e um esgar de angústia no fundo de um alto segredo que o restituiu à lama do real, sempre observado com repreensão. Drama em gente ou gente com drama sonhando com um tempo irreversível, encontrou nas ruas o seu “inocente” jeito de passear reflectindo contra o vento subtil que soprava a dolorosa verdade das coisas, rodeado em cima pelas trevas das palavras.

Digamos que, sem embargo de todas as implicações do fingimento poético nos seus versos, presentimos a corrente oculta dos seus pensamentos e dos seus gostos, a sua reconhecida paixão pelas ideias, a estranheza e a abnegação do mundo visto por si. Descobrimos uma alma que não soube proteger-se da fria aragem da incompreensão, adversidade e recusa social, e o silêncio cobriu-o de mágoa.

A inquietação da alma torna-se mais nítida nas suas páginas, através do sentimento de insuficiência na ânsia vã de Ideal, architectado no reino de sonho completamente subjectivo. Do mundo exterior só chegam aos poemas múltiplos fragmentos dispostos numa teia complexa, que nos espanta quer pela admirável fonte de inteligência estética, quer pelo jogo triunfal de contradições que a poesia sugere: digamos que a musa o inspirou de alguma coisa celeste como fogo exemplar.

Depreendemos dos seus poemas uma memória inclinada sobre um tempo sem entusiasmo, erguido numa montanha de melancolia e atenção permanentes como sinais de eternidade espalhados num coração iluminado que escuta o seu misterioso desígnio de cantar o presente e o ausente, o factual e o onírico, a consciência e a inconsciência, o sentir e o pensar, a criança e o homem nos sonhos interrompidos.

Nas páginas desta nossa Dissertação de Mestrado que apresentamos à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pensamos ter recolhido algumas das melhores coordenadas poéticas com que o mural de versos pessoanos nos tocou. Não foi fácil seguir um caminho tão árduo de leitura e análise textual como de árduo se reconhece o complexo mas genial perfil do autor. Necessário será afirmar que, sendo o texto literário sujeito a pluralidades interpretativas e aberto a uma inesgotável actividade de pesquisa interactiva do receptor e do pesquisador, não se poderá considerar este trabalho como uma meta definitiva capaz de cabalmente analisar a pragmática da língua literária em Fernando Pessoa ortónimo, pois as nossas reflexões são também elas um simples reflexo de um “nós” curioso que realizou apenas uma proposta consciente de investigação e estudo no mar amplo da “poiesis” pessoana. Assim sendo, aqui o deixamos ao dispor de todos.

## Resumo

A leitura e análise da poesia ortónima de Fernando Pessoa no âmbito de uma perspetivação pragmática da língua literária, enquanto objecto do nosso trabalho, articulam campos vários que se complementam entre si e influenciam o entendimento da polissemia do seu texto poético plural. A riqueza semântica e estética reconhecida no estudo da poesia ortónima pessoana decorre dos elementos linguísticos e translinguísticos que a sustentam e dos efeitos que, numa visão pragmática do fenómeno literário, a arte verbal da sua construção semiótica provoca e/ou evoca no leitor e no investigador (enquanto instâncias co-constitutivas das múltiplas concretizações literárias do seu texto, num modelo bi-activo da leitura, derivado das concepções de Ingarden, da Teoria da Recepção e da Crítica da Resposta do Leitor). Socorrendo-nos do inúmero material já existente sobre a obra e a complexa personalidade de Fernando Pessoa, reexplorámos de forma contextual a teia de dados amplamente conhecidos do seu percurso existencial, na tentativa de compreender e criar novos sentidos na análise do seu *corpus* textual (fundamentos e pragmática dos seus biografemas).

O estudo da poesia ortónima pessoana não pode fazer-se prescindindo da individualização (croceanamente intuitiva, artística) da língua literária no ideolecto do poeta criador, capaz de mascarar o seu mundo subjectivo numa aventura estética pelo seu elevado grau de intelectualidade (imaginação criativa sobre o signo linguístico como expressão dum não-eu). De forma muito peculiar, a confissão do poeta sobre a fragmentação da personalidade em múltiplos “eus” está directamente relacionada com a sua teoria do fingimento poético, evocando uma maneira muito própria de estar na poesia e para ela, enquanto realidade mentalmente construída e singular projecção de escrita intelectualizada, um fenómeno interseccionista a nível psicológico e discursivo.

A poesia pessoana enquanto ficção lírica simula o poeta, a vida, o homem, suscitando de forma excêntrica e dramática um ser permanentemente em crise existencial pela vocação persistente de pensar e sonhar, incapaz de se integrar plenamente na realidade do mundo empírico e circunstancial. As palavras na linguagem literária de Fernando Pessoa evocam imagens de um ser torturado num complexo rigor de expressão, pela análise lúcida e irónica das coisas que representam. Poesia do real e do sonho, da consciência e da inconsciência, do sentir e do pensar, do absoluto e do relativo, enquanto arte verbal fluída do conhecimento estético da língua, constrói-se na atitude ambígua (plena e vazia) de Pessoa na sua relação existencial com a realidade interior e exterior, conseqüente da busca inquietante de respostas ( sempre bloqueadas ou minadas) ao mistério da vida e suas implicações.

## Introdução

---

Após séria ponderação, por um lado, da nossa capacidade necessariamente limitada e, por outro, do interesse da iniciativa pelo excesso de estudos já realizados, tomámos contudo o ainda possível encargo de incursão analítica na obra lírica de um dos mais carismáticos vultos da Literatura Portuguesa Moderna, Fernando Pessoa, tendo em vista uma perspectivização pragmática da linguística textual.

Partimos do princípio de que o melhor de uma pesquisa literária de tão grande envergadura é a tentativa de dar forma inteligível ao desconhecido, cristalizando um propósito hermenêutico assumido entre a razão e a emoção. Depois, numa segunda perspectiva, parece igualmente importante considerar que a aceitação da leitura literária, como base de um projecto de investigação alicerçado em pólos semânticos e comunicacionais capazes de transformar experiência em conhecimento, torna aliciante numa *era pós-moderna da comunicação* qualquer trabalho no âmbito dos estudos da língua e da literatura portuguesa.

Assim, este trabalho pretende ser uma investigação de algumas perspectivas de análise (literária e linguística) textual numa vertente pragmática e numa visão de conjunto da obra poética e inevitável selecção de aspectos que a sustentam, escolhendo no caminho da literatura portuguesa tão grande figura como Fernando Pessoa (ou não fosse ele a personalidade mais importante do movimento da revista *Orpheu* e o nome fundamental do modernismo português). Este compromisso decorre no entanto, de um acto ousado mas consciente de que se trilha inevitavelmente um campo não só ambicioso como complexo, uma vez que o universo da estética pessoana modernista abriu novas vias de análise e crítica textual, sempre possíveis de explorar como novos recursos discursivos polissémicos.

Mas este grande desafio, construído de admiração deslumbrada pela poesia e pelo homem, sobre o qual Almada Negreiros declarou no ano da sua morte - “Não conheci exemplo igual ao de Fernando Pessoa: o do homem substituído pelo poeta! Esta sobreposição do poeta ao homem, outro que não Fernando Pessoa poderia tê-la feito mal. Mas ele tinha posto efectivamente toda a sua vida na poesia; ele é exactamente o poeta dos seus versos”<sup>1</sup>, não ignora, contudo, algumas fragilidades na capacidade e competência que na verdade se pretende ultrapassar no propósito de investigar a **pragmática da língua literária em Fernando Pessoa**.

Nesta perspectivação de leitura e análise do texto poético como texto polissémico plural, situamo-nos em campos de análise múltipla que se complementam entre si, como a *pragmática literária*, a *pragmática da linguística textual*, os princípios semióticos da realização *estética da obra literária*, campos cuja articulação sustentam a descoberta do texto literário pessoano numa conciliação entre o inteligível e o sensível e a análise da sua escrita numa perspectivação pragmática da leitura textual. Fundamentalmente, porque a *pragmática literária* encara a obra literária como um acto de comunicação condicionado por aspectos que revivem em contexto próprio; a *pragmática da linguística textual*, na nova concepção dos estudos literários com características que as situam nos antípodas da tradição, evidencia o carácter de um texto como um todo significativo no processo comunicativo. A pragmática da linguística textual ao estar respaldada de teorias, conceitos, princípios sobre o conhecimento e o uso da linguagem, considera a língua como um instrumento de acção e de comportamento (que implica factores linguísticos e não linguísticos no processo da interacção discursiva). Desta forma, a pragmática da linguística textual considera que no momento da produção linguística – momento da actualização da língua numa situação de discurso, ou seja, a linguagem em funcionamento no acto comunicativo - estabelece-se relações entre o que é dito, o modo como é dito, a intenção com que é dito, a localização no espaço e no tempo das diversas circunstâncias, as funções sociais, as atitudes, os comportamentos, as crenças dos participantes na enunciação. Assim, um processo de interacção verbal pressupõe um acto comunicativo que importa não só pelo que é comunicado, mas também pela acção conjunta entre quem comunica e pelas formas como a comunicação se estabelece. Entende-se neste âmbito que o locutor ao pretender actuar sobre o interlocutor, serve-se de uma sequência de enunciados de modo a provocar efeito sobre o conhecimento ou a reacção do seu interlocutor, envolvendo os agentes enunciativos em contexto, onde interagem uma componente linguística e elementos extralinguísticos, tais

---

<sup>1</sup> Almada Negreiros, *Diário de Lisboa*, 6 de Dezembro de 1935.

como, o saber partilhado, estatuto social, relações interpessoais, aspectos culturais, sensibilidade intelectual que reclama os efeitos evocados pela linguagem... Desta forma, o discurso inclui a valência pragmática da linguagem e o contexto social, diferindo então do conceito de *texto* que é o produto pertencente ao domínio da língua. Nesta perspectiva, a pragmática considera que a interpretação de um enunciado não depende apenas do seu conteúdo semântico, mas depende da interpretação de um significado pragmático para cada situação específica da comunicação num universo de referência. A pragmática descreve o uso que os interlocutores podem fazer da linguagem, tendo em vista agir sobre os outros, pois está prevista a produção de uma *enunciação* (discurso produzido em situação de interacção entre *o locutor* – sujeito responsável pelo discurso que surge referenciado pelo deíctico “eu”, pois designa quem produz a mensagem verbal – e *o interlocutor* – aquele a quem é dirigida a enunciação e que participa nela surgindo referenciado pelo deíctico “tu”); a *estilística* envolve a noção da obra literária como uma arte, um acto criativo por um “estilo” que a individualiza; a *semiótica* pressupõe um princípio básico de que, em literatura, tudo pode ser signo e, em particular, a perspetivação da obra literária como parte integrante de um processo semiótico específico da comunicação: o literário.<sup>2</sup>

Assim, discernindo o objecto deste nosso trabalho no universo da Literatura enquanto arte verbal, torna-se imperioso dilucidar a questão da linguagem em Fernando Pessoa, a língua literária e a semiótica literária como sistemas expressivos que fazem parte integrante da sua poética e que, na cadeia de comunicação, possibilitam fascinante abertura à sua descodificação por parte do leitor. Neste capítulo lembremos o importante verso do próprio Fernando Pessoa no poema “*Isto*”, “Sentir? Sinta quem lê!”, a propósito do protagonismo dos “que lêem o que escreve”, cuja perífrase refere implicitamente os leitores no seu activo papel de interacção discursiva com o poeta, mesmo que ele seja, no axioma pessoano, um “fingidor” e os receptores “Na dor lida sentem bem/Não as duas que ele teve,/Mas só as que eles não têm” (quando retoma o tema do fingimento artístico pela intelectualização dos sentimentos nessesoutro carismático poema intitulado “*Autopsicografia*”). E todos sabemos quanto é importante a leitura literária no processo de formação pessoal, intelectual e cultural do indivíduo. E todos sabemos que existe uma relação de interdependência do leitor/texto. E também todos sabemos que a obra literária necessita do leitor, pois vive dele e para ele, da mesma forma que o leitor precisa de actuar e reviver no processo de leitura. A obra literária só está concluída após a sua recepção pelo

---

<sup>2</sup> António da Silva Gordo, *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Editora Luz da Vida, 2004, pp. 4-9.

leitor que se revela como instância construtiva do texto artístico: a estética da recepção. Não podemos esquecer que a obra literária tem a sua estrutura ontológica, mas é sobretudo um fenómeno que atinge a consciência (cognoscente e constituinte) do leitor, ganhando vida numa multiplicidade de consequentes concretizações literárias. O mesmo equivale a dizer que, se a riqueza da leitura textual pessoal aumenta as nossas expectativas para trabalhar sobre os seus poemas, então, ainda que esta seja uma “viagem iniciática” com longo caminho a percorrer, deverá evoluir essencialmente sobre os **efeitos** que a sua linguagem evoca. Só assim poderemos empreender uma pesquisa no âmbito da Literatura enquanto fenómeno translinguístico, ainda que se socorra de signos linguísticos diversificados, como um fenómeno **semiótico-comunicacional**. Este realiza-se na comunicação literária que, sob o ponto de vista estético, pressupõe também um estudo assente na relação do texto literário com o seu autor (domínio da escrita) e, por sua vez, na relação que se estabelece com o leitor/receptor (domínio da leitura).

No campo de motivações para o enfrentamento desta matéria, torna-se quase paradoxalmente necessário determo-nos no estudo sobre a estilística literária em que Vítor Manuel de Aguiar e Silva traz à colação o pensamento estético de Benedetto Croce, in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1952). Este definiu a arte como intuição-expressão e identificou-a com a linguagem no sentido de que também esta é expressão, criação fantástica e individual, desenvolvendo na sua obra *La poesia* (1936) a ideia de que a poesia e a linguagem são essencialmente idênticas, assim como identificou a estética com a linguística visto que “as expressões da linguagem não podem ser interpretadas, apreciadas e julgadas senão como expressões da poesia”. Para Croce não existe uma realidade linguística “objectiva, de carácter social e comunitário” mas antes, actos linguísticos individuais, livres criações espirituais que requerem um estudo de natureza poética.

Também Karl Vossler aceitou esta teoria crociana e, na sua obra intitulada *Positivismo e idealismo na ciência da linguagem* (1904), concebe a linguagem como “actividade puramente teorética, intuitiva, individual: portanto arte. Todo o indivíduo que exprime uma impressão espiritual, cria intuições, produz formas de linguagem. Cada uma destas criações linguísticas tem o seu valor artístico, que pode ser um valor integral, próprio e perfeito, ou um fragmento de valor, uma obra-prima ou uma inépcia”.

... E se no universo estético da existência semiótico-comunicacional da obra literária, pudermos realizar a **estética da recepção** integrando nos nossos horizontes de expectativa as palavras daquele pensador italiano sobre a natureza profunda da linguagem e

da poesia: “se a poesia e linguagem não são duas, mas uma, o estudo da poesia não pode fazer-se prescindindo da linguagem do poeta.”<sup>3</sup> ?!

---

<sup>3</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literária*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008, pp. 29-31.

## Capítulo I

### 1. Para compreender a língua literária na lírica ortónima de Fernando Pessoa: fundamentos e pragmática dos seus biografemas

Partindo da doutrina crociana que concebe a poesia e a linguagem como idênticas, embora admitisse já a existência de actos linguísticos irreduzíveis à poesia, parece-nos importante, enquanto objecto de estudo deste nosso trabalho, articular os fundamentos da estilística da língua literária pessoana com aspectos do seu percurso existencial. Apesar das inúmeras palavras que já se escreveram sobre a vida e obra poética de Fernando Pessoa, a justificação “teleológica” de aparente mera retoma de dados sobejamente conhecidos alinha na análise dos biografemas que ajudam a compreender o seu *corpus textual*. Desejamos sobretudo investigar os efeitos que são evocados no diálogo complexo entre o homem e a poesia, entre a sombra de um “eu” dividido e solitário e a luz de uma escrita reelaborada pela “dor fingida”.

Fernando António Nogueira Pessoa, nascido em Lisboa no dia 13 de Junho de 1888, (daí o seu nome António, padroeiro da literatura modernista numa acção de união do “coração” com a “razão” como o Santo António, padroeiro da união do homem com a mulher) é considerado por todos um extraordinário (na dupla concepção de estranho e singular) poeta português, uma das personalidades mais complexas e representativas da literatura europeia do início do século XX. Pessoa “homem célebre” - como foi possível?

Filho de um modesto funcionário, mas nem por isso menos inteligente e culto jornalista, crítico musical que morreu tuberculoso em 1893, Fernando Pessoa tinha ascendência de cristãos-novos e de avó paterna louca. Estes dados pessoais devem servir com certeza para se compreender melhor o seu percurso biográfico e literário, pois tanto quanto se sabe, durante a infância, Fernando Pessoa cedo se revelou ser uma criança estranha, solitária e secreta que gostava do misterioso e do fantástico. Além da sua vida, viveu também a dos inúmeros personagens imaginários que criou. Homem, poeta e filósofo, partiu em busca de outros mundos, procurou seguir todos os caminhos, tentou mostrar-nos o olhar primitivo, o olhar puro do homem face a si próprio e também a primeira das liberdades: a de imaginar. Construiu segundo ele próprio afirma, por tendência psíquica e cerebralmente imaginativa apesar de pueril, outro mundo, um universo povoado de amigos e companheiros imaginários, com aparência, personalidade e história por si inventados, mas que são para si tão reais como ele próprio (daí a génese da sua heteronímia):

“Em criança tinha já tendência para criar à minha volta um mundo fictício, para me rodear de amigos que nunca existiram... Esta tendência para criar outro universo à minha volta continuou a visitar frequentemente a minha imaginação. Foi assim, que fiz vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje ouço, vejo e sinto e de quem tenho muitas saudades”.<sup>4</sup>

Assim, Fernando Pessoa sente que eles habitam dentro de si, sente os seus estados de alma e as suas emoções e escreve em seu nome. Há que tornar-se, desde logo, o poeta dos poetas.

A mãe, oriunda de boa família açoriana, senhora de esmerada educação, contraiu segundas núpcias em finais de 1895, e esta união mudou o rumo do percurso biográfico daquela criança, que com apenas sete anos, partiu para África. O casal instalara-se em Durban (África do Sul), onde o futuro poeta fez os seus estudos, prosseguidos na Universidade (inglesa) do Cabo de Boa Esperança (1903-1904). Quando voltou definitivamente para Lisboa, já Fernando Pessoa dominava a língua inglesa (e a sua respectiva literatura) tão bem, ou melhor, que a materna. Ainda chegou a matricular-se no Curso Superior de Letras mas depressa abandonou as aulas (por falta de interesse académico ou por se considerar já doutoralmente precoce em matéria das “litterae”)? A nosso ver, o que anteciparia um certo carácter de pensador narcisista face ao universo poético traduzido pelo “título” de “supra-Camões” como força ilocutória<sup>5</sup> do seu poema épico-lírico, *Mensagem*).

---

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro”, (Lisboa, 13 de Janeiro de 1935), in *Obra Poética e em Prosa*, António Quadros, Porto, Lello & Irmão, 1986.

<sup>5</sup> Veja-se a propósito, o significado da expressão “força ilocutória” enquadrada no vocabulário da polémica *Nova Terminologia da Linguística Portuguesa*, in Oliveira, Luísa e Sardinha, Leonor, *Saber português hoje, Gramática Pedagógica da Língua Portuguesa*, 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário, 2ª edição, Lisboa, Didáctica Editora, 2005, pág.146. No domínio do conhecimento explícito da língua, anteriormente correspondente, segundo os novos gramáticos da língua portuguesa, à competência do funcionamento da língua, ao nível da pragmática da linguística textual, o uso da linguagem verbal, num contexto específico de enunciação forma um acto linguístico estruturado por regras e marcas discursivas que asseguram a eficácia interpretativa da comunicação, ou seja, na enunciação em que interagem locutor e interlocutor, contextualizados no espaço e no tempo partilhando o mesmo saber de forma enquadrada e coerente, o interlocutor deve distinguir as diversas intencionalidades comunicativas. Deve reconhecer o objectivo comunicativo ou orientação comunicativa do locutor pela **força ilocutória** que corresponde ao conteúdo significativo do discurso. Num enunciado, a força ilocutória aparece marcada por diversos registos, tais como, a ordem das palavras, a entoação, a pontuação, o modo verbal, o emprego de verbos performativos (aqueles que exprimem acções contratuais, como por exemplo, prometer, declarar, aconselhar, ordenar, perguntar...). Muitas vezes não se torna necessário o recurso a verbos performativos para a determinação da força ilocutória, uma vez que, perante a situação enunciativa, o interlocutor (ou ouvinte) é capaz de interpretar correctamente o discurso. Assim, o interlocutor deste nosso trabalho terá faculdade para depreender a intencionalidade crítica do juízo implícito neste passo acerca do possível protagonismo que Fernando Pessoa atribuiu à sua excessiva e adúladora sobreposição da “pessoa” à “nova poesia portuguesa” como tão bem defendera em 1912 na célebre revista *A Águia*, a anunciar o seu poema épico-lírico, *Mensagem*, que nasceria no ano seguinte.

Dedicou-se ao estudo de filósofos gregos e alemães (Schopenhauer e Nietzsche deixarão sulco na sua obra). Lê os simbolistas franceses e a moderna poesia portuguesa (Antero de Quental, Cesário Verde, Almeida Garrett estavam nos seus gostos poéticos).

Retraído, com vocação para viver isolado, sem compromissos, sempre disponível para as aventuras do espírito, Fernando Pessoa trabalhou, desde 1908 até à sua morte em 1935,<sup>6</sup> como correspondente comercial de várias firmas, parecendo pouco ambicioso em matéria de carreira profissional, ao contrário das suas desmedidas ambições na carreira artística. António Cobeira<sup>7</sup> (amigo da juventude) afirmou:

“A aparição de Fernando Pessoa era regrada, quase pontual, metódica, nos lugares do costume. As suas passadas regulavam-se rigorosamente pelo giro habitual – do lóbrego escritório onde tressuava em trabalhos forçados sobre correspondências comerciais para o café onde se espreguiçava em silêncios de observação e arremetidas ágeis de ironia, e de ali para casa, esgueirando-se, melancolicamente, a tropos galhapos de sombras.

(...) Fernando Pessoa era uma criatura afável, irrepreensível no trato, de primorosa educação, incapaz duma deslealdade, imaculadamente honesto, delicadíssimo, triste e tímido.”

Subtil conversador de café, parece inepto para a vida sentimental; apenas se lhe conhece o namoro burguês de poucos meses com uma dactilógrafa, Ofélia, como testemunha o seu amigo Carlos Queirós neste “brilhante” registo (porque confidencial e alheio ao gosto revelador da intimidade tão silenciosa ou, quando denunciada, como um acto intelectualmente poético no que concerne a Fernando Pessoa, ortónimo):

“(…) *Não há quem saiba se eu gosto de si ou não*, porque eu não fiz de ninguém confidente sobre o assunto.” Esta frase, cujas palavras sublinhadas o foram por si, é de uma das primeiras cartas que o Fernando dirigiu àquela a quem escreveu, nove anos mais tarde: “... Se casar, não casarei senão consigo. Resta saber se o casamento, o lar (ou o que quer que lhe queiram chamar) são coisas que se coadunem com a minha vida de pensamento”.

As suas cartas de amor! Porque você amou, Fernando, deixe-me dizê-lo a toda a gente. Amou e – o que é extraordinário – como se não fosse poeta. Na evidente espontaneidade

---

<sup>6</sup> Em 1935, aos 47 anos, no dia 30 de Novembro, às 20.30. , Fernando Pessoa morre no hospital, onde lhe é diagnosticada uma cólica hepática.

<sup>7</sup> In “*Fernando Pessoa, vulgo o Pessoa, e a sua ironia transcendente*”, Porto Editora.

dessas cartas, que o Destino quis pôr nas minhas mãos, não se encontra um vestígio de premeditação formal, de voluntária intelectualidade.

Que admirável exemplo de humana integração no organismo da Vida! Lê-se qualquer delas – escolhida, ao acaso, entre as dezenas que a totalidade constitui – e logo nos ocorre esta pergunta, forrada de espanto: Como teria sido possível ao mais poeta dos homens e ao mais intelectual dos poetas portugueses (e, aqui, a palavra *portugueses* tem uma importância muito especial) libertar a tal ponto o coração da *literatura*?! (...) <sup>8</sup>

A própria Ofélia deixou escritos confidenciais muito reveladores da “pessoa” que havia em “Pessoa” e dos sentimentos que os aproximavam ou da mera “histeria” de um homem que se desdobrava nas mais variadas situações, mesmo naquelas que outro “eu” entenderia e viveria como amorosas:

“Vivia muito isolado, como se sabe. Muitas vezes não tinha quem o tratasse e queixava-se-me. Estava realmente muito apaixonado por mim, posso dizê-lo, e tinha uma necessidade enorme da minha companhia, da minha presença. Dizia-me numa carta: “... Não imaginas as saudades que de ti sinto nestas ocasiões de doença, de abatimento e de tristeza...” E mostra-o bem nesta quadra que me fez:

Quando passo um dia inteiro  
Sem ver o meu amorzinho  
Cobre-me um frio de Janeiro  
No Junho do meu carinho.” <sup>9</sup>

“( ... ) O Fernando era uma Pessoa muito especial. Toda a sua maneira de ser, de sentir, de se vestir até, era especial. Mas eu talvez não desse por isso, nessa altura, talvez porque estava apaixonada. A sua sensibilidade, a sua ternura, a sua timidez, as suas excentricidades, no fundo, encantavam-me.

Por exemplo, o Fernando era um pouco confuso, principalmente quando se apresentava como Álvaro de Campos. Dizia-me, então: “Hoje não fui eu que vim, foi o meu amigo

---

<sup>8</sup> Carlos Queirós, 1907-1949, poeta e ensaísta, era sobrinho de Ofélia Queirós e amigo de Fernando Pessoa (in *Homenagem a Fernando Pessoa*, Ed. Presença, 1936).

<sup>9</sup> *Apud Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1978, pp. 34-35.  
Ofélia Queirós, *ibidem*, pp. 36-37.  
Ofélia Queirós, *ibidem*, pp. 41-42.

Álvaro de Campos”... Portava-se, nessas alturas, de uma maneira totalmente diferente. Destrambelhado, dizendo coisas sem nexos. (...)”<sup>10</sup>

“ (...) Receava não poder dar-me o mesmo nível de vida a que eu estava habituada. Ele não queria trabalhar todos os dias, porque queria dias só para si, para a sua vida, que era a sua obra. Vivía com o essencial. Todo o resto lhe era indiferente. Não era ambicioso nem vaidoso. Era simples e leal.

Dizia-me: “ Nunca digas a ninguém que sou poeta. Quando muito, faço versos.”<sup>11</sup>

Este passo da carta ganha especial interesse não só pelo conteúdo da carta de amor de uma mulher que só podia ser especial para, segundo o nosso parecer, conseguir apaixonar-se por um homem tão excêntrico como Fernando Pessoa, cuja mudança de personalidade o levava a ser estranho de si mesmo, confessando a sua fragmentação em múltiplos “eus”, mas porque consideramos um imperativo da parte do poeta, pertinente à concepção exposta no poema “*Autopsicografia*” sobre a teoria do fingimento artístico. Quando o sujeito poético afirma axiomáticamente nesta composição, logo no primeiro verso,

O poeta é um fingidor,

Superiormente evoca uma maneira de escrita muito própria, como “única”, assertiva e directiva<sup>12</sup> na sua concepção de estar na poesia e para ela, “sentida” por ele mesmo como

---

<sup>10</sup> Ofélia Queirós, *idem*.

<sup>11</sup> Ofélia Queirós, *idem*.

<sup>12</sup> Veja-se neste passo os actos ilocutórios do tipo assertivo e do tipo directivo na nova concepção do Conhecimento Explícito da Língua Portuguesa, in Oliveira, Luísa e Sardinha, Leonor, *Saber português hoje, Gramática Pedagógica da Língua Portuguesa, Terminologia Linguística Actual, 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário*, 2ª edição, Didáctica Editora, 2005, pp. 147-152. Este conteúdo integra-se no domínio da Pragmática e Linguística Textual ao nível da interacção discursiva, no que concerne à noção de discurso como actividade verbal que envolve os interlocutores e que pressupõe a comunicação descritiva ou emocional de informação enquadrada e coerente expressa por uma frase, sequência de frases, versos ou sequência de versos com uma significação própria e eficaz, numa dada situação ou cenário, nascida e partilhada de uma base comum de conhecimentos, gostos, interesses, planos, percepções, pressupostos... A interacção discursiva requer uma certa analogia na representação da informação entre os comunicadores. No entanto, os estados mentais de cada locutor/emissor dificilmente poderão entre si mesmos, ser julgados análogos, pelo que, no processo de interacção, cada locutor “pensa” que o outro locutor, “vê”, “sente”, conhece”, reflecte”, “acredita”, “supõe” o mesmo que ele. Assim, o uso pragmático da língua verbal ou acto de fala, dependente da sua força ilocutória enquanto conteúdo significativo do discurso, pressupõe que a competência comunicativa de cada falante distinga uma ordem de um pedido, uma intenção de um compromisso, uma asserção de uma representação de um estado emocional. Exige pois, um significado pragmático subjacente a cada acto de fala ou acto ilocutório. Entenda-se que o acto ilocutório do tipo assertivo acontece quando da proposição expressa pelo enunciado o seu destinatário tem a competência de o relacionar com o valor de verdade traduzido pelo locutor. Já o acto ilocutório do tipo directivo demonstra que a intenção do locutor é de incentivar o interlocutor a fazer uma acção ou a dizer alguma coisa; manifesta-se precisamente na expressão de um pedido, uma ordem, uma sugestão ou um conselho. No caso muito específico do poema “*Autopsicografia*” de Fernando Pessoa, no primeiro verso onde o sujeito poético afirma categoricamente que “*O poeta é um fingidor*”, o acto ilocutório

realidade mentalmente construída e como uma singular projecção de escrita intelectualizada. Não se considera um poeta como os outros, capazes de se vulgarizarem no âmago das emoções transmitidas na sua poesia, no seu lirismo espontaneamente emotivo, arrancado a um carácter lírico, romântico, de “herói” amante e sofredor. Ao contrário e de forma muito peculiar, Fernando Pessoa na sua sinceridade fingida porque pensada, exprime em palavras, as emoções condenadas a um conflito interior e a uma angústia existencial fomentadas pela autocontemplação do sofrimento que não é sentido realmente, porque se trata de um sentimento de indefinição, de dúvida existencial que o coloca no limiar da dissolução / fragmentação do “eu”, tão característico do Modernismo da sua época em geral, e de Fernando Pessoa, ortónimo, em particular. Este artista da palavra, como ele próprio diz, “quando muito” faz versos porque se trata de uma ficção que distancia o sujeito criador do texto, a produção a que todos convencionaram chamar poema, produzido por um “eu” com vida e circunstância próprias. Isto para um intelectual da literatura como Pessoa é discurso, é a sua maneira de fazer poesia, é enunciação de um “eu” marcado pelas circunstâncias que o rodeiam, tendencialmente pensadas por ele e que provocam uma “dor” (emoção, êxtase) no interior do poeta, uma “vaga” e “indecisa vibração”<sup>13</sup>.

Ora esta arte de reelaboração da emoção sentida em êxtase fingido é precisamente a poção “mágica” do pragmatismo da língua literária na poesia de Fernando Pessoa. E se aquela mulher se deixou encantar pelo transcendentalismo e paradoxal compleição de um ser tão enigmático, imagine-se o efeito que as palavras daquele mesmo homem transtornado por uma sensibilidade consciente evoca no leitor, sentindo a tal “dor lida” também necessariamente diferente da sua. Trata-se de uma sensação que evoca outra e outra sensação, onde se casam com intensidade tanto a curiosidade e interesse de explorar o sentido explícito e implícito das palavras poéticas, como as causas que ajudam a entender o complexo enigma consciente em que se consubstancia o mistério das suas emoções, estados

---

enunciado funciona como um axioma e é de natureza assertiva, pois permite ao leitor perceber o valor de verdade já generalizada pelo tom irrefutável como surge no poema de temática sobre o fingimento artístico. Do tipo directivo também, porque o leitor deduz da interpretação do enunciado que a sua força ilocutória mostra a intensidade do papel do poeta no acto da escrita como um “produto” criado pela intelectualização das emoções. E esta capacidade vai de certeza incidir na atitude do leitor ao nível da sua leitura interpretativa, manifestando-se de uma maneira ou de outra, na emoção sofrida, aquilo a que o poeta chama “dor lida”, também ela já mudada e reelaborada pela actividade da interacção verbal poética. Há, sem dúvida, da parte do sujeito poético uma certa intenção de actuar, implicitamente, sobre o leitor/interlocutor a definir ou redefinir na sua significação indefinida doada pelo uso do verbo copulativo *ser*, conjugado no presente do modo indicativo que, naturalmente, perfaz a modalidade epistémica com valor de certeza factual, real da acção, a sua concepção de ser poeta fingidor de emoções.

<sup>13</sup> Expressões retiradas do poema *Paira à tona de água/Uma vibração/Uma vaga mágoa/No meu coração*, Fernando Pessoa, in *Poesias de Fernando Pessoa*, 16ª ed., Ed. Ática, 1997.

de ver / sentir / existir perante a sua inquietação e elevado grau de intelectualização e “ficcionalismo”<sup>14</sup> verbal.

Cresce com efeito gradativo, não só ao nível semântico como também ao nível da pragmática da linguística textual no domínio dos processos interpretativos inferenciais<sup>15</sup>, enquanto recurso estilístico pela recriação que faz do real, a forma como o sujeito poético sente a “dor” poeticamente expressa no mesmo poema, cujas expressões surgem acima apontadas: primeiramente, “uma vaga mágoa” depois, “uma dor qualquer” e por fim, “uma dor serena”. Sempre acompanhada pelo determinante artigo indefinido como marca linguística redundante, a dor é causada pela intelectualização excessiva do sujeito enunciativo e, à medida que ele vai atentando no mundo que gira em torno de si e, por isso, faz parte da sua realidade, mais incontrolavelmente reflecte, sofrendo com “nojo” de si mesmo um sofrimento que o sufoca sem querer, querendo:

É uma dor serena,  
Sofre porque vê.  
Tenho tanta pena!  
Soubesse eu de quê!...

Podemos então interpretar também o emprego do determinante artigo indefinido como uma construção anafórica que serve na enunciação para caracterizar a dor fingida e a própria personalidade indecisa e excessivamente céptica do sujeito poético perante a sua questão fundamental de raiz psicanalista, existencial: “Quem sou eu?”. Fernando Pessoa trata então a dor como algo impessoal a si, tal como se não a sentisse realmente, e por isso a conseguiu definir como “vaga” e “serena”. Será uma dor, uma emoção extrapessoal que nasce na

---

<sup>14</sup> Criámos este neologismo por nos parecer muito contextual ao estudo da pragmática da língua literária de Fernando Pessoa, ou não se tratasse de um trabalho versado sobre a sua poesia que no campo do autor, ortónimo, abrangeu várias tendências, ou seja, os vários “ismos” e, por isso, associámos os conteúdos, uma vez que, ao nível do conceito de ficção/ficcionalização segundo o poeta, também ele semanticamente nos parece mais estendido e profundo no efeito de criação poética no uso pragmático da palavra e do sentido do género literário.

<sup>15</sup> Segundo a Nova Terminologia Linguística no que concerne ao Funcionamento da Língua no domínio da Pragmática e Linguística Textual, os processos interpretativos inferenciais englobam três conceitos: a pressuposição, a implicação ou implicatura conversacional e os tradicionais recursos estéticos ou figuras de estilo. Estes distinguem o discurso literário do não literário pela recriação que expropriam do real, conferindo ao discurso um valor interpretativo inferencial, implícito, como um acto ilocutório declarativo indirecto. Este demonstra que o emissor poético, neste caso Fernando Pessoa, pressupõe ou quer que o leitor (interlocutor da sua mensagem) tenha a capacidade de interpretar ou deduzir a intenção comunicativa do seu estado emocional, pois a expressão “dor” usada ao longo do poema é literalmente diferente da sua intenção (informação implícita). Como referência bibliográfica sobre este conteúdo aconselha-se Marques, Carla Cunha, Silva, Inês e Ferreira, Paula Cristina, *Nova Terminologia Linguística para os ensinos Básico e Secundário: Roteiros para a acção didáctica no Secundário, 2ª edição, Edições Asa, 2006, pp. 181-189.*

indistinção da sua alma, pois se nem a sua alma se define, como poderá definir um sentimento?

Minha alma é indistinta

Não sabe o que quer.

Eleva assim a emoção a um estágio superior do intelecto, atribuindo-lhe a concepção de dor que sofre porque vê. Se para a maior parte das pessoas o conhecimento, a visão, a descoberta é mote para a isotopia de contentamento, Fernando Pessoa manifesta a frustração, o desconcerto, a náusea, o drama que lhe sugere o ver as coisas tal como as coisas são, e não como elas parecem. Ao deparar-se com a realidade nua e cruel que o invade, por ser fatalmente pensada, racionalizada, e não sentida, o sujeito poético é banhado pela onda de uma revelação que deixara de o ser e o abismo interpõe-se spectral entre a realidade física e a psíquica e a poética que verbaliza nos seus versos. Sugere-nos então um mundo teatral como se o poeta enxergasse por detrás de uma cortina num palco e descobrisse os actores ainda não vestidos e, por isso, verdadeiros, reais na sua dimensão humana. Dessa descoberta surge Fernando Pessoa que sofre não por ser capaz de sentir, mas por pensar que sente, ainda que esta intelectualização lhe forneça uma visão real do mundo, tão dramática como verdadeira, (se bem que conscientemente preferisse viver na mentira e assim inconsciente do seu drama porque teimosamente constante, alma gémea de si.) Não consegue fugir a esta realidade e dedica a sua poesia que é imagem da sua Vida, do seu Ser, do seu Mundo, a transmitir-nos o inconformismo ou a euforia do seu carácter a que chama “dor”. Procura atingir o inatingível mas do mesmo modo não sabe se realmente o quer atingir ou se preferia nem sequer ter iniciado o seu caminho. Lembramos a este propósito as palavras do próprio poeta:

“o meu carácter é do género interior, autocêntrico, mudo, não auto-suficiente mas perdido em si próprio.”

Assim, Pessoa gostava de observar a vida com intensidade, mas faltava-lhe um pouco de infinito. Da janela do escritório onde trabalhava ou do seu quarto espiava o mundo exterior absurdo e ilusório do qual se sentia exilado. A sua escrita, ainda que pouco consentida no universo autobiográfico (de um “eu” lírico) tendencialmente consciente, conta a irrequietude em que a sua alma sempre se encontrou:

“Temos todos duas vidas: a verdadeira, que é a que sonhamos na infância e que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa; a falsa, que é a que vivemos em convivência com os outros...”

Octavio Paz na sua obra *Fernando Pessoa, O Desconhecido de Si Mesmo*, afirmou que os poetas não têm biografia, a sua obra é a sua biografia e Fernando Pessoa, que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que se fosse directamente aos seus poemas, esquecendo os incidentes e acidentes da sua existência terrestre, argumento que, segundo o nosso parecer, vem ao encontro de Eduardo Lourenço quando escreve: “Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo. Pela simples razão de que foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si, tomando-se sempre por um outro. E como os deuses lhe concederam um olhar imparcial como a neve, o retrato que nos devolve do fundo do seu próprio espelho brilha no escuro como uma lâmina”. E o que evocam estes versos pessoanos do *Cancioneiro*, senão uma incessante procura de si mesmo num caminho percorrido sem fim mas com verdade:

É por ser mais poeta  
Que gente que sou louco?  
Ou é por ter completa  
A noção de ser pouco?  
Tudo é verdade e caminho.

ou mais profundo ainda, evocando uma estranha revelação existencial como farpa aguçada salpicando sangue na sua alma:

Não sei, mas meu ser  
Tornou-se-me estranho.

As pessoas que geralmente o rodeavam, provocavam no seu espírito uma náusea nascida na monotonia degradante da vida e as suas palavras na poesia ortónima espelham um poeta tremendamente só no seio de uma civilização poluída e carente dum “Humanismo” novo, capaz de restaurar a essência de uma alma apetecida de espiritualidade e compreensão. Daí

que se compreenda melhor Fernando Pessoa pelas palavras declarativas assertivas<sup>16</sup> de Bernardo Soares, o seu semi-heterónimo, nesta sua reflexão:

“Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever nato de intérprete de uma parte do nosso século; e quando o compreendam, não-de escrever que na minha época fui incompreendido”.

Mas ele próprio não se compreendia ou esperava compreender o sentido da pessoa que havia em si ou do *divino comandante* de si mesmo, e daí a dúvida fundamental que o lançava numa solidão cansada de tanto pensar:

“Onde está Deus, mesmo se ele não existe? Quando acabará tudo isto? As ruas pelas quais arrasto a minha miséria e no meio de tudo isto só resto eu, pobre criança abandonada, que amor nenhum quis para filho adoptivo e amizade nenhuma para companheiro de jogo. Tenho demasiado frio, estou tão fatigado, tão cansado desta solidão...”

Apoderava-se dele um grande desencanto e escreveu um dos seus mais belos poemas: *Tabacaria*. Mas como entender esta atitude do poeta revelada no “des-conhecimento do eu”, numa consciência do absurdo da existência a apelar um apagamento do sujeito, oxímoro de uma existência construída de sonhos, planos, vida para e por preencher? Como entender uma recusa absoluta da sua identidade logo na abertura do poema, na primeira quadra, a lembrar um mote da cantiga tradicional ou palaciana que encerra em si o tema de negativismo e indefinição do “eu” numa zona obscura da consciência para depois, logo se desenvolver numa irregularidade estrófica muito longa, permitindo uma incursão de reflexões sobre a Totalidade que o poeta não encontra na contemplação exterior, nem na interior, nem na projecção de uma realidade humana decaída numa angústia existencial povoada de solidão?

---

<sup>16</sup> Mais uma referência contextual aos actos ilocutórios, desta vez ao acto ilocutório do tipo declarativo assertivo que se define como aquele que explicitamente relaciona o locutor com o valor de verdade do conteúdo preposicional do enunciado e serve-se dessa explicitação como forma de simultaneamente, evidenciar o estatuto do locutor em interacção com o interlocutor. A saber que o acto ilocutório declarativo assertivo se integra no acto declarativo indirecto, e este demonstra que o locutor sabe da capacidade que o interlocutor tem de interpretar ou deduzir a intenção comunicativa daquele pelo contexto comunicativo, pois a expressão proferida é literalmente diferente da sua intenção (informação implícita face ao enunciado de Bernardo Soares relativo a Fernando Pessoa que, embora soubesse de antemão, da dificuldade do poeta em ser aceite e compreendido pelos seus elevados escritos, num tempo ainda arredado de intelectualizações excêntricas semeadas de euforia literária, deixa a possibilidade a todos de reverem encrespações e reconhecerem a originalidade e a elevada poesia nascida de um carácter complexo que só muito mais tarde há-de dar frutos maduros de estudo, reflexão, entendimento e prazer de leitura expressiva, analítica e crítica.).

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

Sentir-se estranho não está somente no mundo envolvente de natureza diversa: domina de tal forma a existência do poeta que o mantém estranho a si mesmo, como coisa

(..) certa, desconhecidamente certa,  
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres (...)

Só que este sentir-se estranho já lhe é próprio: tudo quanto é físico, “Real, impossivelmente real” retira-se do espiritual, o sentimento faz saltar em breve os laços do pensamento, logo o pensar fica paralisado e finalmente torna-se passivo e alheio:

Janelas do meu quarto,  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é  
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos (...)  
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Esta imagem que aporta numa metáfora da vida do poeta, condicionada por uma temporalidade psíquica, anafórica e antiteticamente construída, cria uma determinada linguagem na sua obra poética:

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.  
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,  
E não tivesse mais irmandade com as coisas (...)  
Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.  
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo  
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,  
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro. (...)

A dialéctica temporal dos seus versos conjuga-se com a sucessão directa da dialéctica ontológica de um eu, colecção de microepisódios numa abordagem contínua de uma trama pensada, imaginada e vivida, numa pluralidade de momentos variados e isolados que determinam necessariamente, na sua exploração e referência, uma distinção de atitudes de espírito originada de tempos heteróclitos, criações repetidas de instantes intrinsecamente distintos uns dos outros como epifanias contínuas e alheias à sua vontade, resultantes de interesses heterogéneos, inexplicáveis, na procura da sua identidade pela união de um “eu” e a consciência de uma realidade exterior adversa, reflectindo sobre a sua experiência vivencial que se desintegra mas, paralelamente, busca um novo tempo de realização, comunhão no saber existencial desse ser e o poeta atinge aqui a identidade tão ansiada sob outra forma ou plano pela transcendência com um outro ser, de um não-eu (intuição de um destino pessoal oculto, dramático, retalhado de ambiguidades?) :

Falhei tudo.

Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.

A aprendizagem que me deram,

Desci dela pela janela das traseiras da casa.

Fui até ao campo com grandes propósitos.

Mas lá encontrei só ervas e árvores,

E quando havia gente era igual à outra.

Saio da janela, sento-me numa cadeira.

Em que hei-de pensar?

A consciência reflexiva sobre a contemplação do mundo exterior desassossega interiormente o poeta e instala-o numa solidão condenada a uma obstinada recusa de integração num meio hostil ao seu temperamento. Detecta-se no poema a mundovisão transmitida pelo “eu” a partir de marcas disfóricas onde se reconhece uma atitude de reflexão, divagação, queixa, crítica... No nosso entender capta-se uma intencionalidade subjacente ao acto enunciativo poético na preservação de memórias e vivências, na procura de um sentido para a vida, absolvição pelo exame de consciência, refúgio perante um mundo adverso que a sua elevada intelectualização procurava renovar, regenerar, recriar num sentido de esperança e idealismo absoluto e ao mesmo tempo de descrença, cepticismo, desilusão face a um Futuro necessário embora inóspito:

Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!

E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos! (...)

E a história não marcará, quem sabe?, nem um,  
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras. (...)

Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas –  
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -,  
E quem sabe se realizáveis,  
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?  
O mundo é para quem nasce para o conquistar  
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.

O mesmo sonho que lhe inflama a mente, o espírito, a voz e a escrita, desfalece com uma ironia mórbida na realidade contemplada e espraia-se num discurso pessoal, autocrítico e psicanaliticamente autopunitivo onde se descobre um sujeito dividido entre sonhos, idealizações e a noção consciente da verdade ontológica:

Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.  
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,  
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.  
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,  
Ainda que não more nela;  
Serei sempre o que não nasceu para isso;  
Serei sempre só o que tinha qualidades;  
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,  
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,  
E ouviu a voz de Deus num paço tapado. (...)  
Essência musical dos meus versos inúteis,  
Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse  
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,  
Calcando aos pés a consciência de estar existindo.(...)

E o seu longo poema (história de muitas histórias da vida do poeta pela pluralidade de reflexões que dela retira) termina numa relação do “eu” com outros seres que conhece da realidade exterior, banal e inútil, deixando transparecer uma convivência social em que tudo é vão, vago, vazio, uma banalidade de rua no presente da enunciação que na cadeia referencial deíctica pressupõe ao mesmo tempo uma noção de anterioridade, de

simultaneidade e posterioridade temporal relativa ao sujeito do enunciado, quando sofre serena e tristemente, todo o mistério do mundo povoado de sensações, gestos e actos, e em que a realidade humana brota sorrisos momentâneos que não chegam para lhe fazer sorrir a alma e apagar uma obstinada solidão - como se a contemplação do mundo exterior forçasse um pretexto ditado pela consciência lúcida a uma explosiva confissão do seu mundo interior:

O homem da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?)

Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.

(O Dono da Tabacaria chegou á porta.)

Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.

Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves, e o universo

Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o dono da tabacaria sorriu.

Assim, como se pudéssemos ver no poema um processo interpretativo inferencial no universo das figuras de estilo com recurso à sinédoque em que o sujeito poético toma a parte do seu “universo” pessoal como referência a um todo “universo” humano geral, reconhecemos que, partindo da paisagem exterior, o poema atravessa-a com o seu sonho que não passou de profunda des(ilusão) e com a sua reflexão metafísica. Mas os inúmeros elementos de que o autor se serve, revelam mais do que um puro jogo intencional, pois do interseccionismo, por um lado, de uma paisagem terrestre com uma paisagem filosófica e sensacionista e, por outro, o da realidade exterior com o seu mundo interior, desenvolve-se a contraposição de duas realidades - exterior e interior – num jogo discursivo de paralelismos semânticos em que a paisagem exterior é ela própria interiorizada, integrada na alma do poeta num esboço de movimento (e de anseio) do eu para a Totalidade que não chega a ser atingida:

Hoje estou dividido entre a lealdade que devo

À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,

E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro. (...)

O mundo é para quem nasce para o conquistar

E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.(...)

Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.

Quando quis tirar a máscara,

Estava pegada à cara.

Quando a tirei e me vi ao espelho, Já tinha envelhecido.  
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que tinha tirado.  
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário  
Como um cão tolerado pela gerência Por ser inofensivo  
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

E é nessa oscilação, do fragmentário para o Total, que decorre, ao longo de quinze estrofes, o poema “*Tabacaria*”.

Ainda neste capítulo do nosso trabalho e procurando compreender o homem que foi autor de uma das mais carismáticas poesias da literatura modernista portuguesa, numa relação entre o “eu” lírico e as circunstâncias que parecem, no nosso entender, justificar os aspectos linguísticos (em especial os semânticos) e estéticos dessa mesma poesia ortónima, dentro da perspectiva pragmática da língua literária pessoana, reconhecemos que Fernando Pessoa frui a existência obscura que escolheu, por quadrar ao seu feitio. Uma vez, em 1931, define-se como “histero-neurasténico, com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra”.). Mais tarde, em Janeiro de 1935, quando escreveu uma *Carta* ao seu jovem admirador Adolfo Casais Monteiro a explicar com alguma dificuldade consentida a origem dos seus heterónimos, volta a evidenciar o seu lado psiquiátrico neste universo fragmentário:

“A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.”

Com efeito, extremamente lúcido (é o poeta português que mais se aproxima de Valéry), mentaliza as emoções e, por inteiro votado à literatura, a ela reduz os seus pretensos ataques de histeria.

Desde os treze anos escreveu poesias em inglês; mas é como ensaísta que primeiro se revelou, num momento de crise nacional e em que a atmosfera mental portuguesa estava impregnada de um forte idealismo e de um nacionalismo tradicionalista que vinha dos finais do século XIX, devido a causas históricas (o Ultimato, a queda da Monarquia, a implantação

da República, com a instabilidade que se lhe seguiu, e a Primeira Grande Guerra Mundial), esperando-se com toda a fé ainda possível um ressurgimento do País. Ao publicar, em 1912, na revista *A Águia*, uma série de artigos sobre “*A Nova Poesia Portuguesa*” de raiz saudosista, cujas afirmações ousadas escandalizaram a elite pensante do País - esses artigos surgiam animados de optimismo messiânico que denunciavam um Pessoa sonhador com o advento duma civilização espiritual, um “*Quinto Império*”, universal, assente sobre a antiga Grécia, e com um Portugal do futuro erguendo-se apenas pela força do espírito, da Razão, da intelectualidade e das artes. E porque entendemos que são de grande interesse para a compreensão da poesia pessoana, transcrevemos alguns passos desses artigos que nos parecem traduzir de forma clara e convicta, o grande idealismo poético de Fernando Pessoa:

O primeiro facto que se nota é que a actual corrente literária portuguesa é absolutamente nacional, (...) mas nacional com ideias especiais, sentimentos especiais, modos de expressão especiais e distintos de um movimento literário completamente português. (...) O segundo facto a notar é que o movimento poético português contém individualidades de vincado valor. (...) O terceiro e último facto que se impõe é que este movimento poético dá-se coincidentemente com um período de pobre e deprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda a espécie à mais quotidiana paz individual e social, e à mais rudimentar confiança ou segurança num, ou de um, futuro. (...) Ousemos concluir isto, onde o raciocínio excede o sonho: que a actual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha. (...) Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso. (...)

Dáí Fernando Pessoa escrever, em 1913, poemas que irão compor a única obra publicada ainda em vida, um ano antes da sua morte, 1934: *Mensagem*. Com efeito, a *Mensagem* religa-se, à distância de vinte e dois anos, aos ensaios publicados em 1912, na revista *A Águia* sobre a “*Nova Poesia Portuguesa*”, que terminam com o famoso trecho:

“E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova que não existe no espaço, em naves que são construídas ‘daquilo de que os sonhos são feitos’. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente”.

Segundo Fernando Pessoa, e fazendo parte dos três artigos que incendiaram as luzes para a estética da nova poesia portuguesa, que “o seu arcaboço espiritual” era composto por três elementos: o vago, a subtileza e a complexidade, sendo que o vago é o objecto ou o assunto da ideação, o subtil traduz uma sensação simples por uma expressão que a intensifica, sem lhe acrescentar elemento que se não encontre na sensação inicial e o complexo traduz uma sensação simples por uma ideação complexa maior, pois a ideação visa “encontrar em tudo um além”. E dá exemplos de ideações complexas, os versos de Mário Beirão:

A boca em morte e mármore esculpida,  
Sonha com as palavras que não diz;

e de Teixeira de Pascoaes:

A folha que tombava  
Era alma que subia;<sup>17</sup>

*Mensagem*, poema esotérico e messiânico, induz precisamente a epopeia de uma Nova Era. Este império começaria não com o regresso de D. Sebastião, jovem guerreiro que desaparecera “numa manhã de nevoeiro” mas sim com o reencontro de Portugal consigo mesmo, (isto é, com a sua providencial vocação histórica) e com a reactualização de todo o seu potencial universalista. Assim, o discurso simbólico e mítico do profetismo pessoano poderia surgir num ambiente modernista de esperança e fé renovadora, uma perspectiva milenarista da tão apetecida e necessária paz. Todavia, o horizonte dessa esperança profética deveria afinal ser atingido graças ao próprio génio de Fernando Pessoa, que transpunha a crença no mito sebástico para o seu mito pessoal. Fernando Pessoa, ele próprio o “Messias” das letras, procurava com a sua “mensagem” épico-lírica despertar a alma da nação adormecida:

D. Fernando  
Infante de Portugal

Deu-me Deus o seu gládio, por que eu faça  
A sua santa guerra.  
Sagrou-me seu em honra e em desgraça,

---

<sup>17</sup> Fernando Pessoa, “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, in *A Águia*, II Série, in *Fernando Pessoa, Obra Poética e em Prosa*, vol. II, Lello e irmão Editores (1986), pp. 1151 e ss.

Ás horas em que um frio vento passa  
Por sobre a fria terra.

Pôs-me as mãos sobre os ombros e doirou-me  
A fronte com o olhar;  
E esta febre de Além, que me consome,  
E este querer grandeza são seu nome  
Dentro de mim a vibrar.

E eu vou, e a luz do gládio erguido dá  
Em minha face calma.  
Cheio de Deus, não temo o que virá,  
Pois, venha o que vier, nunca será  
Maior do que a minha alma.

De salientar que este foi o primeiro poema escrito para a *Mensagem*, em 1913, tendo sido publicado, com ligeiras alterações, em *Orpheu 3* com o título de *Gládio*. Se lermos o poema à luz desta informação e se tivermos em conta o discurso na 1ª pessoa, facilmente poderemos encontrar nele alusões autoficcionalis, abrindo-se, assim, um conjunto de outras interpretações – este D. Fernando da versão final do poema poderia ser o próprio Fernando Pessoa, também ele, à semelhança do Infante, “sagrado” por Deus (“em honra e em desgraça”) para uma missão divina – a de ser o “supra-Camões” que ajudará a criar o “super –Portugal de amanhã” (nas palavras do próprio poeta em texto publicado na revista *Águia*, em 1912).

Entretanto, continuou a compor poesia, tanto em inglês como em português e, neste caso, segundo revelações do próprio autor, num impulso súbito da leitura poética de Almeida Garrett, *Flores Sem Fruto* e *Folhas Caídas*. Prova esta sua tendência saudosista, leve e nostálgica, arrastando para um presente memórias saudosas de um passado caiado de imagens da sua infância, um mundo fantástico da infância perdida, onde as histórias de encantar a sugerir reminiscências de contos de fadas, lembram a simbologia da lírica medieval e tradicional popular, este seu poema ortónimo do *Cancioneiro*:

Não sei, ama, onde era,  
Nunca o saberei...  
Sei que era Primavera

E o jardim do rei...  
(Filha, quem o soubera!...)  
Que azul tão azul tinha  
Ali o azul do céu!/Se eu era a rainha,  
Porque era tudo meu?(Filha, quem o adivinha?)  
E o jardim tinha flores  
De que não me sei lembrar...  
Flores de tantas cores...  
Penso e fico a chorar...  
(Filha, os sonhos são dores...)

Este “diálogo” simples e emotivo de uma donzela com a sua ama num jardim de sonho que vagamente recorda em cândidas palavras que suscitam mistério, bem poderia ser do próprio sujeito lírico a sugerir a presença carinhosa da sua ama a ampará-lo com impressões de um tempo perdido e não mais recuperado, não fora o seu carácter irreversível, deixando perceber quão difícil é para o poeta definir com a lucidez necessária que a sua inteligência reivindica, o ser que existiu e o ser que existe no presente da enunciação poética. O valor simbólico de sugestivos vocábulos do poema como, “ama”, “Primavera”, “jardim”, “azul, flores”, poderá representar felizes referentes de uma realidade plena, vivida “de tantas cores” no passado do poeta, cujo percurso de uma vida que ele não soubera adivinhar e a mulher sua “ama” e que ele ama, não o prevenira ou o preparara, transformou “os sonhos” em “dores”. Tal como a donzela, também o poeta poderia agora pensar e ficar a chorar, mas a sua adversidade a um sentimentalismo profundo não está no seu caminho. No entanto, naquilo que pode haver de comum entre o sonho, universo da ficção, e a realidade do próprio sujeito poético imbuída de sensibilidade, poderemos depreender pela música doce das palavras uma espécie de sabor de infância triste, rumor de uma festa longínqua evocadores de tempos idos, metáforas de carinho, perfume, encanto, inocência, fragilidade, harmonia, manhã, infinito e paz.

No entanto, afastando-se do grupo saudosista (convém lembrar que depressa se desencontrara com o projecto e com a realização poética de Teixeira de Pascoaes, um dos fundadores da “*Renascença Portuguesa*”, cujo órgão de difusão foi a revista *A Águia*, seguindo um caminho literário próprio), Fernando Pessoa mostra-se ávido de novos rumos estéticos e desejoso de fazer pulsar a literatura portuguesa ao ritmo europeu. Por isso, por volta de 1913, introduz o Modernismo em Portugal com artistas amigos que reencontrou:

Mário Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Raul Leal, José Pacheco, Santa-Rita Pintor, Amadeo Souza-Cardoso.

Este grupo opunha-se ao grupo saudosista por desejar imprimir ao ambiente literário português o tom europeu, audaz e requintado que faltava ao movimento decadentista anterior. Nascia assim um novo movimento estético e literário, prevalecentemente afecto ao Modernismo mas com interferências de vanguardas, em especial o Futurismo, e por isso caracterizado pela ruptura com o passado, com o academismo, tradicionalismo, saudosismo, numa tentativa frenética, veloz, inconsequente do homem se libertar de si próprio, de se emancipar. Numa atitude de revolta, agressividade vital, ânsia febril da conquista do Mundo, o homem desta nova era modernista do princípio do século XX, acredita que vai a toda a parte, reduz distâncias, detém a marcha do tempo e iguala-se a Deus ou até o ultrapassa (nos seus ideais e acções)... O homem vive frenética e avidamente a vida pelas múltiplas sensações que ela lhe oferece; as grandes invenções tecnológicas ajudaram este novo homem a viver, a desdobrar-se, a modificar-se e a acreditar nas suas “omnipotentes” faculdades; a ambição, o desejo, criam no homem dos tempos modernistas um conceito de uma nova vida: mais alta, suprema, perfeita, mais intensa; a arte verdadeira devia ser aquela que cultivava a novidade, a renovação da vida, a consciência exacta da vida na sua plenitude, sem cristalização do temperamento individual; o poeta não podia ser então, aquele que chora, que sofre, que desespera, mas antes aquele que canta forças desconhecidas, a beleza da luta por um novo ideal e um desejo incontável para conseguir o prazer da vitória alcançada.

Em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, escreve Fernando Pessoa:

“ A atitude principal do Futurismo é a objectividade absoluta, a eliminação de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade, em suma.”

Convém lembrar, em termos sintéticos, as características desta corrente que procura substituir o conceito da estética aristotélica da Arte, que visa o Belo identificado com a imitação da Natureza, por um novo conceito de estética que pressupõe a força, o dinamismo, a agressividade, o domínio do próximo, concepção de Arte apoiada pelas novas tendências de modernidade:

- “o esquecimento do passado e o propósito eficaz de criar e construir o futuro”;
- “o desprezo de tudo o que é clássico, tradicional e estático: museus, academias, servilismo aos mestres”;

- “o repúdio do sentimentalismo (o repúdio do homem contemplativo) e o ingresso frenético na vida activa (o exaltamento do homem de acção);
- “o culto da liberdade, da velocidade, da energia, da força física, da máquina, da violência, do perigo”;
- “a veneração pela originalidade”.

No que particularmente respeita à poesia, preceitua o Futurismo:

- “o versilibrismo (verso livre, sem métrica definida)”;
- “as palavras em liberdade, mesmo com sacrifício da correcção gramatical”;
- “a comunicação de ideias de inteligência a inteligência, sem interferência de imagens e símbolos”;
- “a proscricção do idealismo romântico”.

A fidelidade de Pessoa a um novo projecto que reivindicava a novidade e a superioridade da poética portuguesa como construção de um império cultural modernista, pela capacidade de *imaginação*, como sinónimo de “pensar e sentir por *imagens*” e por via da  *fusão*  entre materialismo e espiritualismo, de “transcendentalismo panteísta”, compreende-se melhor através do sentido das palavras de Nelly Novaes Coelho: “Em Fernando Pessoa (o incontestável génio desse período) predomina: a consciência do Todo como abrangente do Eu; a mescla da postura esteticista (arte como valor-em-si absoluto) com a postura filosófica que busca atingir a essencialidade do ser, a partir do existente; a angústia como gnose (a angústia de Heidegger). Tentando redescobrir a Unidade do ser humano (perdida pelo homem pós-positivismo), Fernando Pessoa, em lugar de procurar, como os poetas anteriores, conciliar os “contrários” (corpo/espírito; realismo/idealismo; materialismo/espiritualismo; mundo/eu...), assume cada um de per si, vive-os isoladamente através de cada heterónimo e integra-os, sem conflitos, num único todo poético vivencial. No plano da forma esse Todo é representado pelos heterónimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares...) e pelo próprio Fernando Pessoa. No plano conceptual, por uma visão fenomenológica/metafísica/existencial. (Daí a grande influência que Fernando Pessoa irá exercer na literatura em língua portuguesa, a partir dos anos 40/50, quando é divulgada a sua poesia, e se procurava reintegrar a criação poética numa concepção objectiva do mundo e, ao mesmo tempo, na própria dinâmica existencial).<sup>18</sup>

Embora Fernando Pessoa tenha manifestado alguma afinidade por aspectos da sensibilidade, da retórica, da poética e da ideologia futuristas, o conceito da literatura

---

<sup>18</sup> Nelly Novaes Coelho, *Literatura e Linguagem*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (1985), pp. 219-220.

vanguardista representada pelos futuristas do seu tempo (segundo Peter Burger na *Teoria da Vanguarda* que põe radicalmente em causa a autonomia da arte na sociedade burguesa, perspectiva uma nova *praxis* da vida com base na arte e destrói o conceito da natureza orgânica da obra de arte, desvalorizando a unicidade e a coerência naturais dos objectos artísticos) não se aplica à poética e à poesia de Pessoa porque ele considera a arte como uma criação aristocrática, autónoma e autotélica, sem quaisquer fins moralistas ou sociais que busca nas coisas a beleza e o interesse estético que possuem. Ao defender o princípio da organicidade e da unidade da obra de arte, quer relativamente à sua construção (composição e estrutura), quer relativamente à sua recepção e, por conseguinte, sob o ponto de vista das suas interpretações e dos seus efeitos, Fernando Pessoa concebe a arte como uma forma que se impõe à emoção, aos sentimentos e às vivências, valorizando a arte intelectual como afirmação dos princípios disciplinadores na literatura modernista e não vanguardista. Ora o princípio pessoano da construção do poema está intimamente ligado ao princípio do fingimento poético colocado sob o signo central do equilíbrio, do desenvolvimento ordenado na arte do poema pensado como maravilhoso modelo verbal, autónomo e autotélico que não encontra cenário nos princípios vanguardistas futuristas. Se a vanguarda futurista defende (numa época de crise de valores) uma “higiene do mundo” como manifesto de um mundo novo no Futuro, Fernando Pessoa manifesta a sua indiferença como artista, como poeta, em relação aos valores políticos, sociais, humanitaristas, éticos, próprios de uma sociedade moderna em transformação e, por isso, cheia de contradições: ao mesmo tempo que conjuga a exaltação de uma vida intensa e progressista na indústria, no comércio, na ciência e na técnica, também manifesta uma monstruosa decadência na sociedade, na política, na literatura e na arte. A atitude activista de Pessoa revela afinidades com posições e objectivos da vanguarda na defesa de coerência ideológica e filosófico-política presentes em toda a sua vida e toda a sua obra mas sem consistência, continuidade ou empenhamento militante vanguardistas, não se entregando aos excessos “ruidosos” do mundo moderno mas também não fugindo às sensações da vida moderna. “No seu radical relativismo gnoseológico e praxeológico, na sua intérmina exigência de criticismo racionalista, na sua necessidade absoluta de liberdade mental, na sua oposição às tiranias, com o seu tédio e o seu cansaço, com a sua melancolia e a sua angústia, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos só poderia ser um vanguardista no teatro incandescente da sua imaginação, na exaltação febril da *hora*, sob o efeito transfigurador e galvanizante de circunstâncias e eventos excepcionais.”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa*, *Diacrítica*, nº 11, (1996), pp 705-736.

A concepção organicista da arte, contrária à função social, ética e pedagógica da arte vanguardista, explica a importância fulcral que Pessoa atribui aos processos de construção e organização ideal da obra de arte, tornando-a perfeita e perdurável, como resultado da inteligência, do cálculo, da disciplina e da vontade do artista que se exercitam sobre a matéria.

Embora Pessoa manifeste forte reserva em relação ao Futurismo, experimenta algum interesse e simpatia por esta manifestação da arte e da literatura, delegando no seu heterónimo Álvaro de Campos a missão de exprimir a *sensibilidade* futurista através da construção de uma poética fundada na ideia de força. Álvaro de Campos foi bastante reconhecido e admirado como poeta futurista, sendo a “Ode Triunfal” exaltada como um ícone das linhas futuristas no seu louvor pela civilização industrial e mercantil, pelo fervor do desenvolvimento das coisas modernas, mas ele foi também reconhecido como um poeta com um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema só aparentemente desordenado. Apesar de não ter estrofes nem rimas, a “Ode Triunfal” possui equilíbrio construtivo e ordenado desenvolvimento formal e semântico que a ode grega representa como manifestação superior do poema complexa e rigorosamente estruturado. Álvaro de Campos, um dos heterónimos do poeta, concebido por este como individualidade distinta de si mas muito semelhante no seu perfil, é nas palavras de Jacinto do Prado Coelho: “um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva. (...) Após a descoberta do futurismo e de Whitman, Campos adoptou, além do verso livre, já usado pelo seu outro mestre Caeiro, um estilo esfuziante, torrencial, espriado em longos versos de duas ou três linhas, anafórico, exclamativo, interjectivo, monótono pela simplicidade dos processos, pela reiteração de apóstrofes e enumerações de páginas e páginas, mas vivificado pela fantasia verbal perdulária, inexaurível.”<sup>20</sup>

Na arte, uma das maiores características do futurismo era a tentativa de captar o movimento e a velocidade. Ora dinamismo, movimento e velocidade é o que não falta no poema “*Ode Triunfal*” de Campos, no qual o sujeito poético escreve ‘mergulhado’ no interior de uma “fábrica” iluminada por “grandes lâmpadas eléctricas”. A realidade provoca no sujeito poético, um estado febril, violento “ Escrevo rangendo os dentes” resultante de sensações contraditórias: “a beleza” que o rodeia é “dolorosa”:

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos

---

<sup>20</sup> Jacinto do Prado Coelho, “Fernando Pessoa Lírico”, in *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4ª ed., Lisboa, Ed. Verbo, 1973.

Saliente-se que não se trata, aqui, do conceito de “beleza” tradicional mas de uma “beleza (...) totalmente desconhecida dos antigos”. Trata-se do conceito de estética não-aristotélica presente no preceito de Marinetti expresso no seu *Manifesto Futurista*: “Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida (...) é mais belo do que a Vitória de Samotrácia”. Também Álvaro de Campos, in “Apontamentos para uma estética não- aristotélica”, editados nos números 3 e 4 da revista *Athena* (1924 e 1925) desenvolve a tese de que a arte não-aristotélica se baseia na ideia de força, ao passo que a arte aristotélica se baseia na ideia de beleza.

O poema expressa bem o estado de delírio em que o poeta se encontra e que tem origem no ambiente em que ele se insere: os movimentos “em fúria” e os “ruídos” ouvidos “demasiadamente de perto” das máquinas de uma fábrica. Desse estado participam todas as sensações visuais, gustativas, auditivas, olfactivas, tácteis:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno! (...)  
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!  
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,  
De vos ouvir demasiadamente de perto,  
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso  
De expressão de todas as minhas sensações,  
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –  
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força – (...)  
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,  
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,  
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma. (..)

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! (...)  
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,  
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento  
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões  
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

A este propósito escreveu Georges Guntert: “O poema começa com uma estranha iluminação de lâmpadas eléctricas. Despertando em sobressalto de sonhos febris e fatigados, é-se transportado algures no meio do ruído de uma fábrica em actividade. Desencadeia-se então um sussurrar, um rugir, um retumbar que nos avassala. O homem adoentado, enfraquecido pela febre, exposto a estes barulhos, é arrebatado pelas oscilações das rodas e dos motores: o bater do seu coração adapta-se ao movimento das máquinas, a sua cabeça abrasada começa a vibrar também. Ao mesmo tempo acumulam-se montes de coisas diante dos seus olhos, que a multiplicidade de impressões não deixa aproximar. Relampeja por toda a parte, há luzes vindas de todos os lados. Todos os sentidos estão despertos. Gostariam de participar sempre e em toda a parte, escutando, apalpando, agitando-se.”<sup>21</sup>

Na sétima estrofe do poema assistimos contudo, a uma pausa no ritmo alucinante do texto. O recurso ao discurso parentético justifica-se pelo carácter intimista que o sujeito poético assume nesta estrofe, pois trata-se de uma espécie de ‘aparte’ que (aparentemente) não se relaciona de forma directa com a temática que vinha sendo desenvolvida. Neste ‘aparte’ os temas abordados são a fatalidade da morte e a evocação nostálgica da infância. Diz, a este propósito, Jacinto do Prado Coelho: “ (...) Na verdade, só lutando consigo próprio, por um esforço de imaginação, foi Álvaro de Campos o cantor whitmaniano, delirante da Energia e do Progresso. Na “Saudação a Walt Whitman” definiu-se, e bem, pelo tédio. Inércia, tédio, são, com efeito as constantes da sua personalidade desde a fase do “Opiário”. (...) O Campos whitmaniano cantou a vida “por bebedeira”. As suas sensações desenfreadas, a sua emotividade pânica jamais passaram da esfera da inteligência. (...) Intelectual, apesar do rótulo de *sensacionista*, a poesia de Campos é-o tanto como a de Caeiro. Justifica-a o desejo de afogar o tédio, de suprimir pela embriaguez a dor de viver, a ‘angústia no fundo de todos os prazeres’, a ‘saciedade antecipada na asa de todas as chávenas’ – expressões de “Passagem das Horas”. Campos sentiu como Whitman para deixar de sentir como Campos. (...) Na “Ode Triunfal”, abre um parênteses de nove versos para, num tom grave e recolhido, reflectir sobre o mistério do mundo, a fatalidade da morte, a doçura triste da infância que não volta. (...) Fechado o parênteses, reaparece a “raiva mecânica, a “obsessão movimentada dos ómnibus”, a fúria de ir ao mesmo tempo nos comboios de toda a parte”.<sup>22</sup>

Para Robert Bréchon, Campos é o duplo extrovertido de Fernando Pessoa que exprimiu freneticamente os gritos, os “palavrões” ou as “grandes palavras” que o poeta “ortónimo” não poderia proferir. Na “Ode Triunfal”, o poeta imbuído pela febre da modernidade

---

<sup>21</sup> In *Fernando Pessoa – O Eu Estranho*, Publ. Dom Quixote, 1982.

<sup>22</sup> In *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4ª ed., Lisboa, Ed. Verbo, 1973.

proclama todas as suas belezas num ímpeto crescente de acessos de violência e de estridências singulares. Apenas numa estrofe entre parênteses há uma quebra de tom onde introduz o tema da nostalgia da infância e do mundo antigo, num movimento de regresso à memória, que encontraremos, quase do mesmo modo, em várias das outras grandes Odes. “E este ímpeto de ternura, surgido no ambiente frenético desta epopeia da civilização tecnológica e mercantil, é como um soluço que revela a íntima fraqueza do “engenheiro” tão pouco “robusto”, apesar dos grandes ares que se dá, como o seu mestre Whitman”.<sup>23</sup>

Na gigantesca Ode, “Saudação a Walt Whitman”, de que só conhecemos fragmentos desarticulados, em que o tema central é o da *abertura*, o poeta reivindica num tom “excessivo”, sem ruptura nem parênteses nem regresso às imagens de infância, encontrados na “Ode Triunfal” ou na “Ode Marítima”, uma liberdade suprema e total do corpo ávido de todos os contactos, como via de identificação com o Todo e via que passa pela despersonalização. Trata-se de uma manifesta invocação ao seu “grande camarada”, que pratica a “orgia báquica das sensações-em-liberdade” onde não há registo de sentimentalismos vãos mas um cântico à vida vivida plenamente, “vertiginosamente”.

Na “Passagem das Horas”, um extenso poema escrito posterior às quatro grandes Odes (1916), o poeta anuncia já em certos aspectos os poemas dolorosos do segundo Campos. A par de um cântico fantástico em que o autor se identifica dinamicamente com o universo inteiro como um ser “elástico, mola, agulha, trepidação”, exprime também com sofrimento, a sua dificuldade de ser, a sua inadaptação ao mundo, reconhecendo em si mesmo a incapacidade de “amar os homens, as acções, a banalidade dos trabalhos”. Noutras obras de Pessoa e dos seus heterónimos encontram-se declarações semelhantes, que ao contrário do que alguns comentadores interpretaram, denunciam da parte de Campos a falta de um sentido: o do “próximo”.

Adrede, esta questão humana dos heterónimos, tanto ou mais que a questão puramente literária, atraiu-nos particular atenção por se encontrar ligada a alguns dos problemas centrais da obra pessoana: a unidade ou a pluralidade do eu, a sinceridade, a noção de realidade e a estranheza da existência – que tendo sido há muito estudados, ganham nova importância para o objecto do nosso trabalho. Traduz, por assim dizer, a consciência da fragmentação do “eu”, reduzindo o eu “real” de Pessoa a um papel que não é maior que o de qualquer um dos seus heterónimos na existência literária do poeta. Assim questiona Pessoa o conceito metafísico de tradição romântica da unidade do sujeito e da sinceridade da expressão da sua emotividade através da linguagem. Enveredando por vários fingimentos

---

<sup>23</sup> Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro, Uma biografia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996, p. 254.

que aprofundam uma teia de polémicas entre si, opondo-se e completando-se, os heterónimos são a mentalização de certas emoções e perspectivas, no fundo, a sua representação irónica pela inteligência.

Seja como for, não deixa de ser extraordinária a novidade que a heteronímia emprestou à literatura portuguesa em geral, e à escrita poética de Pessoa, em particular, tanto mais que nasceu em 1914, fase ascética pessoana em termos de actividade poética. De salientar que tal como Pessoa, também Álvaro de Campos se dedicou à literatura, intervindo em polémicas literárias e políticas. É de sua autoria o *Ultimatum*, publicado no *Portugal Futurista*, manifesto contra os literatos da época. Apesar dos pontos de contacto entre ambos, Álvaro de Campos travou com Pessoa ortónimo uma polémica aberta, o que não deixa de ser curioso pois neles reconhecemos o carácter de sonho da literatura moderna protótipo do vanguardismo e da vertigem agressiva do progresso, para logo se decair no sentido de um tédio, de um desencanto e de um cansaço da vida, progressivos e auto-irónicos. Confusão de personalidade ou prolongamento? Estádios intermédios como soluções provisórias de busca incessante de se encontrar na pessoa, na vida, na escrita ainda não claramente definível?

Importa saber que os anos de 1913 a 1917, foram os mais produtivos para o pensamento estético-literário de Fernando Pessoa, abrangendo as várias tendências do poeta e os seus textos-programas (Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo, Futurismo) que consolidaram a sua originalidade poética numa fase mais madura e consciente de quem ambicionava formar escola literária “fiel ao ideal de renovação espiritual portuguesa que anunciara nos artigos para A Águia.”<sup>24</sup>

O ano de 1914 foi o ano triunfal da vida de Fernando Pessoa: o poema com o famoso incipit “Pauis de roçarem ânsias pela minh’a alma em ouro...” publicado na revista *A Renascença*, em 1914, deu origem ao efémero estilo com a designação daí derivada de Paulismo, corrente de requintado e subtil pós-simbolismo, entendida como a arte de sonho estático, a base da nova literatura, o primeiro programa ou corrente pessoana anterior ao nascimento dos heterónimos, cuja poesia escrita sob o seu próprio nome é vaga, subtil, complexa: “o maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho”, diz Fernando Pessoa. Ora do refinamento do Decadentismo levado ao extremo, resultará o “paulismo” caracterizado por Jacinto do Prado Coelho da seguinte forma: “O estilo paúlico define-se pela voluntária confusão do subjectivismo e do objectivismo, pela “associação de ideias desconexas”, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações de sintaxe (...), pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de “outra coisa”, um vago

---

<sup>24</sup> In GEORG R. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, pp.39 e ss. INCM (1981).

“além” (“ouro”, “azul”, “Mistério”), pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras.”<sup>25</sup>

Esta nova forma de fazer arte na literatura assinada por Fernando Pessoa documenta-se num dos seus mais célebres poemas intitulado “*Impressões do Crepúsculo*”.

Neste poema, cujo título muito sugestivo é por si só, uma toada de “impressões” a evocarem decadência física e espiritual, declinação da vida, do estado emocional do sujeito poético, surge um conjunto de palavras e expressões que se situam no âmbito de um campo semântico revelador dos sentimentos do poeta: “pauis”, “ânsias”, “empalidece”, “corre um frio carnal por minh’ alma”, “estagnado”, “grito de ânsia”, “pasma de mim”, “desfalecer”, “oco”, “dia chão”, “sentinela hirta”, “silêncios” futuros”. Trata-se de signos que apontam textualmente para uma isotopia de negrume, estagnação, projecção focada sobre qualquer ângulo opressivo e por isso dão corpo ao tema do poema: o tédio de viver. São vocábulos e expressões que apontam sobretudo para o poeta que se sente sufocado, oprimido e tenta ansiosamente libertar-se daquilo que o oprime. Desenha-se o retrato de um ser limitado, acorrentado por forças que o oprimem e o tornam sofredor. Chega à infeliz conclusão de que não pode sair do círculo apertado onde se meteu. Por isso, limita-se a olhar ansiosamente os horizontes distantes e mesmo estes têm limites de “ferro”:

Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo  
Que não é aquilo que quero, aquilo que desejo...  
Címbalos de Imperfeição...Ó tão antiguidade  
A Hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade  
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer, (...)  
Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...  
Fanfarras de ópios de silêncios futuros!... longes trens...  
Portões vistos de longe... através das árvores... tão de ferro!

A palavra “Hora” surge no poema como personificação do tempo presente, do aflitivo tempo do poeta, como se fosse uma prisão. Podemos então depreender que o “eu” enunciativo sente-se encarcerado no presente que significa, prisioneiro de si próprio: “Tão sempre a mesma, a Hora!...”, o que é afinal equivalente a “sempre esta minha angústia!”

O poeta afirma que o tempo vai passando mas a situação angustiosa da sua pessoa permanece e daí que o seu grito de ânsia seja mudo. As memórias do passado apenas

---

<sup>25</sup> Esta definição foi recolhida por Eugénio Lisboa, in *Poesia Portuguesa do “Orpheu” ao Neo-Realismo*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

serviam para alimentar essa angústia do presente. O olhar para o Futuro não suaviza o presente do poeta; antes, é o presente que projecta a angústia para o futuro ou então é um futuro que surge como inatingível, imagem da sua limitação e alienação de si próprio. Curiosamente, o espaço identifica-se com o tempo: o sujeito poético sente-se prisioneiro do espaço e do tempo. O presente lança por vezes, tentáculos para o passado e para o futuro, mas esses tentáculos recolhem ao presente carregados da mesma náusea. A “Hora” sintetiza o passado e o futuro significa o poeta no seu cárcere invisível.

Outra nota dominante no texto é a tendência do poeta para concretizar o abstracto e abstractizar o concreto, ou seja, de materializar o espírito e espiritualizar a matéria:

Pauis de roçarem ânsias pela minha alma em ouro...  
Dobre longínquo de Outros Sinos (outras recordações)... Empalidece o louro  
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...  
Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado  
Que pasmo de mim anseia por outra cousa, que o que chora!  
A Hora expulsa de si-Tempo!  
Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...

As sugestivas metáforas em que se revê a prodigiosa imaginação do poeta são também exemplos de concretos abstractizados: “Outono delgado / dum canto de vaga ave.../ Címbalos de Imperfeição.../ onda de recuo / A sentinela é hirta – a lança que finca no chão (sentinela e lança aparecem como símbolos do que assegura o cerco do poeta).

O recurso sistemático à coordenação explica-se pelo facto do poeta soltar afirmações aparentemente desligadas que terminam quase sempre por reticências. Estas significam aquilo que não se afirmou, o que se sugere num apêndice de pressuposição ao nível interpretativo inferencial. A força deste poema, tal como no Simbolismo, apura-se nas sugestões. O pausado monólogo que nos aparece no texto, é uma espécie de diálogo entre o poeta e o silêncio. Para sentir a mensagem poética, o leitor tem de se situar entre o grito do poeta e o seu eco (silêncio). As reticências são esse eco... ou esse silêncio.

Como nota importante ao nível morfossintáctico convém referir que muitas frases nem tão pouco têm predicado, o que nos permite concluir, que é mais expressivo sugerir do que afirmar, até porque as “impressões” do espírito associam-se à ideação de silêncio, por isso a oposição de imagens “fanfarras de ópio”, um reino de sonho completamente subjectivo. A emoção da alma aliada à ânsia de Ideal num impulso para um Além fechado nesse silêncio frio que escorre de coisas vagas e sonhadas, complica-se por meio da referência a novas

qualidades: “fluído, transparente, oco”. E do mundo exterior só se architectam no poema fragmentos estreitamente relacionados com a disposição do sujeito poético: pauis, sinos, trigo, palmas, o azul do céu, luar, portões. Sem valor próprio, aparecem como sinais dum mundo exterior transferido, na sua totalidade, para o mistério do sonho.

A este propósito, quando Pessoa manifestando uma atitude nefelibata, simbolista no culto do Vago, do Além, do Mistério, pela via da linguagem simbólica e musical, numa poesia vaga, subtil, complexa, onde aparecem associações inesperadas e a identificação dos dois termos dessas associações, faz-nos lembrar Camilo Pessanha que, segundo Esther de Lemos, in *A “Clepsidra” de Camilo Pessanha*, afirma: “Quando (...) escuta a música dos violoncelos, e nela entrevê “lemes e mastros”, “soidões lacustres”, “urnas quebradas” o que poderia parecer visão desconexa revela-se, pelo contrário, como um todo, possui misteriosamente aquilo a que chamarei clima, atmosfera, tom geral. O mistério desta unidade profunda apesar da diversidade, está, segundo creio, nas íntimas relações que o espírito cria; assim, os dados dos sentidos ou as imagens de recordação que delas se conservam, ultrapassam a simples representação, adquirem valor interpretativo, sem que, no entanto o raciocínio intervenha e só pela intuição associativa. O estado a que se chega aproxima-se mais, nesses momentos, do lirismo puro, em que o ser penetra imperceptivelmente as coisas.”<sup>26</sup>

Do mesmo modo, se a música dos violoncelos provoca em Camilo Pessanha um estado de alma ansioso, um sentido de mistério, um sentimento de tristeza, pensemos por associação interpretativa no efeito que produz o canto da ceifeira em Fernando Pessoa, um desejo irremediável de se “sentir” um homem simples, com um viver aberto, desprendido, descomplicado, num espaço rústico dentro e próximo da Natureza sem pensar nisso, sem querer compreender o que vê, o que “sente” e sem aquela “miserável” condenação de se inquietar com as coisas simples que a vida, o mundo, a natureza lhe oferece gratuitamente, pois o seu estado de espírito, tal como o de Camilo Pessanha na visão de Esther de Lemos, não é dado directamente mas acontece ao som do que se lhe inspira e surpreende. Por isso, o papel activo e muito importante dos sentidos na obra pessoana aquando da apreensão da realidade exterior, sempre passível de uma transposição figurativa de um conhecimento mais intelectual, mais completo, metáfora do seu mundo interior, capaz de recriar, alterar, transfigurar.

Na base desta possível interpretação textual, lembremos também os escritos de Georg R. Lind, in *Estudos sobre Fernando Pessoa*, quando afirma: “Terá sido o Paulismo, de

---

<sup>26</sup> Esther de Lemos, *A “Clepsidra” de Camilo Pessanha*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Verbo, 1981, p. 15.

facto, um progresso assim tão significativo em relação ao Simbolismo e ao Neo-Simbolismo, como o afirmara Pessoa? (...)”

O próprio Fernando Pessoa – ao contrário de Sá-Carneiro, que permanece vinculado por um longo período à corrente – vira no Paulismo apenas uma solução transitória. Não lhe deve ter levado muito tempo a aperceber-se de que, embora os “Pauis” fossem um modelo quanto ao vago, subtil e complexo, lhes faltava porém a “nitidez” e “plasticidade”, atributos que igualmente imputara à nova poesia portuguesa. Na ideia de introduzir um elemento objectivo no odiado subjectivismo dos simbolistas, Pessoa abalança-se, de ora em diante, a objectivar o Paulismo. Nas cartas a Cortes-Rodrigues podemos verificar a altura exacta em que esta transição se consuma poética e “plasticamente”. Na data 4-10-1914, meio ano depois da criação de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, Fernando Pessoa escreve àquele seu amigo: “Verdade seja que descobri um novo género de paulismo. Mas preciso de completar o feito.” E a 4 -11-1915, Pessoa comenta a poesia que envia ao amigo com a frase: “Amo especialmente esta última poesia, a “Ceifeira”, onde consegui dar a nota paúlca em linguagem simples”.

Mas se o Paulismo é anterior ao nascimento dos seus heterónimos, e daí Pessoa relacioná-lo sempre com a sua poesia ortónima, um segundo programa ou corrente do poeta, o Interseccionismo, coincide com a génese da sua heteronímia - a qual, aliás, é em grande parte um fenómeno interseccionista, a nível psicológico e a nível discursivo - em Junho de 1914, sendo o poema programático “Chuva Oblíqua” escrito directamente após os primeiros poemas de Alberto Caeiro, doutrina com a qual parece Fernando Pessoa querer que apareça como cruzamento ou intersecção de todas as correntes anteriores, uma espécie de “Paulismo a sério” como afirmara o próprio poeta.

Da análise dos seis poemas que constituem “Chuva Oblíqua” sublinha-se a intersecção de duas realidades: a objectiva (a paisagem vivida) e a interior (o sonho de um porto imaginado de grandes navios). Desta intersecção resulta uma sequência imagética de grande nitidez plástica. As duas realidades focadas são nitidamente antitéticas – luz/sombra, terra/mar - montadas em dois planos e os efeitos de contraste são produzidos pela sobreposição de dois todos: o sonhado e o vivido. A nível semântico, são vários os elementos textuais que exprimem esse contraste: “A paisagem / o porto infinito; As flores / as velas de grandes navios; As árvores antigas / o cais; “A paisagem cheia de sol / o porto sombrio e pálido”, extraídos das seguintes estrofes:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito

E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios

Que largam do cais arrastando nas águas por sombra  
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido  
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...

Curiosamente, estes pares de elementos opostos também se podem completar: o terrestre e o marinho ou a terra e a água (na primeira estrofe) e a luz e a sombra (na segunda), estando a luz (o sol) ligado à terra, a sombra à água (“o porto sombrio e pálido”). Na segunda estrofe dá-se a unificação no espírito do poeta dos elementos atrás interseccionados e, desta unificação, o poeta “liberto em duplo” abandona-se “da paisagem abaixo”, conforme se lê na terceira estrofe onde continua a oposição entre os elementos terrestres e os marinhos, mas ao contrário do que se verifica na primeira estrofe, são estes que precedem os outros:

“O cais / a estrada; Os navios / por dentro dos troncos das árvores; Amarras na água / pelas folhas uma a uma dentro”.

De salientar as marcas da intersecção fornecidas pelos verbos “atravessar”, “ser”, “passar” e por diversas imagens que reforçam essa transposição:

E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios; (...)

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo ... (...)

E os navios passam por dentro do tronco das árvores (...)

E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada

Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto, (...)

Como no Paulismo, o sonho é mais forte do que a realidade exterior. O porto imaginado liberta o poeta da realidade e mais uma vez, como noutros poemas pessoais, ela própria surge interiorizada, integrada na alma do poeta. Assim, a intersecção opera-se ao nível do próprio espírito, parecendo que irá conduzir mais longe, a uma integração dos vários elementos contrapostos, como se se pudesse esboçar um movimento do “eu” para a Totalidade. No entanto, esta não chega a ser atingida. No final da terceira estrofe, confinam-se outros dois planos de intersecção: a horizontalidade (da água) e a verticalidade (das árvores da terra):

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...

O vulto do cais é a estrada nítida e calma  
Que se levanta e se ergue como um muro,  
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores  
Com uma horizontalidade vertical,  
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

O verso da quarta estrofe, “Não sei quem me sonho”, já sugere a indefinição do “eu”. Note-se como a partir deste momento do poema se opera uma verdadeira mutação: vai surgir um terceiro elemento, onírico ou pelo menos de evasão, “a sombra duma nau mais antiga que o porto”, denotando-se então uma progressiva apropriação do mundo exterior, a sua diluição na realidade interior. Assim, na segunda metade do poema processa-se abertamente uma permuta entre o sonho e a realidade: o porto imaginário ganha a supremacia, usurpando o lugar à paisagem real que, por sua vez, assume a forma imaginária, emergindo diante dos nossos olhos como ficção, como “estampa” no fundo das águas do porto idealizado. Desta dupla paisagem estática solta-se a imagem mítica da nau ou caravela que, apesar do seu carácter imaginário, adquire tais foros de realidade que o poeta a distingue ou percebe em ambos os planos simultaneamente, e sente que entra por ele dentro. Este fenómeno – entrada da caravela na alma do poeta – sublinha uma vez mais, a duplicidade da vivência, duplicidade esta provocada pela intersecção do sonho com a realidade empírica:

“E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa  
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem  
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,  
E passa para o outro lado da minha alma...”

A primazia dada ao sonho no final do poema mostra muito mais que a desvalorização paulista do mundo exterior, em favor dum mundo fictício criado pela imaginação do poeta, continua a existir também no Interseccionismo. Realidades separadas, a interior do poeta e a exterior do mundo, aparecem cada vez mais irreconciliáveis. E toda a vida e obra de Fernando Pessoa serão porventura a nostálgica procura de uma completude, de um estado de perfeita harmonia interior, cedo perdida. Em “Chuva Oblíqua” a intersecção poderia levar o poeta a uma re-unificação dos elementos, e de si próprio através deles, mas isso não acontece. Os símbolos da consciência prevalecem, o que equivale a conceber que o excesso de consciência é para Pessoa sinónimo de divisão, e conseqüentemente, de infelicidade.

E da paisagem exterior, feita de terra e água, passamos no poema II a uma paisagem mais interior, de que Fernando Pessoa recupera os elementos básicos de intersecção num jogo de luz e sombra, tal como no poema I: de um lado, a igreja, a vela que se acende, o esplendor do altar-mor, o ouro solene, o canto do coro latino, a missa, os fiéis que se ajoelham, a festa da catedral, a voz do padre, as luzes da igreja; e do outro, a chuva, o não poder ver os montes, o vento a sacudir a vidraça, a água a chiar, o dia triste, a água a perder-se ao longe, a chuva que cessa. Gera-se então no nosso espírito uma total ilusão: se o templo iluminado, os fiéis em oração, o esplendor do altar, a festa, são elementos que contribuem para a modificação da chuva em “ouro solene”, ou seja, se parece querer neste passo celebrar-se algum mistério interior, alguma progressão espiritual que as luzes da igreja prefiguram e anunciam, na realidade essa progressão não acontece, pois as luzes apagam-se, a chuva cessa, o processo é interrompido. O mesmo se verifica na estrofe em que a missa é interseccionada com o automóvel que passa, o movimento exterior vem decompor o equilíbrio interno que antes se desenhava. O dia fica triste, o ruído da chuva absorve tudo, a voz do padre perde-se ao longe, símbolos da interrupção do movimento da alma do poeta em direcção à unidade e, naturalmente, a obstinada fragmentação do “eu”.

No poema III surge uma possível revelação maior do que a do templo iluminado e dos fiéis em oração através da grande Esfinge do Egipto, pois esta é criação do espírito do poeta, é obra sua, surge no papel quando ele escreve:

Escrevo – e ela aparece-me através da minha mão transparente  
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

O processo começado na igreja continua nesta estrofe mas quebra-se subitamente o mistério quando o poeta ouve “a Esfinge a rir por dentro” e perde o acesso interior a ela (não pode vê-la). A sua mão enorme, aquela mesma criadora, ampliada ao nível do Inconsciente, destrói a criação deste momento, “varre tudo” para uma zona obscura onde não penetra o entendimento, descobre-se o cadáver do rei e, assim, poderemos concluir que a Totalidade para que tende o “duplo ser” do poeta é uma aspiração que em cada poema individual de “Chuva Oblíqua” se afirma mas não se concretiza.

Os poemas IV e V oferecem a tentativa do poeta se abrir para o mundo exterior a fim de encontrar nele a realização dessa Totalidade inatingida. Mas, mais uma vez, no fim “alguém sacode esta hora dupla” e “o pó das duas realidades cai”, cai sobre as mãos do poeta, (a sua capacidade criadora) perde-se e não será mais recuperado. A desagregação acontece e

mantém-se na consciência a divisão: “hora dupla”; “duas realidades”; “pó de ouro branco e negro”.

E o poema prossegue, com o regresso à infância, no poema VI. A Totalidade que o poeta não encontra na contemplação exterior, nem na interior, nem na projecção de uma realidade humana em que o masculino e o feminino se conjuguem e integrem formando “só um que é os dois”, vai agora ser procurada na infância. Retoma-se neste poema a pesquisa dos elementos do Inconsciente: ainda a fragmentação, o seccionamento, representados pela batuta do maestro e pela bola, principal desencadeadora das imagens da infância do poeta:

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

Lembra-me a minha infância, aquele dia  
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal  
Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado  
O deslizar dum cão verde, e do outro lado  
Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo...

A própria bola é dividida nos seus dois lados por desenhos e cores, o que nos sugere já por si a própria decomposição, a dispersão da Unidade do sujeito poético. Se antes se chegara à “Conjunção” do branco e do negro, do sol e da lua, do masculino e do feminino, agora verifica-se de novo a fragmentação do “eu” ; daí o regresso à infância, tentando descobrir o espectro da Unidade. Mas a essência da busca espiritual transforma-se aqui em puro jogo quando a realidade é “teatralizada”, e tudo se decompõe no movimento, nada se reconstrói. Perde-se, com a infância perdida, a última oportunidade de ultrapassar a fragmentação do “eu”. A bola, símbolo de perfeição, afunda-se no abismo dos sonhos, desaparece pelas costas abaixo do maestro-poeta, ou seja, perde-se na sombra de uma realidade inconscientemente desejada Total, mas inacessível.

Concluiremos que entre um lado e o outro da alma do poeta não há conciliação. Nem o mundo da infância consegue trazer ao poeta a Unidade espiritual necessária, antes confirma a sua divisão. Entre a batuta do maestro e a bola branca ergue-se irremediável o muro do quintal, símbolo dos obstáculos que sempre teimam erguer-se entre Fernando Pessoa e a realidade exterior: para sempre consciente e dividido.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Análise apoiada em Yvette K. Centeno e Stephen Reckert, *Fernando Pessoa – Tempo – Solidão – Hermetismo*, Moraes Editores, pp. 105 e segs.

Apesar desta pessoa que vive procurando, procurando-se, julgando-se sempre só e desamparada, não nos parece haver revolta na sua vida. Talvez apenas uma modéstia parecida com o desdém, desinteresse, realismo, como se no seu ser fermentasse uma missão especial, tardiamente reconhecida pelos homens mas “amada pelos Deuses” (talvez aqui resida a explicação do seu elevado gosto pelas forças e ciências ocultas, o mundo esotérico, a astrologia, mesmo com todos os riscos que poderia sofrer...). Lembremos, a este propósito, as suas palavras a Ofélia, única namorada que se lhe conhece numa relação efémera, na carta de ruptura: “o meu destino pertence a outra Lei, cuja existência não suspeita você sequer.” Aliás, todas as suas paixões são imaginárias, ou melhor, o seu grande vício é a imaginação, e por isso a sua avidez da escrita. Mas esta, à qual nos entregamos com especial afã para compreendermos os seus poderes semânticos e discursivos, ainda não nos parece que revele o outro Fernando Pessoa, aquele que não pertence nem à vida de todos os dias nem à literatura: revelação, engano, auto-engano? Há demasiada reflexão, inteligência, conhecimento, imaginação, *fingimento*, num artista inventor de outros “eus” e destruidor de si mesmo. Trata-se de um poeta de paradoxos claros, e como a água vertiginosos, misterioso que não cultiva o mistério, taciturno fantasma ou lábaro humano de orgulho e recusa de si próprio e dum mundo hostil. Afinal quem é Pessoa?

No entanto, pela depuração do Paulismo, Fernando Pessoa nesta altura anunciava já, um lirismo leve mas penetrante música da alma que é timbre de Pessoa ortónimo.

Exemplo disso é o poema “*Leve, breve, suave*”, onde o som e o sentido acompanham-se numa harmonia perfeita e a musicalidade poética, dolente e suave, permite evocar efeitos muito sugestivos de leveza, brevidade, suavidade. O ritmo do poema alicia a expressão dos anseios da alma e as mais inefáveis experiências são de natureza musical. Poema em versos curtos, com a finura dos motivos a sugerir a própria leveza e fluidez do estado de espírito lembrando o melhor da tradição lírica, Pessoa tira das combinações de sons efeitos muito felizes:

Leve, breve, suave,  
Um canto de ave  
Sobe no ar com que principia  
O dia.  
Escuto, e passou...  
Parece que foi só porque escutei  
Que parou.

Jacinto do Prado Coelho observou: “O processo é característico de Pessoa: primeiro a imagem-símbolo, depois a reflexão que lhe extrai o sentido. O verso inicial, só constituído por adjetivos (sugestivo de um som esguio e doce pelas duas pausas entre os três dissílabos, rigorosamente monossílabos, terminados em fricativa, e ainda pela rima interior), contém o que mais importa: a ideia da leveza, da brevidade, da suavidade do momento psicológico, simbolizado pelo canto, cujas curvas descritas no ar (...) parecem ser reproduzidas pelo desenho estrófico, com versos de tamanho desigual e rimas suaves em – ave e – ia”<sup>28</sup>

O sujeito poético deixa-se então envolver por um ténue prazer sublimado pelo canto da ave perfeito no seu triplo encanto “Leve, breve, suave”, emprestando ao momento uma atmosfera de magia e volúpia que só a Natureza pode oferecer ao homem, enlevando-o no seu esplendor fugidio. Importa aqui salientar a intencionalidade do acto de *escutar* por oposição à naturalidade/espontaneidade do acto de *ouvir* o canto da ave.

Depois, como se se tornasse impossível a união do espírito do poeta com as coisas belas do mundo e da vida pela diferença existente entre a natureza de ambos, eis que acontece o súbito desaparecimento do canto:

Escuto, e passou...  
Parece que foi só porque escutei  
Que parou.

Parece faltar a Pessoa um verdadeiro sensualismo que lhe permita participar física e espiritualmente nesta ardente realidade. O seu espírito muito apetecido de tudo vê, no entanto, banida do prazer uma parte de si: “É o eu consciente do poeta que intervém, a quebrar o encanto do momento inefável.”<sup>29</sup>

Mais do que o nada, a perda, antes de eu o ir  
Gozar.

---

<sup>28</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 9ª ed., Lisboa, Ed. Verbo, 1987, pp. 46-47.

<sup>29</sup> Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, pág. 47.

A estrutura sintáctica de coordenação, da linguagem poética, viva e espontânea, descreve superiormente a rapidez com que o canto se esvaiu e deu lugar a uma sensação de vaga tristeza e amargura do poeta:

Nunca, nunca, em nada,  
Raie a madrugada,  
Ou 'splenda o dia, ou doire no declive,  
Tive  
Prazer a durar

Mais uma vez estamos perante um poema que nos permite concluir que dificilmente se encontrará uma poesia em que os dados de consciência se apresentem tão agudamente transpostos, lúcidos, fiéis a uma obstinada tendência objectivante do sujeito poético que o desdobra e lhe acusa a natureza ilusória dos sentidos, momentos de lucidez sempre prontos a evidenciar, a combinar, a revelar novos aspectos de instantes vividos, limitando-os, fragmentando-os, alternando-os, tirando a possibilidade do poeta os experimentar em todas as faces, naquela duração temporal do eu, que não é o mesmo que o tempo no sentido comum. Rendido a esta realidade tão afora de momentos interiores, Pessoa parece tomar consciência de ir perdendo muito das suas experiências sensoriais, das suas imagens e sonhos incertos que lhe nascem abruptamente no fundo de si, fragmentos amados e necessários, quase alucinatórios, em que se abandona ao êxtase musical. Mas depois, é nestes instantes de atenção, de reflexão, de comoção intelectual, que o vemos entregar-se a um desânimo, a uma descrença de si, como se a certeza de existir se lhe diluísse também na desolação do êxtase perdido.

Como tal, esteticamente, na poesia ortónima de Pessoa os motivos poéticos surgem aflorados por uma expressão musical do frio, do tédio e dos anseios de alma. O poeta não inculca normas de comportamento, mostra uma inteligência extremamente sensível, vive pela inteligência intuitiva e pela imaginação. Daí um estilo depurado ao nível fónico, pela eufonia excepcional dos versos, de rimas ricas, aliteraões subtis, magia sonora, uso da métrica tradicional numa expressão límpida, agradável, fina, que empresta suavidade ao discurso pela pontuação emotiva, expressividade de tempos e modos verbais, ao nível morfossintáctico.

Não faltam nas poesias de Fernando Pessoa ortónimo as comparações, metáforas exuberantes, riqueza de símbolos e excepcionais oxímoros que carimbam os textos poéticos de extraordinária profundidade semântica. Ilustra esta poeticidade a composição “*Ela canta*,

*pobre ceifeira*”: a segunda quadra descreve o canto da ceifeira, figura central da composição – Fernando Pessoa imprime tendencialmente um movimento musical às suas figuras, processo interpretativo inferencial ao nível metafórico. O canto da ceifeira materializa-se no ritmo do poema. Escrita em ritmo binário, a composição balança, acompanhando o lento, suave e ondulante cantar da ceifeira, o qual desperta no sujeito poético a consciência da sua identidade, do seu drama existencial e dor de pensar, por oposição àquela “pobre ceifeira” tão inconsciente na sua alegre e simples forma de ser/sentir/existir.

## Capítulo II

### 2. A construção bipolar na escrita poética de Pessoa ortónimo: a “sedução imediata” do contraditório na esfera da modernidade

#### 2.1. A intelectualização dos sentimentos e a angústia existencial

Reflectir sobre o sentido e a originalidade da poesia de Fernando Pessoa em tempos de modernidade literária é reconhecer, desde logo, uma enorme importância na projecção e no efeito que a sua obra produz no campo da leitura, interpretação e investigação de todos aqueles que a esse trabalho se dedicam. Ler e analisar a poesia lírica de Fernando Pessoa ortónimo significa explorar o efeito que evoca a linguagem de um ser contraditório por excelência, lembrando de imediato a expressão metonímica: “Fernando Pessoa, um ser chamado palavra”. Nesta acepção, investigar no caminho da Literatura os fundamentos teóricos e os pressupostos da leitura e análise da poesia pessoana nos domínios da pragmática, levanta questões interessantes como objecto do nosso trabalho. Como encarar a poesia de Fernando Pessoa que ele próprio assumiu como sua, uma arte verbal na sua função estética e comunicativa? Que efeitos evoca a expressão literária de Fernando Pessoa, superiormente concretizada nos seus poemas? Como analisar a arte do texto poético em Pessoa, inventariando os principais recursos técnico-estilísticos na sua escrita ortónima, articulando-os entre si e interpretando-os como verdadeiros signos do acto de comunicação literária que cada poema constitui em comunhão com o universo pessoal que o sujeito poético denuncia? Que ser existe na poesia ortónima de Fernando Pessoa revelada em diversos temas transfigurados linguisticamente?

Todas estas questões formam o cerne de um diálogo, nunca pacífico, entre a pragmática da literatura e a pragmática da linguagem e servem, naturalmente, de ingredientes ao enquadramento comunicativo da escrita poética de Fernando Pessoa em tempos de modernidade. A sua poesia ortónima revela um “diálogo” lúcido entre a inquietação de um ser como a “realidade de nada” e a intelectualização apurada da poesia lírica, evocadora da despersonalização do poeta, dissolvido pela inteligência, capaz de “sentir”, não já porque sente, mas porque pensa que “sente”. Desta forma, a poesia de Fernando Pessoa ortónimo representa uma conciliação entre a criação poética e a reflexão filosófica, isto é, entre o sensível e o inteligível. As suas vivências radicam-se no mistério da existência, na ânsia de alcançar o Absoluto, ultrapassando o aparente, o ilusório, o transitório. Mas a sua poesia,

construída e cerebral, não nasce apenas da fria inteligência ou do pensamento discursivo: exprime fundamentalmente a solidão interior, a frustração do desejo, a inquietação perante o enigma do ser, o tédio de viver. Exprime ainda a tensão dialéctica, o “diálogo interno” do seu mundo psíquico, no qual podemos ver a génese dos seus heterónimos.

E se a questão da heteronímia pessoana, pela complexidade que oferece na análise da sua personalidade literária, não fosse por si só um assunto de grande interesse, no campo da investigação das circunstâncias da sua obra lírica ortónima, outro assunto de particular relevo capta a nossa atenção: o êxito da originalidade poética de Fernando Pessoa. À excepção de Camões, no plano nacional e no plano internacional, esse êxito deve-se essencialmente à “circunstância de Fernando Pessoa polarizar, na sua personalidade e na sua obra, algumas das tendências mais contraditórias da modernidade: o gosto do irracional e a vocação racionalizadora; o espírito de revolta e a nostalgia da tradição; a fome do absoluto e a consciência do relativo; o impulso gregário, para sentir-se em unísono – no espaço e no tempo – com os obreiros das grandes empresas humanas, e o dolorido sentimento duma solidão essencial, permanente, irrevogável, como uma sentença de prisão perpétua dentro do cárcere da própria alma e da própria pátria. Mas estas e outras contradições, que muitos dos seus coetâneos se limitaram a aflorar ou que foram habilmente escamoteando no jogo de sucessivas ambiguidades, Fernando Pessoa soube não só assumi-las plenamente, mas dar ainda a algumas delas, se não a todas, a sedução imediata de rostos diferentes e de diferentes vozes – a sedução, em suma, dos diferentes heterónimos.”<sup>30</sup>

Estas tendências do ambíguo e do contraditório objectivam-se no reconhecimento de que na poesia ortónima pessoana não há propriamente duas fases, porque coincidem e se entrelaçam cronologicamente, mas dois modos de construir ou entender a poesia: um, é propriamente modernista, abrangendo várias tendências, os vários “ismos” do poeta - Simbolismo, Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo, Futurismo - com os quais se cruza a original teoria do Fingimento Poético, interpretado como o acto da intelectualização das emoções no momento da escrita; o outro, é a atitude ambígua e dramática do poeta na relação existencial com a realidade interna e a realidade externa, consequente do mistério da vida e suas implicações: o tempo como factor de desagregação e a dor de pensar em tudo criticamente.

No que concerne ao primeiro modo, entendemos que a visão de Fernando Pessoa na concepção da escrita poética resulta do papel do poeta em reelaborar a emoção sentida em emoção intelectualizada e depois objectivá-la em texto. Desta forma é possível reconhecer-

---

<sup>30</sup> David Mourão-Ferreira, “Prefácio”, in *Fernando Pessoa - O Rosto e as Máscaras*, 2ª ed., Lisboa, Ática, 1979.

se na sua poesia um “estrutural anti-sentimentalismo”, uma “ausência do biográfico consciente”, “a tendência para reduzir as circunstâncias humanas concretas a verdades gerais”.<sup>31</sup> O sentimentalismo confessional estava naturalmente fora do seu caminho, porque Pessoa viveu essencialmente pela inteligência intuitiva ou discursiva, pela sensibilidade ficcionante que lhe é própria e pela imaginação criadora. Assim o entendemos pela leitura analítica dos seus versos no poema intitulado *Isto*:

Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.

A sua extrema lucidez torna límpida, definida, a expressão dos seus próprios sentimentos indefinidos. E afirma: “A lucidez que dita as palavras fica intacta para alguém do muro, chamando impalpável ao impalpável, insusceptível de conhecimento ao que não conhece:

Impalpável lembrança,  
Sorriso de ninguém,  
Com aquela esperança  
Que nem esperança tem...  
Que importa, se sentir  
E não se conhecer?  
Oíço, e sinto sorrir  
O que em mim nada quer.

No entanto, a par da construção de uma poesia imbuída de intelectualização consentida, mas que nem por isso menos o afecta interiormente (a nível psicológico – moral), é possível conhecer-se outra, nascida numa consciente e irremediável angústia existencial. Então apetece perguntar: emoção ou estilo? Sinceridade ou fingimento? Esta construção bipolar parece encontrar explicação no facto de que, para Fernando Pessoa, o acto poético resulta de um processo de despersonalização de emoções e sentimentos. Para o sujeito poético a sinceridade espontânea é falsa porque convencional; a sinceridade intelectual é verdadeira porque distante da emoção vivida; assim, Fernando Pessoa ortónimo deixa perceber na sua poesia que o acto criativo só é possível pela conciliação das oposições entre realidades

---

<sup>31</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 9ª ed., Lisboa, Ed. Verbo, 1987, pp. 42-43.

objectivas (físicas e psíquicas) e realidades mentalmente construídas (artísticas e literárias) pelo engenho, talento e estudo, conhecimento estético da língua, fruição estética - a arte verbal imbuída de intelectualidade do artesão da palavra. Daí a necessidade de “trabalhar intelectualmente” o que ele sente ou o que pensa enquanto poeta, reelaborando essa realidade graças à imaginação criadora; a unidade dos opostos sinceridade/fingimento não é mais do que a concretização do processo criativo, que é vital para o ser humano e que só é possível ao afastar-se da realidade concreta, da qual parte para perceber e produzir uma nova realidade. É nesta intersecção, mas também nas dicotomias do sentir/pensar e consciência/inconsciência, que o ortónimo procura responder às inquietações da vida e produzir a emoção estética através do poema que “simula a vida”.

Enquanto arte de intelectualizar as emoções, com a qual Fernando Pessoa deu à literatura portuguesa e à poesia em particular um contributo exemplar, único, uma autêntica revelação poética assumida numa atitude assertiva onde se fundem sujeito e objecto (conjugando em si a ideia, a emoção e a forma), e nem sempre fácil de ser devidamente compreendida pelo leitor comum, mais habituado às interpretações e manifestações pretensamente sinceras e espontâneas do lirismo sensacionista,<sup>32</sup> é inegável que esta teoria pessoana do fenómeno de escrita reelaborada pela inteligência imaginativa, a teoria do fingimento artístico, possibilitou um estudo alargado do fenómeno da linguagem não menos construída pela “vontade intelectual” e na “ironia emotiva”. Trata-se de uma recusa da poesia como expressão imediata das emoções, transfiguradas pela razão – intelectualização do sentir – na procura e na expressão em poesia de uma emoção estética, na expressão de uma angústia

---

<sup>32</sup> Comunicar o real das coisas pelas sensações que elas evocam sem qualquer intervenção do acto meditativo ou excitações dialécticas, faz saltar do campo da poesia ortónima pessoana para nos situarmos na poesia de um dos seus heterónimos, Alberto Caeiro, a quem Fernando Pessoa e os outros “amigos imaginados”, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, chamaram “mestre”. A sua poesia objectiva e perceptível, livre de reflexões filosóficas, ao contrário do seu criador, recusa o pensamento abstracto e o mistério das coisas numa perspectiva antimetafísica e a filosofia inconsciente do panteísmo surge aliada ao paganismo existencial (integração e comunhão do sujeito com a Natureza): “Creio no mundo como num malmequer,/Porque o vejo. Mas não penso nele/Porque pensar é não compreender(...)/ Eu não tenho filosofia: tenho sentidos(...)” Na sua poesia, o discurso aflora moderado e emotivo, deslizando vaporoso e contínuo pela íris observadora. Olhar e sentir reconciliam-se numa emoção comovente de fruição cristalina, alheia ao pensamento mas bafejada de ineditismo espiritual. O discurso poético em Caeiro, pretende-se o “discurso da Natureza” pelo mistério e espontaneidade que os dois encerram: a fragrância floral é tão natural como a essência humana e poética, o movimento da água é tão límpido como a inspiração que se solta no criador e a brisa do vento é tão elevada como a emoção do seu autor. Por isso ama a Natureza sem pensar porque a ama, como um acto inocente de amar e escrever sobre ela. Natureza e poesia são lugares comuns da alma humana. Cada um dos seus poemas são a representação do deambulismo sereno conseguido num simples pensamento emotivo. Absorvendo as coisas como elas são, conquistando a felicidade não perturbada pelas dúvidas do pensamento, Caeiro insere-se num mundo poético pela fruidez dos sentidos, afastando do deus interior a problemática reflexiva que interfere e magoa o poeta. A felicidade e o apaziguamento veiculados pela observância moderada da Natureza, não se vislumbra em Fernando Pessoa ortónimo, uma vez que este se deixou inquietar pela profundidade de uma “dor de pensar” sobre um “eu” que nunca se relacionou com a realidade, sempre transfigurada. Pessoa parece nunca ter-se curado da sua tristeza de ser consciente, enquanto Caeiro amanhecia feliz com uma solidão necessariamente consciente.

existencial, segundo um paradoxo emocional e mental, através de uma poesia como fingimento. O recurso frequente às interjeições e o predomínio de frases declarativas que, só em casos excepcionais, apelam a outras frases interrogativas e exclamativas nos seus versos de tom irónico, expressam, por um lado, a convicção na formulação de uma “teoria” que encerra os fundamentos da arte poética, tal como a concebe Fernando Pessoa, e representam, por outro lado, o estrato da língua puramente emotivo, mesmo que ele não o assuma como tal. Mas a função emotiva da linguagem é inerente, em vários graus, a qualquer mensagem, quer se considere o nível fónico, morfossintáctico, lexical ou semântico, e daqui concluímos que a informação veiculada pela linguagem não pode ser restringida à informação de tipo cognitivo.

Óscar Lopes em ensaio recolhido na obra *Fernando Pessoa, Ler e Depois*, escreveu: “A poesia de Fernando Pessoa é essencialmente irónica, no velho sentido socrático da palavra “ironia”, a arte de pôr tudo em questão”. Nele se descose e se problematiza muito do que fora tido até certa altura como fundamental em poesia. A principiar pela própria sinceridade poética. A sinceridade era antes de Pessoa o argumento irrespondível de um lirismo já falhado sem se dar por isso. O que Pessoa desvenda, e a meu ver não tanto por análise abstracta como pela comunicação poética da sua psicologia dilacerada, é isto: fingir e ser sincero são os dois pólos necessários da arte.”<sup>33</sup>

Pensamos que esta questão pessoana de encarar a poesia como elevação artística construída entre dois pólos antitéticos importantes - fingimento/sinceridade -, numa perspectiva de autonomia e valor dominante da mensagem poética enquanto arte verbal, gera a ambiguidade, a plurissignificação dos seus sinais, enquanto fenómeno que ocorre quer em relação à sua mensagem, quer em relação ao seu autor, ao seu interlocutor e à sua referência. “A supremacia da função poética sobre a função referencial”, segundo Jakobson, “não oblitera a referência (a denotação), mas torna-a ambígua. A uma mensagem com duplo significado correspondem um emissor desdobrado, um destinatário desdobrado e além disso, uma referência desdobrada.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Óscar Lopes, Fernando Pessoa, *in Ler e Depois*, Porto, Inova, 1969.

<sup>34</sup> Esta informação surge apoiada e nalguns passos transcrita da obra de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008, pp. 42-44.

Também a propósito do uso da linguagem e sua referência, Isabel Hub Faria, Maria Helena Mira Mateus, Ana Maria Brito, Inês Duarte et alii, *in Gramática da Língua Portuguesa*, 2003, pp. 69-71 escreveram: “O universo de referência não se constitui enquanto um e apenas um conjunto das categorias existentes ou possivelmente existentes de um dado mundo real ou possível. O universo da referência corresponde ao conjunto de categorias e relações que fazem parte do conhecimento real ou possível, por parte dos seres humanos, num dado contexto social. Trata-se, fundamentalmente, do conjunto de categorias e de relações entre categorias que, do ponto de vista material ou simbólico, constituem implícita e explicitamente competências, saberes e crenças, legitimados ou legitimáveis na sociedade a que pertencem. Não é pois de admirar que, em situação de

A nosso ver, a linguagem poética de Pessoa ortónimo, enquanto objecto de análise servida pela *palavra*, sinal com que o poeta representa as suas ideias, reflexões, os seus valores, objectivos, traços da sua pessoa com que fundamenta uma poesia como afirmação e uma espécie de “normalização” de um eu em busca da sua identidade, poesia como “espelho” de uma “alma pensada” quando se afirma que é nela que ele “faz” de si e dos seus poemas as “chaves” para compreender o seu enigmático universo íntimo, instrumentaliza a dimensão pragmática da linguagem e aponta os paradigmas da literatura em Fernando Pessoa, mesmo que esta surja “mascarada” pelo elevado grau de intelectualidade do autor, capaz de reelaborar o texto literário. O próprio Fernando Pessoa declarou sobre a intelectualização da emoção no acto poético:

“ A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela. Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não o é, de si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora a existência intelectual de uma emoção é a sua existência na inteligência – isto é, na recordação, única parte da inteligência, propriamente tal, que pode conservar uma emoção.”<sup>35</sup>

Do gosto próprio de argumentação laboriosa inculcada numa inteligência sensível, descobrimos então que, em Fernando Pessoa, um “caso” peculiar de homem/filósofo/poeta/, o conceito poesia está inteiramente ligado à concepção do fenómeno artístico segundo um paradigma literário de *fingimento* que atinge aquele pólo tridimensional. Isto mesmo pode ser entendido na sua célebre poesia ortónima intitulada “Autopsicografia” que figura como um poema exemplar desta teoria, o fingimento artístico: “arrojo da expressão figurada ou analítica que penetra pela intuição na sensibilidade poética (...) ‘as meditações no limiar’; o

---

interacção entre dissemelhantes, a utilização da palavra evoque conceitos e relações entre conceitos que não sejam coincidentes no saber prévio dos interlocutores e que, por essa razão, a partilha de informação dificilmente se faça. (...) A produção de sentido em interacção supõe, por isso, um dado número de operações que conduzem, fundamentalmente, à constituição da base comum, epistémica e deonticamente necessária ou possível. Da simples nomeação às estruturas sintácticas por que cada locutor opta, o conhecimento a partilhar pode não encontrar correspondências nos interlocutores. (...) A interpretação de um dado enunciado não depende exclusivamente do conteúdo proposicional das frases que o constituem mas do significado que resulta da utilização de mecanismos, nomeadamente inferenciais, que atribuem à frase, ou ao mesmo conjunto de frases que constituem o enunciado, um significado pragmático ou comunicativo para a situação específica de interacção.”

<sup>35</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 2ª ed., Lisboa, Ed. Ática, 1973.

sorriso que é o ‘humor de uma festa longínqua, em que nada de nós toma parte, salvo a imaginação’; a vida ‘nunca perfeitamente real nem com certeza vivida’.<sup>36</sup>

Começemos por entender o sentido do título do poema que encerra a sua temática, decompondo etimologicamente a palavra (um neologismo muito ao jeito do autor) :

- “auto”, elemento grego de composição de palavras que exprime a ideia de “por si mesmo”, “próprio”, “independente”, mas que no sentido figurado podemos entender como “único” na dupla significação de “singular”, “superior” e também “autónomo” na tentativa do poeta querer atingir a unidade espiritual, o caso particular de individualização pela consciência mental da despersonalização e diversidade humanas;

- “psico”, elemento grego que exprime a ideia de “alma”, “espírito” e “interioridade”, “sensibilidade”, que no caso específico da língua literária em Fernando Pessoa poderá significar “dor”, “emoção”;

- “grafia”, substantivo feminino que significa o emprego de sinais escritos para exprimir as ideias, “maneira de escrever”, “ortografia” (no signo linguístico corresponde à sua parte externa, o significante a conduzir ao significado, imagem mental do referente designado).

Assim, num processo de coesão textual em que se articulam estes três segmentos linguísticos, o título do poema “Autopsicografia” parece significar a escrita “sentida” pelo próprio poeta como realidade mentalmente construída (escrita intelectualizada) depois de, numa fase inicial, ter nascido no universo interior do homem sob tentativa de unidade espiritual (psicologia descritiva), o mesmo será entendido como uma monografia psicológica de um caso particular, o do próprio Fernando Pessoa.

E é por isso que, depois de uma leitura do poema, no plano ideotemático, traçamos como suas principais linhas:

- a atitude do poeta face à sua escrita, esta encarada como arte verbal na sua função estética e comunicativa;
- a relação entre o leitor e a escrita poética pessoana: a estética da recepção que se constrói nos binómios poeta / escrita e leitor / leitura;
- a intelectualização dos sentimentos, das emoções: a sensibilidade subordinada ao processamento imaginante da inteligência.

Desta análise semântica global do poema, em termos pragmáticos, nasce o interesse em investigar sobre os efeitos que provoca a língua literária de Fernando Pessoa, uma vez que interpretar a comunicação literária do autor é dotar a palavra de um sentido criativo que a

---

<sup>36</sup> Jacinto do Prado Coelho, “Fernando Pessoa Lírico”, in *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4ª ed., Lisboa, Ed. Verbo, 1973.

torna ambígua, porque transforma-a numa linguagem conotativa, a qual sugere mais do que aquilo que diz, pois espelha a linguagem de um ser, como pessoa e como artista, com toda a complexidade que o envolve e o reclama no universo da sua existência e da sua imaginação criadora. Fernando Pessoa afirmou sobre a poesia:

“A poesia é, sem dúvida, e no que a boa lógica tem só de boa lógica, uma espécie do género literatura. Esta é a arte que se forma com palavras; aquela a espécie dela que se forma com palavras dispostas de determinada maneira. “A prosa”, dizia Coleridge, “é as palavras dispostas na melhor ordem; a poesia, as melhores palavras dispostas na melhor ordem”. Assim é ou quase assim. A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e esses sentidos. (...) A arte que vive primordialmente do sentido directo da palavra chamar-se-á propriamente prosa, sem mais nada; a que vive primordialmente dos sentidos indirectos da palavra – do que a palavra contém, não do que simplesmente diz – chamar-se-á convenientemente literatura; a que vive primordialmente da projecção de tudo isso no ritmo, com propriedade se chamará poesia.”<sup>37</sup>

O poeta serve-se das palavras (ou serve as palavras, julgando delas servir-se) escolhe-as pelo que elas têm de som, de ritmo, dá-lhes novas ligações ou associações porque elas não vivem isoladas em si mesmas, mas mantêm relações de sentido com outras e o poeta sabe-o, quase sempre instintivamente, e trabalha-as como um pintor mistura as suas tintas. Neste campo de entendimento artístico em que o poeta lapida as palavras fazendo-as aparecer sempre deslocadas de um fim imediato, rompendo talvez as suas relações habituais com outras palavras, dando-lhe outras novas, a poesia significa a “acção de fazer”, a expressão de “criar alguma coisa” que, através do choque, da surpresa, do inaudito, a cerquem e a iluminem de determinada maneira e a rodeiem de silêncio. E por isso Sophia de Mello Breyner afirmou: “A poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. Num poema não devemos buscar sentido, pois o poema é ele próprio o seu próprio sentido. Assim o sentido de uma rosa é apenas essa própria rosa. Um poema é um justo acordo de palavras, um equilíbrio de sílabas, um peso denso, o esplendor da linguagem, um tecido compacto e sem falha que apenas fala de si próprio e, como um círculo, define o seu próprio espaço e nele nenhuma coisa mais pode habitar. O poema não significa, o poema cria.”<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, pp. 77-79.

Mas Pessoa dá um contributo ainda mais ambíguo ao sentido da poesia ao conceber uma atmosfera de artificialismo retórico na sua construção, o mesmo que ajuda a interpretar a sua teoria do fingimento poético:

“A poesia é aquela forma da prosa em que o ritmo é artificial. Este artifício, que insiste em criar pausas especiais e antinaturais diversas das que a pontuação define, embora às vezes coincidentes com elas, é dado pela escrita do texto em linhas separadas, chamadas versos, preferivelmente começadas por maiúsculas, para indicar que são como que períodos absurdos, pronunciados separadamente. Criam-se, por este processo, dois tipos de sugestões que não existem na prosa – uma sugestão rítmica, de cada verso por si mesmo, como pessoa independente, e uma sugestão acentual, que incide sobre a última palavra do verso, onde se pausa artificialmente, ou sobre a única palavra se há uma só, que assim fica em isolamento que não é itálico.

Mas pergunta-se: porque não há-de haver ritmo artificial? Responde-se: porque a emoção intensa não cabe na palavra: tem que baixar ao grito ou subir ao canto. E como dizer é falar, e se não pode gritar falando, tem que se cantar falando, e cantar falando é meter a música na fala; e, como a música é estranha à fala, mete-se [?] a música na fala dispondo as palavras de modo que contenham uma música que não esteja nelas, que seja pois artificial em relação a elas. É isto a poesia: cantar sem música. Por isso os grandes poetas líricos, no grande sentido do adjectivo “lírico”, não são musicáveis. Como o serão, se são musicáveis?”

Esta visão pessoana de um artifício interessante na construção formal de um poema em que se sente haver um discurso racional a elaborar poesia encerra-se no seu pensamento de que “um poema é um produto intelectual, e uma emoção (...) tem que existir intelectualmente. (...)”<sup>39</sup>

Assim, o poema “Autopsicografia” é fundamental para a compreensão do universo poético de Fernando Pessoa e, mais concretamente, para se perceber a génese de toda a sua poesia. Esta composição exprime claramente um conceito anti-romântico e anti-tradicional

---

<sup>38</sup> Pequeno excerto da resposta de Sophia de Mello Breyner num espantoso texto lido em 11 de Julho de 1964 no almoço de homenagem promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores, por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia, atribuído a *Livro Sexto* (1962), aos críticos que a acusaram de se extasiar pela e na exaltação da beleza do mundo, de se extasiar narcisicamente com o esplendor da terra. Sobre a sua concepção poética Sophia escreveu ainda que “o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial de atenção (...). O meu esforço é para conseguir ouvir o “poema todo”. O nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e aparecer.” Esta concepção poética está próxima do que Fernando Pessoa escrevia: “Aconteceu-me um poema”.

<sup>39</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária.*, p. 59.

da poesia. Para Fernando Pessoa, um poema não é um produto directo da emoção, mas uma construção intelectual, uma elaboração, um “fingimento”, uma vez que surge associado ao trabalho poético enquanto negação de um subjectivismo relativo: “A linguagem de Pessoa ortónimo é a do não porque a sua visão da realidade é negativa (...) A linguagem do não é a do limite das potências humanas insuficientes para atingir a verdade. (...)”<sup>40</sup> Um poema é imbuído de um subtil sentido porque o poeta faz a sua linguagem, que é inseparável do que exprime: é um criador. Fingir significa inventar, imaginar, dar a aparência de, fazer crer o que não é, mas pode ter ainda o significado de elaborar, trabalhar... Fingir, para Pessoa, não impede a sinceridade, um pouco como o trabalho do actor, que, ao representar, exprime intelectualmente as suas emoções, elaborando-as, construindo-as, em função da personagem ou da figura de realidade que quer representar, ou seja, finge as personagens dando-lhes, no entanto, toda a dimensão de sinceridade e de autenticidade.

Segundo Jacinto do Prado Coelho, in *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, “Pela linguagem, é certo, podemos acalantar a veleidade de nos fixarmos, de nos acharmos, de dar coerência ao que somos no tempo. Mas as palavras imobilizam o que por essência é móbil, logo atraçoam. (...) Por isso Álvaro de Campos reflecte: “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.” Juízo este incluso na célebre *Autopsicografia*, em referência à expressão literária em particular. (...) O que é habitual e inerente ao poeta, como Fernando Pessoa o concebe, é fingir os sentimentos, vivê-los pela imaginação, em função da obra a escrever. Lembro a frase da carta a Francisco Costa: “Pouco importa que sintamos o que exprimimos; basta que, tendo-o pensado, saibamos fingir bem tê-lo sentido.” Assim, ao contrário do que supôs Joel Serrão, o primeiro verso da “Autopsicografia” indica o sentido global do poema: de tal modo (tão completamente) o poeta está habituado a fingir para exprimir que se lhe torna inacessível a sinceridade imediata do homem vulgar. Quando, por excepção (excepção que Pessoa preferiu para dar um exemplo frisante do jogo inteligência-sensibilidade), transmite o que sentiu (o sentimento usado, na expressão de Pessoa), tem de fingi-lo para o transmitir. Contempla-se, faz-se espectador de si próprio, afasta-se de si próprio para se contar.”<sup>41</sup>

Nesta esfera libertadora de “fazer arte” porque para Pessoa “fazer arte é tornar o mundo mais belo, porque a obra de arte, uma vez feita, constitui beleza objectiva, beleza acrescentada à que há no mundo”,<sup>42</sup> compreendemos então o sentido que Pessoa quis que se

---

<sup>40</sup> Maria Glória Padrão, *A Metáfora em Fernando Pessoa*, 2ª ed., Ed. Limiar, 1981, pp. 117-118.

<sup>41</sup> Jacinto do Prado Coelho, *op. Cit.* Pp. 92 e 94.

<sup>42</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 2ª ed., Lisboa, Ed. Ática, 1973.

atribuísse ao seu poema “Autopsicografia”, estruturado pela tese logo no primeiro verso numa espécie de axioma, uma definição aforística, de verdade universal: “O poeta é um fingidor”. Num acto ilocutório assertivo, Fernando Pessoa (como é sua tendência) reduz uma circunstância humana poética a uma verdade geral. A demonstração ou fundamentação centrada na dor, é constituída pelos três versos seguintes:

Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

O acto de criação poética consiste na expressão de uma dor que, sendo primeiro sentida, é representada posteriormente, através da linguagem. Conclui-se então que há uma oposição entre a dor sentida (“a dor que deveras sente” o poeta) e a dor fingida (“que chega [o poeta] a fingir que é dor”); esta última, embora tenha a primeira dor ( a dor sentida) como referente, é já fruto da racionalização da dor sentida.

Adrede, citamos um pensamento de Khalil Gibran, in *O Profeta*, quando afirma: “Nenhum homem vos pode revelar nada que não repouse já meio adormecido na manhã do vosso conhecimento”. Se a mensagem que produzimos é uma reelaboração do que aprendemos, porque não aceitarmos a ideia de que a emoção verbalizada é um produto refundido de uma primeira emoção sentida e depois comandada pelo conhecimento que enfoca várias experiências e perspectivas da criação: combinações de símbolos, imagens, ritmos e sons? Fernando Pessoa afirmou sobre esta questão: “A sinceridade intelectual é verdadeira porque distante da emoção vivida”, conforme já mencionámos.

Relativamente ao domínio do Conhecimento Explícito da Língua, designação sinónima de Funcionamento da Língua, a nível morfossintáctico, é importante salientar o valor expressivo das palavras gramaticais com uma conotação textual surpreendente a marcar esta focalização. O advérbio de modo “completamente” mostra, desde logo, o elevado grau de intensidade do acto de fingir ou não se trate de uma palavra formada pelo processo de derivação por sufixação que vai adicionar ao adjetivo completo, enquanto palavra base, a sua acentuada significação: ele é de tal modo intenso, completo, que a primeira dor – a dor sentida – deixa de o ser para se transformar numa dor elaborada intelectualmente (passa por isso a ser uma dor fingida). Esta ideia surge ainda mais reforçada nos dois últimos versos da primeira estrofe, formando uma frase complexa, cujo emprego da conjunção “Que” inicia uma oração subordinada “Que chega a fingir (que é

dor/A dor que deveras sente”) na qual se indica a consequência, o resultado do fingimento do poeta referido no segundo verso “Finge tão completamente”.

No entanto, na segunda estrofe do poema é possível detectar uma mudança de focalização, identificada no novo sujeito gramatical pelo recurso a uma perífrase “E os que lêem o que escreve”, ou seja, os leitores da sua mensagem poética, aqueles que não sentem nem a dor que o sujeito poético experimenta nem a sua própria dor. Sendo a leitura também ela um acto intelectual, o leitor imagina uma dor que também não coincide com a dor sentida ou fingida pelo poeta. Esta realidade para Pessoa faz pensar que no domínio da função poética da linguagem ao nível semiótico-comunicacional, a obra literária no geral e o poema em particular, deve à palavra a sua melodia, o seu ritmo, a sua expressão, a sua interpretação por parte do seu destinatário, pois a acção de ler pressupõe que o leitor seja também ele um criador, tal como o próprio poeta, na forma como interpreta, idealiza, revive determinado tema, ou transfigura uma emoção. Em certo sentido, a interpretação é uma segunda criação. É uma adesão imediata ao espírito da arte. E nesta apreensão consentida do texto poético reside a superior dignidade da poesia moderna: em dar ao leitor a liberdade de um poeta. Fornece-lhe inúmeros instrumentos com que ele pode abrir um mundo, infinitamente rico de possibilidades sugestivas para o espírito do leitor. O efeito artístico que evocam as palavras num poema, dependerá todo ele do poder associativo que elas detêm no acto da interpretação. Daí o papel complexo, abrangente e transfigurativo que o discurso literário assume aquando da sua leitura. É o leitor que lhe descobre um potencial comunicativo sobrecarregado de sentido figurado e conotativo e lhe confere um valor polissémico, sujeito a variadas e individualizadas interpretações que não têm de corresponder necessariamente às do seu autor.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Sobre esta forma de encarar o mundo da escrita e da leitura acrescenta-se que o texto literário não só permite ao leitor o conhecimento de uma realidade, mas sugere-lhe ainda, uma leitura que o convida ao sonho, à ideação de uma outra realidade, própria do mundo subjectivo que o sustenta e exige dele também imaginação criadora como a do autor literário. Esta polarização deve-se ao facto de que o processo cognitivo e ideativo da leitura literária não se reduz a uma leitura linguística, processo que move a decodificação do sistema linguístico, processo figurativo ou retórico-estilístico, mas requer também, uma activação e cooperação no sentido globalizante do texto, num determinado contexto ou contextos, apontados por expressões deícticas pessoais, temporais, espaciais, discursivas, sociais, e tendo em vista a revelação de sentidos implícitos que concorrem para os processos interpretativos inferenciais, como a pressuposição, a implicação ou implicatura conversacional e as figuras de estilo. Esta interpretação inferencial evoca produções de sentido não convencionais que permanecem necessariamente implícitas nos enunciados literários e que o leitor/receptor considera relevantes e legítimos para a sua interpretação. Do mesmo modo, entendemos que todos estes processos contribuem para prender o leitor ao texto e proporcionar-lhe uma visão alargada da ficção, tal o seu grau de ambiguidade. Assim, a leitura literária desencadeia dois importantes movimentos: um, de incidência sintagmática, que promove um acompanhamento do texto numa valorização intratextual ao nível das ideias, valores, emoções, sentimentos, importância dos recursos estilísticos, morfossintácticos e fónicos e outro, de incidência paradigmática que observa o texto na sua totalidade, opera de forma relacional e estabelece conexões ao nível intertextual e extratextual. O mesmo significa dizer que o leitor depreende um conhecimento amplo sobre contextualização de periodização literária, autor e sua possível ou íntima relação com o texto produzido. O primeiro movimento apela a exercícios de interpretação, análise literária, leitura reflexiva e

A obra literária só está concluída após a sua recepção pelo leitor, que se revela também estância construtiva do texto artístico pela reelaboração que constantemente produz, enquanto ambição de cada instante, na análise pessoal da mensagem. A obra de arte, uma vez tornada mensagem de processo comunicacional, tem uma existência objectiva, autonomizada do autor empírico. Terminado o acto poético que lhe deu origem e a veio inserir na história, rompeu-se a relação umbilical com o seu autor. Doravante, esse encontrar-se-á perante a sua obra na situação de um leitor ou crítico. Depois de esgotado o acto poético, só é possível o acto crítico. A poesia é, como qualquer arte, susceptível de uma interpretação que de forma particular se encontra ligada ao leitor. E sem intenção consciente vai revelando uma qualidade da sua leitura, da sua interpretação, recriando a seu modo, fazendo e refazendo o texto viver em si, pois o espírito não pode nunca aderir completamente ao campo da criação; quem lê, não sente nem as emoções que o autor experimentou nem as suas próprias emoções, pois o pensamento que envolve o acto da leitura mascara a sinceridade emocional que se dissipa nas malhas de uma análise da complexidade da realidade poética, inconstante; daí a procura por parte do poeta de uma forma plástica que imobilize a realidade fugidia do plano sensorial como uma espécie de diminuição da consciência, ou melhor, como uma consciência negativa: o prazer de um “eu” escrever uma poesia que dialoga constantemente com um plano do “ não-eu” para não “sentir” as dores do espírito – os sentidos – e assim poder ultrapassar um conflito sem solução que se gera entre a dor oculta do “coração” e a impressão recebida pela “razão”, mais lúcida com as faculdades intelectuais aguçadas.

O esforço do leitor no processo de captação da mensagem poética também resulta de um universo de tensão intelectual ou de sensibilidade que procura exprimir uma particularidade, como se de um desdobramento se tratasse quando, por vezes, sentindo-se mais relaxado, se deixa invadir pelas suas faculdades imaginativas e o sentido das analogias pode trabalhar livremente sem o controlo destruidor ou dissuasor da razão. Daí a interacção discursiva presente nos versos:

Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só as que eles não têm.

---

crítica, enquanto o segundo concretiza-se na leitura do texto ou obra literária. De qualquer maneira, a leitura literária implica sempre provocar atitudes de interpretação criativa do leitor, relações de sentido literal, conotativo, figurativo, alegórico, para além de estabelecer novas organizações do texto que dão dinamismo e vitalidade ao miolo da criação literária.

A intensidade dessa dor experimentada pelo leitor é bem diferente das dores mencionadas na primeira estrofe, mas tão verdadeira como as que aí são referidas, implicatura conversacional evocada no significado relevante do advérbio “bem”. Esta segunda estrofe funciona como uma espécie de causa/efeito entre a atitude do emissor (poeta) quando escreve e o seu receptor (leitor) quando lê o poema. Por isso, os dois últimos versos da primeira estrofe e os versos da segunda estabelecem estruturalmente uma antítese.

Na terceira e última estrofe do poema, generaliza-se por processos interpretativos inferenciais ao nível das figuras de estilo, com recurso a metáforas e imagens muito sugestivas, os dois pólos segundo os quais se processa a criação poética. Esta assenta na complexa relação entre o “coração” (ligado ao *sentir* quando implicitamente comparado a um “comboio de corda”, um brinquedo sem autonomia) e a “razão” (ligada ao *pensar* que implicitamente é alimentada pelo coração, o qual lhe fornece elementos de criação e, ao mesmo tempo, condiciona o movimento desse “comboio”, mantendo-o disciplinado “nas calhas da roda”). Poderemos entender uma associação das “calhas da roda” ao movimento cíclico da vida, às vivências e às diversas circunstâncias que trilharam o percurso existencial do homem ou o caminho, o desafio, o ritual de escrita poética do artista criador. Donde se deduz que a natureza do estímulo recebido parece por vezes influir na disposição em que o poema é criado. Encarada como o campo do raciocínio, do pensamento lógico, a “razão” pode estar associada aos carris, ferros onde o comboio circula e que o orientam disciplinadamente, propiciando-lhe o seu trajecto, direcção, subordinando o “comboio” a uma orientação regulada, tal como o poeta necessita de um sentido reflectido perante as imagens das coisas que a realidade lhe oferece. As comparações sugerem ainda uma associação do “comboio de corda” a uma criança que brinca com ele e o põe em movimento, a girar, entretendo a sua cabeça, o seu leve e pueril pensamento e a sua acção num gesto mecânico natural com a vigilância da “razão” no processo de descoberta, de aprendizagem, de crescimento, próprio da formação dessa criança (tal o poeta que “brinca” com as palavras entretendo-se a dar vida às realidades que o circundam, às emoções ou aos estímulos vividos no acto da criação, quando pensa sob o seu efeito).

Mas que relação se estabeleceu entre duas realidades tão distintas para o poeta? Como se passou, sem quebra, sem choque, da visão fingida do poeta, da ocultação ou disfarce da sensibilidade do homem para a invocação intelectual da escrita e a nomeação do seu receptor? A transição acontece de forma sóbria através de uma combinação fónica, morfossintáctica e semântica entre as estrofes do poema, assegurando uma perfeita coesão textual. A eufonia excepcional, graças à construção anafórica e coordenativa resultantes do emprego da conjunção copulativa - e - no início da segunda e terceira estrofes, possibilita

um adequado modo de articulação das ideias numa perspectiva de continuidade lógica, ideias inicialmente expressas na tese do poema pelo seu primeiro verso “O poeta é um fingidor” e “E os que lêem o que escreve/ E assim nas calhas da roda/Gira, a entreter a razão,/Esse comboio de corda/Que se chama coração”. Desta forma, o sujeito poético trabalha uma conexão conclusiva, fazendo corresponder estruturalmente à sua síntese descritiva o papel do poeta que, como uma criança entretida com o seu brinquedo, “comboio de corda”, rodopia artisticamente as palavras, textualizadas poeticamente, transformando a dor sentida num prazer fingido. Não tardamos, por isso, a compreender como as suas ideias se relacionam: a dor que aparentemente podia traduzir uma isotopia de sofrimento, transforma-se para o poeta numa emoção de êxtase pelo ardor forte da sua intelectualidade que aspira ao racional; a fruição estética do acto da escrita poética pessoana vai mentalmente ao encontro da reflexão, uma vez que a ficção distancia o autor/poeta do texto/poema produzido por um “eu” com vida e circunstâncias próprias. Desta forma, Pessoa traduz a ideia de que a sensibilidade se deixa subordinar pelos limites impostos pela razão. Pensamos então que, a última parte do pensamento implícito da poesia, na concepção de Fernando Pessoa, afirma-se como uma representação mental – o coração “esse comboio de corda”, centro dos afectos tão desprezados pelo poeta, “que sempre considerou a sinceridade emocional falha de sinceridade, não passa de um entretenimento da razão, girando mecânico, pelas calhas fixas que é o mundo do convencionalismo emocional onde decorre a existência ordinária”.<sup>44</sup>

A relação que Fernando Pessoa estabelece com os seus versos é dialéctica, pois o poeta necessita de uns traços, mesmo vagos, mesmo claramente imaginários e exemplificativos de paisagem intelectual, pondo e compondo as palavras segundo uma certa maneira que implica a sua tensão permanente entre um “Eu”/ “Isto” e um “Eu” / “Tu - Nós”.

Compreendemos também que o mundo da escrita pessoana é um mundo obscuro, mundo de realidades escolhidas e penetradas, transfiguradas pela alma complexa e ansiosa do poeta, tornando-as limitadas, fugazes, imperfeitas. A imperfeição do conhecimento através dos sentidos parece amargar o poeta na sua ânsia tendencial de colher tudo da vida dominado pela razão, mas Pessoa sente-se incapaz duma objectividade perfeita e, por isso mesmo, o mundo dos seus versos é tão complexo, aflorando uma impossível união do espírito com as realidades físicas: ama-as e despreza-as, conhecendo-lhes a natureza fictícia. Por outro lado, a consciência que Pessoa tem da fugacidade, da efemeridade das coisas e, simultaneamente, o prazer evocado por essas mesmas coisas que, de tanto pensar nelas, lhe

---

<sup>44</sup> João Gaspar Simões, “Uma explicação da vida e da obra de Fernando Pessoa”, in *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, Porto, Ed. Inova, 1973.

pertencem, leva-o necessariamente à criação poética. Para ele, a criação poética não encontra fundamento no desabafo sentimental, no auto-retrato directo e voluntário, na comunicação propositada com os outros seres. Antes nos parece resultar da tentativa e do esforço de fixação das realidades, ou melhor dizendo, dos instantes interiores de contacto com a realidade para a compreender e se situar nela, mesmo que daí resultem permanentes conflitos íntimos e uma desconfortável paisagem vivencial. Captar, fixar, reflectir, dando-lhes vida própria, as imagens ou as recordações delas que se formam ou se conservam no seu espírito, pensamos ser a essência da sua poesia traduzida numa linguagem simbólica, representativa de sensações de atrito, pesadume e dor.

E a apreensão dessa realidade evoca-lhe como meio mais comum de estar na vida, uma transposição figurativa de um conhecimento mais completo, mais intelectual, que não deixa de ser também, segundo a nossa visão, metáfora de uma sensibilidade aguda que ora nos ilude ora nos surpreende pela riqueza de notações sensoriais. Daí que analisemos na sua poesia ortónima a expressão de desprovida harmonia ou de irredutibilidade na relação do poeta com o mundo exterior. Essa expressão será motivo de angústia existencial por impossibilidade ou ausência de felicidade. A profusão do vocabulário óptico, que Pessoa emprega, adquire um torpor sensível. As coisas apreendidas da realidade física, porque pensadas, não se fixam num mero campo contemplativo, antes servem de veículo de reflexão, de sugestão meditativa sobre a paisagem dramática interior, pelo constante tumulto em que o eu poético se encontra, vítima de indefinição de si próprio:

Chove? Nenhuma chuva cai...  
Então onde é que eu sinto um dia  
Em que o ruído da chuva atrai  
A minha inútil agonia?

Liberto das realidades próximas, Pessoa ortónimo mergulha a sondar num ambiente contraditório de sombra e luz, água (terra) e céu, tristeza e alegria, corpo e alma, sucessivos graus de um “eu” sem personalidade concreta; por isso, a imagem ou visão que recolhe da natureza e seus estados, dos dias, dos espaços e dos momentos da vida, imediatamente se esfumam na sombra dos seus pensamentos, numa cisão com a realidade concreta, cavando um fosso profundo entre si e o mundo visível, pois a sua inteligência passa-o para o lado de lá do positivo.

O visualismo de Pessoa apela a uma consciência que coloca o homem frente a frente com as coisas naturais e retira delas o grande motivo para a constante reflexão sobre si

mesmo. Mas é então nestes instantes que a linguagem pessoal evoca efeitos surpreendentes no domínio de interrogações retóricas do domínio introspectivo, pormenores significativos de luz e cor, estímulos visuais e auditivos, concordância entre sons e significados, como se o mundo e o seu ser imbuído de rápidos pensamentos, estivesse em constante volatilização:

Onde é que chove, que eu o ouço?  
Onde é que é triste, ó claro céu?  
Eu quero sorrir-te, e não posso,  
Ó céu azul, chamar-te meu...

E o escuro ruído da chuva  
É constante em meu pensamento.  
Meu ser é a invisível curva  
Traçada pelo som do vento...

Fitar a realidade para o poeta significa examiná-la, avaliá-la, depreender dela o seu lugar, e ele próprio, sem ponto fixo e sem limites, encontra-se sempre do lado de fora das coisas que visiona; nesse instante, o mundo logo se dissipa, se desvanece. A contemplação da grandeza e luminosidade que tem diante de si, põe-no perante um mundo que traz a marca de um infinito e é assim que se encontra cada vez mais só e angustiado:

E eis que ante o sol e o azul do dia  
Como se a hora me estorvasse,  
Eu sofro...E a luz e a sua alegria  
Cai aos meus pés como um disfarce.

Segue-se a estrofe mais escura de todo o poema, escura pelo som e pelas próprias imagens evocadas (a chuva, o escuro da alma, a voz de um fim) deixando uma impressão sombria em que os espaços interior e exterior crescem e as duas imensidades tocam-se e confundem-se num rasto de vazio, solidão e de angústia que a interjeição no início e as reticências no final da estrofe acentuam:

Ah, na minha alma sempre chove.  
Há sempre escuro dentro de mim.

Se escuto, alguém dentro de mim ouve  
A chuva, como a voz de um fim...

Em variações sempre renovadas, a chuva, elemento concreto da Natureza, ganha no poema um significado abstracto, emocional, como sinónimo de “agonia”, “pranto”, escuridão interior, “noite espiritual”, expressão de sofrimento e desalento ilimitados que crescem na ausência de brilho por oposição semântica ao “sol”, “azul do dia” e “claro céu”, símbolos de “alegria” e “plácido encanto” que o poeta desejaria conhecer na sua vida, para lhes poder sorrir. E dê-se-lhes o significado moral que se lhes der (mesmo correndo o risco de deixar escapar na nossa interpretação demasiado subjectivismo), os últimos versos da composição provocam uma imagem visual pelo contraste desses dois mundos – o interior escuro e o exterior claro - que, de certo modo, prolongam o efeito de chover e chorar, embora o poeta não queira voluntariamente aceitar esta infelicidade como um mal duradouro e, muito menos, acreditar na sua incapacidade de construir momentos cintilantes. É como se o poeta recusasse, pela permanente consciência de uma realidade confusa, complexa, transformar continuamente os retratos da paisagem visível em sugestões de estados de alma, enquanto cenários inquietantes de vida sua. Numa perspectiva pragmática e referencial definida pelas coordenadas enunciativas locutor e tempo de enunciação, a visão deste cenário corresponde na cadeia referencial deíctica, a uma noção temporal de posterioridade, como uma espécie de notação de luz que no futuro teria um poder evocativo de paz. E daí o discurso imperativo a clamar a necessidade de encontrar no meio de toda a sombra envolvente, um inesperado brilho que lhe serviria para apanhar em forma mais duradoura a realidade fugidia:

Quando é que eu serei da tua cor,  
Do teu plácido e azul encanto,  
Ó claro dia exterior,  
Ó céu mais útil que meu pranto?

Mas o que efectivamente entra no campo de visão de Pessoa revela-se sempre inexoravelmente longínquo e estranho. O poeta bem presente, com antecedência, que tudo que surge de novo perde o seu encanto à primeira vista, e da realidade que o seu olhar experimenta pelos cambiantes fugitivos dela, a sua percepção parece não ter presente. E o futuro aparece também despojado da sua sinceridade e por isso é impelido para o passado. Mas ao passado falta esperança e sem esperança, mesmo sem ilusões, o consciente de

Pessoa, espreitando certos pormenores da vida, sente-se desde o início solitário e perdido. Depois, a sua inquietação interior deixa de ver nas coisas formas e cores esbeltas, claridade e encanto nos momentos vividos; e as imagens e os contornos que lhe pertencem, esbatem-se, a sombra do negativismo envolve todo o ambiente deformando-o, ferindo a sensibilidade do sujeito poético e a linguagem “nocturna” é a expressão de um cenário de melancolia e de confusão, impressão de turvação e ansiedade, ruído de uma inútil agonia, símbolo de estados diversos de consciência fria e resistente, de sonho distante e limpidamente concebido como um sonho, de quem não se identifica com os outros nem com realidade alguma. E por isso tudo permanece enigmático, afastado, incoerente, estranho a si próprio.

Espectador da vida sem se misturar nela conscientemente, Pessoa procura na sua poesia ortónima o entendimento dessa profunda contemplação em que apenas reside o efeito sombrio da solidão. Isso leva-o tão longe, que o pensar e o sentir não parecem emanar do mesmo “Eu”. No entanto, a centralidade do eu poético na enunciação lírica é fundamental para percebermos as temáticas dominantes; e o modo como Pessoa se revela um assumido pensador que se afasta de toda a espontaneidade, parece reclamar de possíveis transposições. O predomínio dos deícticos pessoais e possessivos “eu” (“sinto”), “minha” (“agonia”), “meu” (pensamento), “meus” (“pés”), “mim” (“Há sempre escuro dentro de mim”) associado à conjugação de verbos sensitivos na primeira pessoa “sinto” (“um dia/Em que o ruído da chuva atrai/A minha inútil agonia”), “ouço”, (“Onde é que chove, que eu o ouço”), “quero” (“Eu quero sorrir-te), “sofro” e “não posso chamar-te meu”, em relação à chuva personificada, desperta na poesia ortónima uma sensibilidade que em Fernando Pessoa é aparente, a sugerir uma linguagem expressiva ou emotiva e por isso muito subjectiva, segundo a nossa percepção.

De salientar como processo figurativo de Pessoa que, se as realidades não são perfeitamente definidas, os sons intervêm para as sugerir, concorrendo assim para o adensar do clima poético: a imaginação apurada sugere-lhe o ruído da chuva que só o poeta ouve ou pensa ouvir; e este som desperta-lhe estados interiores negativos impossíveis de evitar ou de contornar. No devassar destes momentos, o som da chuva aparente rompe com a vida imediata, pois quebra toda a harmonia do seu ser pela insistência ruidosa de pensamentos disfóricos. Então, a ideia a sugerir traz a sua nota “escura”, nota que vem adensar o ambiente turvo, perturbador da poesia. Por associação, o som da chuva que julga ouvir, é “escuro” como escura é a sua alma onde “sempre chove” e a voz que escuta dentro de si é a chuva por inferência da dor provocada. Os sons são escuros, intensos, e os timbres vocálicos de grande variedade dominam o tom aberto – ó, ú, á, í, é / ai, ia, uí, ou, éu, – sob a influência da notação da cor evocada pela queda da chuva, mais facilmente acordam maus

pressentimentos numa construção sombria e profunda, causando no íntimo do sujeito poético grande agitação e desconcerto. Do processo resulta uma impressão de confusão, perturbação, interiorização profunda da realidade desfocada e ao mesmo tempo uma imagem visual de frieza, agonia, acentuação do muro da separação entre o real e o imaginário, estados de consciência que não deixam perceber com nitidez onde acaba o corpo e começa o sonho, qual deles flutua ou se flutuam ambos.

Trata-se de uma poesia onde domina a nota de tristeza, de reflexão melancólica prolongada, da voz ininterrupta da solidão; e produz ao mesmo tempo efeitos de sugestão verbal, pois os sons sugerem cores, aludem imagens, despertam emoções difíceis de aceitar. E, no meio de todo este ambiente, as realidades físicas e de ordem sentimental confundem-se nesses instantes de lucidez, de distância, de frieza, instantes reveladores duma personalidade incapaz da comunhão perfeita entre dois mundos que revivem numa espécie de oscilação entre dor e prazer, entre o que ele pensa sentir de angustiante e o que deseja sentir que apague essa angústia para poder viver feliz e, conseqüentemente, conhecer-se a si próprio. Mas é neste misto de realidades e sensações, neste efeito do contraditório que, a nosso ver, Pessoa consegue a originalidade do seu clima poético e incita a capacidade de imaginação de quem lê: o que o poeta procura é captar a realidade, embora alterada pela sua reflexão e pela complexidade do seu “eu”. A sua poesia torna-se assim uma incessante busca do real, pois só daí pode vir a resposta à pergunta essencial sobre o próprio “Eu”. Daí o impulso súbito de raciocinar, deduzir, interrogar, criar e recriar num tom dispersivo que caracteriza as evocações duma memória activa que ora lhe dão fortes argumentos para a sua consciência omnipresente e provoca no poema um efeito dinâmico, ora constróem momentos de reflexão alongada em frases suspensas, interrompidas, elípticas, que contribuem para a intensidade da expressão:

Ó céu azul, chamar-te meu...

Traçada pelo som do vento...

Eu sofro...

A chuva, como a voz de um fim...

A pontuação, marcando pausas no pensamento e no efeito que elas evocam, concede-lhes o carácter de hesitação e incerteza. É como se as ideias fossem ocorrendo uma após a outra com lentidão, prolongando o efeito da impressão desejada de profundidade e distância - onde poderá talvez filiar-se a preferência por esta ordem de fluidez dos pensamentos no gosto de Pessoa pelo mistério, pela demora nas soluções aos problemas evocados, pelo

retardar da compreensão e posição do sujeito na realidade complexa. É como se o poeta estendesse as suas reflexões ao evocar acções que lhe parecem incertas, adensando um ambiente de expectativa e de angústia ansiosa, sugeridas pela movimentação dos elementos da Natureza como a chuva, o vento, o sol, sem ordem, sem grande clareza, e por isso mesmo reveladoras de perturbação. E nas reticências está contida toda a força de emoção que daria a realização do sonho formulado pelo poeta: encontrar a claridade dos seus dias. Concebendo a realidade como um todo complexo, percebe-se melhor o particular emprego das reticências como um processo estilístico que apresenta as coisas envolvidas em visão pessoal, segundo um princípio de egotismo pela apreciação pessoal, reduzindo-as ao critério do poeta, também ele muito complexo, com uma imaginação muito viva, uma atenção difícil e um espírito indisciplinado propício ao sonho e sempre disposto a deixar-se arrastar e dispersar. Daí um clima, um ambiente poético onde está sempre latente a dor incerta da instabilidade das coisas, momentos interiores que reflectem em si a vida inteira de um agente que se conhece num presente que não consegue ser verdadeiramente vivido em si mesmo e um futuro que não passa de um apelo ao sonho.

## 2.2. A dor de pensar e a nostalgia da infância: a atmosfera linguística adequada a cada uma delas

Continuando neste nosso trabalho a pesquisar numa visão pragmática da língua literária sobre os grandes motivos em que se centra a poesia ortónima de Pessoa, descobrimos uma obra reveladora de um sujeito turbado pelo mistério que envolve o homem e as coisas, esmagado pelo sem-sentido da existência, pela sensação de não ser nada ou de não saber ser, desgastado pela constante indagação, vergado sob o peso de tanto pensar:

Não sei ser triste a valer  
Nem ser alegre deveras.  
Acreditem, não sei ser.  
Serão as almas sinceras  
Assim, também, sem saber?

A posição que assume perante realidades tão profundas e estranhas vem, segundo o nosso ponto de vista, confirmando em Pessoa uma temática obsessiva à volta da descoberta do “eu” perante o mistério da vida e a permanência de certos estados psicológicos de nostalgia e desencanto. Mas as posições básicas perante a vida, encarada como um sonho ou uma ilusão, causam-lhe, segundo Jacinto do Prado Coelho, outras reacções ainda mais enigmáticas e inquietantes no domínio do imperfeito, do fugaz: “ A primeira reacção de Fernando Pessoa em face do mundo, incluindo o *eu* que reflecte, é um sentimento de estranheza, um arrepio de espanto. Pessoa nega-se, com todas as forças do seu espírito, a aceitar o mundo tal como as suas percepções lho transmitem: é absurdo, não pode ser. Tomado da angústia de intuir o mistério, interroga para satisfazer de certeza uma razão exigente. Toda a sua obra exprime a interrogação, ou as respostas possíveis para essa interrogação, ou a melancolia de saber que não há resposta.

O que o perturba não são realidades supranormais mas o próprio enigma do existir, do “haver ser”.<sup>45</sup>

Crete de que as realidades apreendidas pelos sentidos não passam de simples aparências, pois a frieza da sua lúcida consciência apela à *ideia* como essência da existência, Fernando Pessoa constrói em alguns instantes de pura fantasia ou imaginação, um estranho sentimento de irrealidade, uma espécie de esfera invisível, expressão do ocultismo, que o

---

<sup>45</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 9ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 75.

domina como se ele fosse escravo de um outro ser, “uma outra vida” que desconhece na ausência da sua própria pessoa. Mas não passa de um sonho as experiências em que o lado irracional do seu ser pensa vislumbrar o oculto. Daí o drama da sua vida de pensamento, confinada à mentira da subjectividade, da emoção, à ficção da alma, pois não confere valor objectivo ao conteúdo das suas intuições:

Ah, ante a ficção da alma  
E a mentira da emoção,  
Com que prazer me dá calma  
Ver uma flor sem razão  
Florir sem ter coração!

Mas para quê este cansaço mental que procura ansiosamente a resposta a tudo que questiona e nada encontra? Não seria preferível aceitar pacientemente as realidades como verdades inquestionáveis, qual gato que brinca feliz, obediente às leis universais do instinto?

Gato que brincas na rua  
Como se fosse na cama,  
Invejo a sorte que é tua  
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais  
Que regem pedras e gentes,  
Que tens instintos gerias  
E sentes só o que sentes.

Se assim fosse, não o veríamos ter inveja da inconsciência de um gato que é feliz sem saber que o é, vivendo num apaziguamento involuntário e gratuito que o poeta desconhece por força do cansaço de pensar, “indo ao fundo do existir”. E a queixa repete-se ao invejar a inconsciência de uma simples flor que isenta de duplicidade, não se defronta com o problema de ser sincera ou feliz.

Fernando Pessoa parece gozar o prazer da aparência absoluta da vida com o mesmo orgulho de ter uma consciência a florescer sempre que pulsa um pensamento. No entanto, apercebemo-nos de que o poeta se sente incapaz de afastar a inquietação que domina o seu

espírito, porque traz em si a imagem de entidades superiores que pisam as suas vontades, os seus pensamentos, a sua pessoa tornada uma manifestação efémera:

Mas enfim, não há diferença.  
Se a flor floresce sem querer,  
Sem querer a gente pensa.  
O que nela é florescer  
Em nós é ter consciência.

Depois a nós, como a ela,  
Quando o fado a faz passar,  
Surgem as patas dos deuses  
E ambos nos vêm calcar.

Independentemente do sentido profundo deste poema, como em muitos outros da poesia ortónima, o espírito deixa-se arrastar, tece analogias, persegue visões, sem que as imagens sejam uma representação directa, uma fantasia capaz de substituir uma realidade mas uma forma de fazer o espírito coincidir com a realidade num processo calmo de pensar e viver pela amarga incapacidade de conhecer racionalmente o que está para além das coisas:

Está bem, enquanto não vêm,  
Vamos florir ou pensar.

A flor cuja existência não carece de inteligência ou emoção para viver enquadrada no seu ambiente, aparece bem integrada no plano do poema, não apenas como uma imagem da sua imaginação, apesar do seu plasticismo visual, mas também pela correspondência com as faculdades que reconhece em si e em todos os homens: o florescer de uma flor é o correspondente pictórico do acto interno de pensar humano, independente da sua vontade mas dependente da sua consciência. Ora, parece-nos que o florescer da flor é a transposição poética da dor de pensar de Pessoa pelo traço figurativo que roça a tristeza quando se vê confinado à fibra penosa do pensamento, instrumento com que se pode até provar o absurdo de viver sem viver de todo. Estímulo poético, agente que desencadeia associações entre a criação do seu espírito e a lucidez do real profundo do poeta, imagem literária e elemento constitutivo da atmosfera do poema, o desabrochar da flor permite-lhe uma espécie de

exame de consciência, transbordando do plano exterior ao plano interior e fundindo os dois na mesma lógica da vida: florir ou pensar. O tom geral do poema resulta, pois, de inquietação interior na vã agitação da vida e da dor de pensar.

Assim, surge-nos no universo da poesia ortónima o segundo modo de Fernando Pessoa construir e entender a poesia, explorando como temáticas a *dor de pensar e a nostalgia da infância*.

Na primeira, sentimos nos seus versos uma vontade incontável de apreender o sentido da unidade da vida e a consciência profunda de si mesmo. No entanto, o desejo de clareza, de logicidade, o seu forte personalismo e uma exigente intelectualidade lançam o poeta num tremendo desassossego, numa contínua ambiguidade na interpretação das realidades, alterando-as, transfigurando-as, numa transposição constante que torna espectral e doloroso o mundo da poesia ortónima pessoana. O uso intenso e frequente da inteligência na demanda do conhecimento pelo privilégio de uma extraordinária lucidez “na preocupação da análise” provoca em Pessoa a dor da “universal ignorância”, a sensação de caminhar de olhos abertos que esperam ansiosamente a luz nas trevas, para além de se ver amputado de felicidade, realidade extrema que ao mesmo tempo o cansa, o destrói, sofre com consciência este doloroso paradoxo. É o que deixa perceber na carta a Cabral Metello publicada na *Contemporânea*, em Fevereiro de 1923:

“O emprego excessivo e absorvente da inteligência, o abuso da sinceridade, o escrúpulo da justiça, a preocupação da análise, que nada aceita como se pudesse ser o que se mostra, são qualidades que poderão um dia tornar-me notável; privam, porém, de toda espécie de elegância porque não permitem nenhuma ilusão de felicidade.”

Daí se percebe bem a importância do tema a cada passo tratado na poesia ortónima. Mas também o *Livro do Desassossego* enfrenta a temática da dor de viver por tanto pensar:

“O mistério da vida dói-nos e apavora-nos de muitos modos. Umás vezes vem sobre nós como um fantasma sem forma, e a alma treme com o pior dos medos – a da incarnação disforme do não-ser. Outras vezes está atrás de nós, visível só quando nos não voltamos para ver, e é a verdade toda no seu horror profundíssimo de a desconhecermos.

Mas este horror que hoje me anula, é menos nobre e mais roedor. É uma vontade de não querer ter pensamento, um desejo de nunca ter sido nada, um desespero consciente de todas as células do corpo da alma. É o sentimento súbito de se estar enclausurado numa cela infinita. Para onde pensar fugir, se só a cela é tudo?”

Então uma sensação de simbolismo fechado, um sentimento de desilusão que deixa um sonho morto e a consciência de que é apenas sonho o que o poeta tomou por verdade, invade a sua poesia causando-lhe arrepios e frustração, por essa profunda consciência da vida, de unidade que existe em Fernando Pessoa e não o deixa considerar as coisas superficialmente.

A frustração do poeta resulta da distância existencial entre a realidade do que faz e a realidade do que efectivamente quer fazer, pela força inevitável de tanto pensar. Trata-se de dois caminhos distintos num só universo: o da idealização e o da realização sempre incompleta pela consciência do permanente desejo de evasão associado a uma inquietação metafísica, desejo de alcançar o Absoluto, no entanto impossível. Esta impossibilidade de realização do “querer” e do “fazer” que amargura Fernando Pessoa, está bem ilustrada no carácter paradoxal dos versos iniciais no poema

Tudo o que faço ou medito  
Fica sempre na metade.  
Querendo, quero o infinito.  
Fazendo, nada é verdade.

A oposição entre o “querer” e o “fazer” é a mesma entre o “infinito” (que é tudo) e o “nada”, verdade racionalmente incontestável. Como já observámos, o desejo de evasão do real empírico lança o sujeito poético numa total inquietação metafísica construída intelectualmente. Daí se conclui que Fernando Pessoa sente-se condenado a ser lúcido, a ter de pensar em tudo o que faz, e o resultado é um sentimento de “nojo” de si próprio, sinónimo de repugnância e de uma tristeza profunda envolta em emoções de agonia, desencanto, náusea:

Que nojo de mim me fica  
Ao olhar para o que faço!

Mergulha então em pensamentos contraditórios sobre ele mesmo, sentindo com elevada estima e orgulho a sua “alma lúcida e rica”, mas sentindo-se, ao mesmo tempo, um “um mar de sargaço” porque manifesta a impossibilidade de uma transparência, “limpidez” ontológica. A antítese projecta-se então ao nível da consciência do eu. A construção semântica do contraditório é total: ao mesmo tempo que idealiza alcançar o Bem, o “infinito”, a Felicidade, “um mar de além”, a sua consciência da vida e das emoções nela

sentida, impede-o de vislumbrar aquilo que tanto deseja. Assim, o “mar” ora significa para o poeta um símbolo positivo de plenitude e de conquista vital, ora significa um símbolo de contrariedades para as suas satisfações, encarado por isso como um espaço cheio de obstáculos e impedimentos, representados pelo “sargaço”:

Minha alma é lúcida e rica,  
E eu sou um mar de sargaço –

Um mar onde bóiam lentos  
Fragmentos de um mar de além...  
Vontades ou pensamentos?  
Não o sei e sei-o bem.

Mas também nesta imagem recolhemos uma antítese interessante: o sargaço, que em termos concretos designa certas algas marinhas que bóiam no mar e nele estão depositadas, transmitindo assim no poema uma impressão de lentidão, imobilidade, inércia e despojo motriz que escurece o elemento líquido e, desta forma, negando-lhe beleza e limpidez, mas podemos também interpretar o “sargaço” como um alimento fertilizante, símbolo de vida fortalecida, uma vez que estas algas a que alude o sujeito poético são frequentemente aproveitadas para adubo dos solos, tornando-os férteis e produtivos e neste domínio o “sargaço” toma uma conotação feliz, pois a fertilidade da terra é símbolo de regeneração, rejuvenescimento e vitalidade. Assim, recuperando o paralelismo que Fernando Pessoa estabelece entre estes elementos marinhos e a consciência do seu “eu”, verificamos que os efeitos evocados no poema sugerem, por um lado, a alma presa numa dor sem fuga possível, símbolo de negação ou impedimento de conseguir felicidade, uma dor de viver, inexplicável, oculta e, por outro lado, já em sentido oposto, uma alma que aspira à libertação, respira vida, aguarda luz para começar a existir. O paradoxo é sintomático de um estilo cerebrino: reúne paralelamente antinomias aparentemente irredutíveis mas, no pensamento do poeta, conciliáveis.

Jacinto do Prado Coelho afirmou na sua obra *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*: “Se o mundo como Pessoa o vê, é incongruente, o próprio poeta contraditório e absurdo, como não usaria ele a cada passo do paradoxo para o exprimir e se exprimir? Ao responder a um inquérito, termina assim: Se há nela (a resposta), aparentemente, qualquer coisa de paradoxo, o paradoxo não é meu: sou eu.”

Nesta sua face poética ortónima, Pessoa gostava ou sentia necessidade de ter menos lucidez, uma espécie de consciência mental sobre as coisas que vive, observa e “sente” como a “pobre ceifeira” que, apesar da obscura realidade em que vive e trabalha, ainda encontra a serenidade e alegria suficientes para cantar, fazendo-se ouvir “como um canto de uma ave”. Trata-se de um acto instintivo, natural, básico na sua inconsciência de uma identidade ou de um ser absolutamente comum, de quem cumpre apenas as leis da vida sem conhecer o que as determina, ou porque as ditou assim, predestinadamente:

Ela canta, pobre ceifeira,  
Julgando-se feliz talvez;  
Canta, e ceifa, e a sua voz cheia  
De alegre e anónima viuvez,

E logo depois diz o poeta num tom comparativo:

E canta como se tivesse  
Mais razões pr'a cantar que a vida.

Drama em gente, “gravemente atento à importância misteriosa do existir”, Fernando Pessoa sempre incontrolado na sua “inteligência analítica e imaginativa a interferir em toda a sua relação com o mundo e com a vida”, tão depressa aceita essa consciência, como a rejeita atormentadamente, num cansaço curvilíneo traduzido na dor de pensar, congeminando a sua existência pela forte e tumultuosa imaginação:

Ah, canta, canta sem razão!  
O que em mim sente 'stá pensando.  
Derrama no meu coração  
A tua incerta voz ondeando.

O que inicialmente inclui uma veemente aspiração da parte do poeta à vida instintiva inspirado no feitiço do seu cantar, evolui progressivamente para uma pálida reconsideração. O poeta quer e não quer; formula a ambição impossível de ser conscientemente inconsciente e só pelo facto de sabê-la impossível contagia de tristeza o canto da ceifeira e a sua alegria soa ao poeta como uma aparência, uma alegria acrescentada, inconsciente, pela simplicidade e ignorância da ceifeira que a imaginação e lucidez do poeta imediatamente transformam em

ilusão e incoerência, uma vez que o rigor da vida não permitem uma tranquilidade passiva. E como o pensar esfria o sentir, a alegria autêntica e perfeita não pertence a este mundo; apenas reside na imaginação:

Ouvi-la alegre e entristece,  
Na sua voz há o campo e a lida,  
E canta como se tivesse  
Mais razões p'ra cantar que a vida.

Ainda que apele a uma necessária inconsciência consciente, isso não resulta, pois o sujeito poético não consegue ser feliz sem o conhecimento sentido pelo acto constante de pensar. Ora, mais uma vez, a lucidez de Fernando Pessoa interfere para corroer e o seu pensamento, sempre aguçado pela ânsia de absoluto, conduz a uma situação dilemática que o poeta não consegue resolver, como se a explicação ou a razão para viver feliz estivesse implacavelmente fora dos seus sentidos, longe do seu controlo emocional ou simplesmente controlada pela inteligência. Isto é o que depreendemos também na leitura deste passo *do Livro do Desassossego*:

“Para se ser feliz é preciso saber-se que se é feliz. Não há felicidade em dormir sem sonhos, senão somente em se despertar sabendo que se dormiu sem sonhos. A felicidade está fora da felicidade. Não há felicidade senão com conhecimento. Mas o conhecimento da felicidade é infeliz; porque conhecer-se feliz é conhecer-se passando pela felicidade, e tendo, logo já, que deixá-la atrás. Saber é matar, na felicidade como em tudo. Não saber, porém, é não existir.”

Nesta conexão, a sua poesia coloca-se na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo: “Suponhamos, porém, que, o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 2ª ed., Lisboa, Ed. Ática, 1973.

É esta reacção antinómica do “eu” à interiorização do “outro”, a relação conhecimento/felicidade, ausência de conhecimento/felicidade, a intelectualização do sentir compatibilizado com a dor de pensar relevado num anseio impossível de alcançar, assim como o tom dramático nos recursos estilísticos aos níveis morfossintáctico e semântico, que Fernando Pessoa nos revela do seu universo íntimo e num discurso marcado pela emotividade no mesmo poema “Ceifeira”. Nos versos das três estrofes que constituem a segunda parte da composição, onde o poeta expressa os sentimentos e as emoções que o canto “alegre” da “pobre ceifeira” desperta nele,

Ah, canta, canta sem razão!  
O que em mim sente ‘stá pensando.  
Derrama no meu coração  
A tua incerta voz ondeando!

Ah, poder ser tu, sendo eu!  
Ter a tua alegre inconsciência,  
E a consciência disso! Ó céu!  
Ó campo! Ó canção! A ciência  
Pesa tanto e a vida é tão breve!  
Entra por mim dentro! Tomai  
Minha alma a vossa sombra leve!  
Depois, levando-me passai!

a função emotiva é marcada pelo discurso em 1ª pessoa apontada na enunciação pelos deícticos pessoais “em mim”, “meu (coração)”, “por mim”, “Minha (alma)”, pelas frases curtas de tipo exclamativo, pelo uso anafórico da interjeição, pelos verbos no infinitivo, expressando um desejo de “poder ser tu” e “ter a tua alegre inconsciência”, pelo imperativo, segundo o qual o sujeito poético dirige um apelo a uma 2ª pessoa, a ceifeira, “canta, canta sem razão” e “Derrama (...) A tua incerta voz” e, através de três apóstrofes, um novo apelo é dirigido aos elementos que rodeiam o poeta, personificando-os: “Ó céu/Ó campo/Ó canção”. Este verso introduz no poema a dicotomia sentir/pensar, frequentemente presente na poesia de Pessoa ortónimo, marcando a sua força ilocutória ao nível dos tipos de actos ilocutórios directivo e expressivo em termos de interacção discursiva no campo da Pragmática e Linguística Textual como conteúdo do Conhecimento Explícito da Língua. O sujeito poético apela à ceifeira para que continue a cantar, pois é aquilo que ele “sente”

quando ouve o seu canto, que conduz à reflexão, o que não significa, como anteriormente deixámos registado, que este poder exaustivo de pensar seja sinónimo de felicidade e apaziguamento, bem pelo contrário. O canto, por natureza alegre, aparece na voz da ceifeira como uma coisa vinda de fora, exterior a ela própria, o que, na perspectiva do sujeito lírico, não faz sentido atendendo às poucas razões que efectivamente teria para cantar. Desta forma, o canto, metáfora de felicidade, opõe-se à vida, que assim passa a conotar-se com dor e infelicidade.

Este discurso pessoano, que traduz toda a contradição dramática existente dentro dele mesmo, reforça o sentido das suas palavras, enquanto signos linguísticos da criação artística individual, espiritualidade fragmentada no seu duplo e complexo papel de “espectador” e “psicocrítico” de si mesmo:

“Nuvens ... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também. Nuvens ... Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! (...)”<sup>47</sup>

Toda a centralidade do sujeito da enunciação no testemunho das suas acções e confissões, a relação de identidade entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado na presença evidente do “eu” discursivo de quem lemos as reflexões, as opiniões, as confissões, os sentimentos e as emoções, mesmo pensadas, que extravasa num ritmo binário de causa/efeito na apresentação e acentuação da experiência vivencial “nublada” de cepticismo e egotismo exacerbados, são marcas de um discurso autobiográfico expressas numa linguagem conotada de pessimismo e resignação dorida de quem sofre a vida, sentindo-se incapaz de viver. Trata-se de um lirismo desgastado de sentidos pela dor consciente de uma total falta de harmonia entre o que o sujeito poético deseja alcançar e o que na realidade alcança, palavras que evocam a voz poética de um “não-eu”.

Este poder criador da palavra como manifestação da vida vivida, numa recusa do código linguístico convencional e a descoberta da criação literária como a grande aventura da vida e da concepção filosófica do ser, interpretada como um acto em busca de uma realização plena que nunca se realiza, constituem os aspectos mais importantes da dimensão comunicativa da arte literária em Fernando Pessoa e que nos parecem particularmente

---

<sup>47</sup> Fernando Pessoa – Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Ed. Richard Zenith, Linda -a-Velha, Abril Controljornal, 2000.

relevantes para a leitura e análise da sua poesia numa perspectiva pragmática e comunicacional.

Assim, a actividade de ler e analisar pragmaticamente o sentido e a expressão da poesia pessoana, apela sempre a uma tentativa de se entender os efeitos evocados pela sua linguagem, pois Fernando Pessoa realiza um diálogo aberto entre o “eu” criador e poesia criada, numa implicação correlativa de se investigar o sentido comum da palavra e o seu sentido literário. Ou não tivesse Fernando Pessoa explorado o tema da “palavra” para alinhar claramente numa *praxis literária* onde a experiência estética se procura e se proporciona em temáticas tão profundas como a temática existencial: o tema da fragmentação do eu/do (des)conhecimento de si próprio, o da nostalgia do mundo perdido da infância / “a infância que não houve”, o do espaço-tempo, o de “o ser à beira da estrada”, o de “sozinho o coração”, o de “saltar o muro-sonhar”, ou a temática da formulação de uma “arte poética – o tema de “o fingimento poético” e a tensão de sentir/pensar incluso no tema de “a dor de pensar”. Esta maneira de entender e de fazer literatura situa-se, com toda a evidência, na orientação da pragmática literária do universo pessoano.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> A este propósito parece-nos importante acrescentar uma manifestação conceptual, meramente teórica, sobre o fenómeno da literatura. Segundo Vítor Aguiar e Silva na sua obra *Teoria e Metodologia Literárias*, o conceito de literatura enquanto “uma arte que utiliza como meio de expressão e comunicação a linguagem verbal, uma específica categoria da criação artística, um conjunto de textos resultantes desta actividade criadora, uma instituição de índole sociocultural”, entende-a como um fenómeno de arte verbal específica de um texto/obra de autor, reforça a dimensão comunicativa da obra literária e a conseqüente complementaridade das perspectivas semântica, estilística e pragmática da sua análise.

Ora, no âmbito do formalismo russo dos primeiros anos do século XX e nas poéticas do simbolismo e modernismo, onde situamos o autor escolhido deste trabalho, Fernando Pessoa, a ideia e a necessidade teórica da existência de uma especificidade do discurso literário e da esfera da literatura na sua *função estética* e *função poética* da linguagem verbal, por excelência, cuja literariedade radica no “sistema de processos que transformam um acto verbal numa obra literária”, faz aparecer como marca distintiva da função estética da “poesia”, o valor autónomo concedido à palavra. Roman Jakobson no seu estudo intitulado “*O que é a poesia?*” sobre o conceito de *poeticidade*, refere-se a uma *função estética* e a uma *função poética* da linguagem, que se manifesta no facto de “as palavras e a sua sintaxe, a sua significação, a sua forma externa e interna não serem indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu valor próprio.” Esta concepção da *função estética* da natureza da poesia com fundamento na *função poética* da linguagem em geral, enquanto linguagem que está “dirigida para o sinal em si mesmo”, contraria a concepção da *função de comunicação* da linguagem que ocorre quando a linguagem está dirigida para a realidade extralinguística, pressupondo neste caso, que os elementos do sistema linguístico desempenham na *linguagem prática* e na *linguagem teórica* um papel meramente instrumental, fornecendo objecto de análise à Linguística e à Teoria da Comunicação.

Neste campo de análise, entende-se que a comunicação linguística acontece quando o sujeito não se limita a receber as mensagens, mas encontra várias formas de comunicabilidade recíproca e participativa, tornando-se então o diálogo possível num fenómeno de interacção humana. Este intercâmbio comunicativo estabelece-se graças ao papel activo e socializante da linguagem, concebendo-a como um *sistema funcional e pragmático*. Embora seja uma prática que se realiza na comunicação diária entre indivíduos e através dela, a linguagem constitui uma realidade material que, participando do próprio mundo material, levanta o problema da sua relação com aquilo que lhe é exterior: natureza, sociedade, cultura. Estes elementos extralinguísticos existem sem a linguagem mas são nomeados por ela. O significado que damos a todos os referentes da realidade que nos rodeia, só é transmissível quando verbalizado. Esta observação responde por si só à amplitude, dimensão e carácter da linguagem e levanta cada vez mais, o véu do interesse e curiosidade que o fenómeno parece revestir no seu estudo. Não pertencendo a nenhuma categoria gramatical que a explique na

Como já ficou comprovado, a inteligência crítica de Pessoa apela à nostalgia do estado de inconsciência e este materializa-se como um espinho aguçado sempre pronto a ferir o “eu”, que se divide entre o que sabe e o que não quer saber. Este estado implica uma evidente mobilidade do espírito, uma imediata passagem do plano interior ao exterior. Daqui resulta necessariamente uma tendência do sujeito poético para se espriar num lamento constante por não conseguir viver feliz; e nesse momento o calor da emoção desaparece, pois o espírito está desligado do que realmente deseja, como se tudo estivesse condenado a ser vivido e sentido à distância. Então o poeta sente-se permanentemente vítima do “cansaço de pensar”, tornando-se solitário e amargo:

Doo-me até onde penso,  
E a dor é já de pensar...

Para Fernando Pessoa só os outros são felizes porque inconscientes da felicidade que sentem, “Felizes mas não o sabem”, enquanto para o poeta ser inconsciente é não ser. Para os outros, os que não se inquietam com o que pensam, todas as notações concretas da vida não chegam a ser explicadas, porque não pensadas nem definidas pelos correspondentes interiores. Mas é precisamente esta inconsciência dos outros que activa o intelecto de Pessoa, servindo de enquadramento à dor do poeta e contribuindo fortemente para aumentar o tom de queixa comovedora. Chega a sofrer de não sofrer como qualquer humano, como se só para ele houvesse entraves sentimentais e à sua alma estivesse vedada o dom da vida afectiva:

Ditosos a quem acena  
Um lenço de despedida!  
São felizes: têm pena...  
Eu sofro sem pena a vida.

Esta atitude de frieza perante a vida, como quem desempenha na vida ingenuamente o seu papel, concorrendo neste poema ortónimo como em tantas outros, para uma impressão latente de mobilidade e instabilidade emocional, caracteriza um ambiente de tristeza, sonhos mortos, solidão, que envolvem o poeta:

---

essência do funcionamento da língua, parece que se remete para a singular possibilidade de se espriar, em termos funcionais e pragmáticos, num terreno amplo de exteriorização individual e de interacção social.

Mas na *função poética* da linguagem em que colabora como sua adjuvante a *função estética* da linguagem, os elementos do sistema linguístico assumem “valores autónomos mais ou menos consideráveis”, como grande contributo para a formulação mais desenvolvida e amadurecida do conceito formalista de *literariedade*, e por sua vez, o conceito de *obra literária*. Esta revive da sua *função expressiva* ou *emotiva*, centrada sobre o sujeito emissor e aspirando a “uma expressão directa da atitude do sujeito em relação àquilo de que fala. Tende a dar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou fingida”.

Órfão de um sonho suspenso  
Pela maré a vazar...

A imagem vaga da maré a vazar, metáfora de um sonho que frequentemente se dilui, poder-se-á desde logo interpretar como possível transposição confusa e difícil de todo o mistério e de toda a sombra que envolve o destino do poeta, e por isso condenado a uma orfandade de momentos extrovertidos e calmos, privação que acusa cansaço e abulia:

E sobe até mim, já farto  
De improfícuas agonias,  
No cais de onde nunca parto,  
A maresia dos dias.

De resto, na poesia ortónima pessoana os momentos com potencial eufórico são raros e vagos, como se a vida, madrasta da sua existência, o privasse de absoluta alegria e impedisse o poeta de se deliciar com o fruto do prazer:

Não sei ser triste a valer  
Nem ser alegre deveras.  
Acreditem, não sei ser.

Então, o sujeito lírico parece buscar nos pequenos nada da vida uma vaga alegria, uma espécie de sensação “absurda e justa”. Nas palavras de Jacinto do Prado Coelho, in *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, “Basta uma pequenina coisa subtil, talvez irreal, talvez apenas sonhada, para provocar o êxtase: a mão feminina que pousa de leve no braço do poeta, como a querer dizer-lhe “qualquer mistério, súbito e etéreo”. As imagens mais empregues para sugerir os acenos do inefável são a música de flauta, o canto ou o voo de ave, os passos quase inaudíveis de elfos, gnomos e fadas, os “vincos risonhos” na água do rio ou do lago, a vela que passa ao longe, a nuvem errante no azul, o olor trazido pela brisa de qualquer “ígnoto jardim”.<sup>49</sup>

No entanto, noutros passos da sua poesia ortónima, tomado por uma súbita e implacável lucidez, é possível perceber que o poeta reclama por realidades mais sérias, mais profundas,

---

<sup>49</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Ed. Verbo, 9ª edição, Lisboa, 1987, p. 104.

mas também mais definidas (se não mesmo concretizadas em vivências autênticas), para que a sua vida ganhe pleno sentido de felicidade e esta visão carece mais apenas de si próprio porque, afirma o poeta “não é verdade que a vida seja dolorosa, ou que seja doloroso pensar na vida. O que é verdade é que a nossa dor só é séria e grave quando a fingimos tal. Se formos naturais ela passará assim como veio, esbater-se-á assim como cresceu”. Ora, a complexidade do seu ser não o deixa enxergar o que está de belo e perfeito à sua beira. Porque é indolente em Fernando Pessoa o instinto de viver a vida comum, então, o sujeito poético vê-se forçado a aceitar a desolação de um frio que corrói o seu interior e é sempre uma evidente tortura para o pensamento do poeta:

Não é com ilhas do fim do mundo,  
Nem com palmares de sonho ou não,  
Que cura a alma seu mal profundo,  
Que o bem nos entra no coração.  
É em nós que é tudo. É ali, ali,  
Que a vida é jovem e o amor sorri.

A bipartição ideotemática entre um “mundo sonhado” e um “mundo pensado” é a marca fundamental para se entender que o poeta faz a transição de uma realidade para a outra, privilegiando com uma subtil tristeza o que é real. Na verdade, o que resta a Pessoa senão o frio de um pensamento que cogita profundamente a angústia e a invalidade de uma alma enferma ou viver de vagos e inocentes sonhos? O facto de pensar é mais uma vez encarado por si de forma negativa por ser sinónimo de cansaço, de imperfeição, de mal:

Felizes, nós? Ah, talvez, talvez,  
Naquela terra, daquela vez.

Mas já sonhada se desvirtua,  
Só de pensá-la cansou pensar,  
Sob os palmares, à luz da lua,  
Sente-se o frio de haver luar.  
Ah, nesta terra também, também  
O mal não cessa, não dura o bem.

A imagem da luz diáfana da lua observada sob os palmares decai em impressão de frio, sensação desagradável sentida num espaço real como símbolo de infelicidade que perdura no espírito do poeta. Constitui mais um dos elementos do grande composto “realidade”, ou antes, é a medida de todas as coisas para o sujeito poético, o próprio pulsar dessa realidade à qual ele não é alheio.

O “bem” que o poeta considera por oposição ao “mal” preparado pelo destino, parece estar confinado às vezes num passado perdido, numa infância “que não houve” como expressão profunda de um estado de poesia indeciso que lhe ilustra o sentido ou imagens de “uma vida balouçada na consciência de existir” :

A aranha do meu destino  
Faz teias de eu não pensar.  
Não soube o que era em menino,  
Sou adulto sem o achar.

Assim, continuando na esfera do segundo modo de Fernando Pessoa construir e entender a poesia, aportamos na segunda temática, a nostalgia da infância, sentindo-se nos seus versos, através de um ritmo e melodia expressivos, como que uma ténue vontade do poeta rasgar a cortina dolorosa em que o destino suspendeu a sua vida.

A sua infância foi sentida como uma brisa suave que passou, dando-lhe um vago amor que, por ser pouco e inexpresso, (ou inviabilizado pelo encarceramento egótico tremendamente reconhecível no inconsumável poema “Fausto” e refractado na dramática confrontação especular do “Livro do Desassossego”), fechou-se ao longo da vida, tornando esta “um quarto que jaz vazio” . Por isso não surpreende que o poeta caracterize a vida “como uma sombra que passa sobre um rio” e o amor como “um sono que chega para o pouco ser que se é”. Associa-se obscuramente em nós a uma impressão de mudez, de alienante ligeireza, uma sensação de quem não quer sentir nem gozo nem dor, “nem nada que desejar” num espaço-tempo absolutamente simbólico:

Por isso na orla morena da praia calada e só,  
Tenho a alma feita pequena, livre de mágoa e de dó;  
Sonho sem quase já ser, perco sem nunca ter tido,  
E comecei a morrer muito antes de ter vivido.

Daí pensar-se que a infância de Pessoa seja fundamentalmente um símbolo, “símbolo de um sector da sensibilidade que particularmente o atrai”, como afirma Jacinto do Prado Coelho na sua obra mais uma vez por nós citada: “A sua poesia testemunha-nos que submeteu a infância a um processo de intelectualização que a torna, pura e simplesmente, o símbolo da inconsciência, do sonho, de uma felicidade longínqua. (...) Infância em Pessoa é uma categoria ou um cambiante da vida afectiva”.<sup>50</sup>

Por isso quando a recorda ou quando observa as crianças a brincar, assalta-o um aparente contentamento, uma espécie de relâmpago íntimo com um brilho confuso que “não revelou céu acima dele”:

Quando as crianças brincam  
E eu as oiço brincar,  
Qualquer coisa em minh'alma  
Começa a se alegrar.

E toda aquela infância  
Que não tive me vem,  
Numa onda de alegria  
Que não foi de ninguém.

O tédio e o negativismo, mesmo quando escreve sobre um tempo alado, são estados de quem buscou avidamente a felicidade mas buscou sem a encontrar, pois a imagem cerebrina da vida, impeliu-o sempre para “um plano deserto”, tornando-o num ser enigmático que teimou em se anular. O excesso de pensamento tornou a sua existência tremendamente vazia, sem sentido; e deu tom à sua poesia. A linguagem de Pessoa ortónimo é negativa, destrutiva, e por isso abundam os determinantes indefinidos e os advérbios que significam negação: nada, nenhum, ninguém, nunca, não, nem, sem. Daí a reiteração discursiva “não sou ninguém, ninguém, absolutamente ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar”:

Se quem fui é enigma,  
E quem serei visão,  
Quem sou ao menos sinta

---

<sup>50</sup> Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 105.

Isto no coração.”

Tudo quanto nega afirma a certeza de quem já não espera nada e de quem já não quer esperar. “Real, imaginada, lógica ou paradoxal, a sua vida é o ideal longínquo que se deseja mas que se não procura, é a desistência da luta que leva ao cansaço e ao desejo de aniquilamento:

Vejo os meus dias nulos decorrer,  
E o cansaço de nada me aumentar.

Aos substantivos mais frequentes de Pessoa ortónimo – ser, alma, vida, sonho, coração, dor, coisa, sombra, noite, mundo, esperança, fim, razão, ideia – junta-se o grande verbo do poeta: ser. Este verbo é um foco de irradiação cuja potência expressiva escapa a qualquer cálculo ou medida. O poeta joga com as forças contidas no interior desta palavra e dos seus substantivos mais usados, dispõe-os simples ou gongoricamente e acaba por nos dar uma linguagem que não é variada mas que é muito rica. (...) Variada ou não, é a que basta para articular os paradoxos que são a dimensão em que o poeta se reconhece e se entende.”<sup>51</sup>

Ora esta dimensão paradoxal de viver e de escrever resulta das inúmeras interrogações que o poeta faz, mesmo que a maior parte delas fique sem resposta. Pessoa pensa, imagina e cria paradoxos que provêm da existência do plano real e do plano imaginário; e este quase que se aproxima da realidade pela subtileza do espírito a analisar estados absurdos. É o que nos parece acontecer nos seus versos quando revive a sua infância.

A infância na poesia ortónima pessoana é interpretada como um símbolo de uma idade perdida, de um tempo remoto ou mesmo de um paraíso sem tempo definido ou vivido, na medida em que o poeta reclamava (e continuaria frustrado a reclamar) uma felicidade interior e por isso sentida com “vaga saudade”. Saudade triste, por se saber que é irreal aquilo de que se tem saudade:

O que me dói não é  
O que há no coração  
Mas essas coisas lindas  
Que nunca existirão.

---

<sup>51</sup> Maria Glória Padrão, *A Metáfora em Fernando Pessoa*, 2ª ed., Ed. Limiar, 1981, pp.31 – 32.

Da mistura entre a nostalgia do passado e um inexplicável desejo “inocente” sem esperança no futuro, resulta um tom irremediavelmente melancólico, sofredor, carente, do poeta “sensível que se conhece, e que, portanto, conhece a sensibilidade”.

Condenado a um olhar retrospectivo inútil, sem estrutura nem história, iludindo a vida com sonhos vãos e idealizando o irrealizável num futuro longínquo, a sua vida mostra-se oca e absurda retratada numa poesia de linguagem nostálgica:

Ah, quanto do meu passado  
Foi só a vida mentida  
De um futuro imaginado!

Aqui à beira do rio  
Sossego sem ter razão.  
Este seu correr vazio  
Figura, anónima e frio,  
A vida vivida em vão.

Prisioneiro de uma vida inútil, deixou que o tempo passasse por ele monótono e fútil; qual soldado de braços estendidos, na planície abandonado, jaz morto a olhar “os céus perdidos”. Adulto sem ter realizado uma personalidade no tempo, “o menino da sua mãe” a quem fora doadas tantas esperanças de uma vida feliz, para quem foram rezadas tantas orações sentidas de amor e confiança, “ jaz morto e apodrece” no deslizar das mesmas horas, repetidas e intermináveis e já não serve para nada o “menino da sua mãe”. O valor contextual da alternância passado/presente é uma marca fundamental na poesia ortónima pessoana, pois o dramatismo criado pelo desfazamento entre a realidade e as expectativas expressas pelas pessoas que ele ama, arrefece-lhe a alma e acentua-lhe o tédio.

No entanto, para contrariar esta “náusea da vida” de quem insatisfeito não encontra na vida motivos para viver, Pessoa alimenta o sonho da evasão pelo gosto e ânsia de viajar, correr mundo, renovar frequentemente sensações num alento de Absoluto:

Viajar! Perder países!  
Ser outro constantemente,  
Por a alma não ter raízes  
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!  
Ir em frente, ir a seguir  
A ausência de ter um fim,  
E da ânsia de o conseguir!

De salientar o recurso insistente aos verbos conjugados no infinitivo, que pressupõe desde logo uma perspectiva temporal ilimitada, de olhos postos num futuro positivo para que tende a ânsia de libertação do poeta. Parece ser uma alternativa ao mau pressentimento de Pessoa face ao vazio do mundo, incluindo o “eu” do poeta.

Curiosamente, o homem que quer evadir-se, que quer dar os primeiros passos e saltar o muro, o homem que quer seguir em frente sem medo na qualidade de agente que se orgulha da iniciativa, o homem cuja grandeza de alma quer vencer a torpeza do vegetar, o homem que deseja dar uma razão de ser à sua existência para expulsar de si o tédio aniquilador, é o mesmo homem inepto para a acção, aquele a quem custa tanto sair do seu lugar, a alma que não tem raízes porque se sente em toda a parte um desenraizado, o mesmo ser que tem medo de se decidir e de se comprometer, que tende ocioso a adiar sempre pelo mistério da descoberta, que tudo contraria ironicamente. Entendemos este paradoxo como uma solicitação do espírito de artista, divertimento estético do poeta criador dotado de uma extraordinária capacidade para se desdobrar, de “fingir” uma sinceridade consentida, de levar até às últimas consequências as próprias disparidades latentes.

Ora na interactiva “viagem” com Fernando Pessoa e a sua poesia ortónima nasce a sensação de que se conta uma história que poderá reduzir-se a um personagem dividido entre “a irrealidade da sua vida quotidiana e a realidade das suas ficções”<sup>52</sup>, criações de muitos outros “eus”, como se a sua figura se visse reflectida num “espelho” e “nele tivesse percebido, de relance, outra pessoa.”<sup>53</sup> Daí que se pense num misto de incompreensão e de culto que Pessoa era um mistério até para ele próprio, desvendando sonhos na frialdade da vida - pois o sempre “estrangeiro” só pode “entreter-se” no alto jogo do fingimento poético. As “viagens” que fez aconteceram no seu quarto, no seu escritório comercial, nas ruas de Lisboa, nos cafés e, sobretudo, dentro de si. E dentro de si mesmo se faziam e desfaziam mundos inteiros, uma cosmologia e uma cosmogonia que só a ele pertenciam, entregue obsidiantemente ao pensamento especulativo e voltado para o sonho:

---

<sup>52</sup> Octavio Paz, *Fernando Pessoa, O Desconhecido de Si Mesmo*, trad. de Luís Alves da Costa, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

<sup>53</sup> José Saramago, *Cadernos de Lanzarote – Diário III*, Lisboa, Ed. Caminho, 1996.

Na sombra do Monte Abiegno  
Repousei de meditar.  
Vi no alto o alto Castelo  
Onde sonhei de chegar.  
Mas repousei de pensar  
Na sombra do Monte Abiegno.

Quanto fora amor ou vida,  
Atrás de mim o deixei,  
Quanto fora desejá-los,  
Porque esqueci não lembrei.  
À sombra do Monte Abiegno  
Repousei porque abdiquei.

E é precisamente desta metáfora desdobrada (aliás passível, como é sabido, de hermenêutica esotérica) que nasce de imediato a tentativa de se desvendar o seu segredo: a figura enigmática, o seu ensimesmamento melancólico, o amortecimento de ambições e sentimentos, a nostalgia, o fechamento no egoísmo e o culto do sonho entorpecido pelo pensamento. Dissipados os sonhos fantásticos, a sua existência fica de novo presa a um vazio e sem qualquer sentido ou vontade:

Mas por ora estou dormindo,  
Porque é sono o não saber.  
Olho o Castelo de longe,  
Mas não olho o meu querer.  
Da sombra do Monte Abiegno  
Quem me virá desprender?

O ritmo deste poema é monótono e o som fechado das sílabas colabora com esse ritmo - a impressão deixada é de profunda melancolia (e de inviável iniciação). No entanto, como acontece em alguns poemas ortónimos, a interrogação que irrompe no último verso poder-se-á interpretar ou como uma possível esperança que tocou o coração do poeta ao desejar mudar o seu destino, acreditando em alguém que lhe devolvesse ainda o sorriso de voltar a sonhar (que em relação a Fernando Pessoa equivaleria a “ um sonho que finge ser”) como sentir-se a viver de novo ou como um esforço do intelecto para expulsar a angústia que

condena obstinadamente a sua existência. Mas alguma vez conseguirá desprender-se deste terrível sentimento de melancolia por entender que a vida, sendo feita de ambiguidades, pedaços sem qualquernexo, o afectam com um estado de perturbação? Lembremos que a si próprio se descreveu condenado ao malogro, sofrendo constantemente as ideias do fluir do tempo como um factor de desagregação, sentindo-se demasiado pensativo e incapaz de gozar a alegria ou experimentar sentimentos espontâneos, sem vontade de agir, fechado no “castelo” de um egotismo ocioso, certo de que tudo é inútil porque a sua existência é vazia e absurda. No entanto, as interpelações que se tornam peculiares do discurso lírico pessoano, propulsiona outras e o pensamento volta atrás para desenvolver, para acrescentar, para questionar, depois segue para recuar de novo e assim sucessivamente, julgando-se impotente perante todo o acontecer e sem meios para alcançar certezas, sobretudo o grande mistério existencial.

Aliás, Pessoa consome-se na pergunta fundamental que coroa os seus poemas ortónimos de temática existencial, reveladora de uma inquietação perante o enigma da vida e do ser, naquela busca de uma resposta fundamental que motiva e configura o seu discurso autocêntrico: “Quem me dirá quem sou?” Como se desta dúvida existencial resultasse um necessário diálogo entre a sua “pessoa” e “outras pessoas” que conhecessem tudo aquilo que ele próprio desconhecia em si mesmo e daí pudesse obter a resposta possível e emergente que tanto busca, acalmando desta forma o seu desassossego interior. Ou então, segundo um outro ponto de vista interpretativo, é como se o poeta pudesse criar com tal interrogação, um modo de expressão literária construído segundo um solilóquio, enquanto variante do diálogo que pressupõe um jogo de emissor e receptor que se alternam nas respectivas funções. Assim, o “eu” poético e o “outro”/”tu” - que o próprio poeta não sabe “quem” é - fundem-se num só “personagem” que dialoga consigo mesmo, abrindo-se a mensagem poética à expressão do tempo de vivência do sujeito. Neste caso, exprimindo um discurso mental, a pergunta desencadeia um processo de enunciação que acompanha as ideias e as imagens fluídas da sua consciência:

Sou variavelmente outro do que um eu.

De um ponto de vista enunciativo, o lirismo ortónimo de Pessoa parece uma arte de “fazer de conta”: o sujeito locutor (o “eu” poético) e o interlocutor da sua poesia (o “tu”, o “outro” o “quem?”) criam uma situação de discurso envolvente onde “fazem de conta” que se transpõem para outro “aqui” e para outro “agora” resultante de um marco espaciotemporal extralinguístico, produto de um instante ou instantes da enunciação numa cadeia

referencial deíctica de noção temporal de anterioridade/simultaneidade/posterioridade, em relação ao momento da escrita. E desta cumplicidade enunciativa instituem-nos como que um “lá” e um “então” numa interacção discursiva inspirada na pergunta que fundamenta o percurso existencial do “eu” poético e na tentativa de resposta do “tu”/ “outro” a essa pergunta fundamental. Assim entendido, trata-se de um efeito lírico notável que revela uma clara percepção dos caminhos trilhados pela modernidade de construir poesia, interpretada já como um acto de imaginação elevado, alicerçado na simbiose de ser, conhecer e exprimir. Não esqueçamos (a este propósito) que para Fernando Pessoa “A Nova Poesia Portuguesa”, aquela que o poeta apelara para os novos tempos sendo ele próprio o seu arauto e cujo “arcabouço intelectual” fazia assentar no “vago”, na “subtileza” e na “complexidade”, estava preparada para fazer nascer um novo grande poeta, maior que o épico de *Os Lusíadas*, o anunciado supra-Camões e que não era senão o próprio Fernando Pessoa a anunciar o aparecimento da sua obra de poeta, abrindo então as portas à chamada poesia moderna ou modernista que havia superado já o simbolismo francês.

De qualquer modo, verificamos que é ainda na esfera de um tom – a um tempo, emotivo e intelectualizado, compulsivo e elaborado, inspirado e programado - de negativismo e autodestruição redutora que escreve versos de um ser mascarado na complexa multiplicidade de um “eu” estranho de si mesmo, na busca permanente de uma identidade que não consegue definir-se, tal a inconstância do temperamento e do retrato quando confessa no poema intitulado “Andaime” que:

Nada sou, nada posso, nada sigo,  
Trago, por ilusão, meu ser comigo.

Numa construção sintáctica anafórica, enunciativa de ausência absoluta de pessoalidade, vontade e convicção, o poeta traduz neste discurso o primeiro grau da sua poesia lírica ortónima que é precisamente aquele em que, por temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esses temperamento ou essas emoções, revelando-se “um poeta da tristeza” para evocar, intelectualmente, a sensibilidade perante as coisas da vida, realidades da sua existência ou camuflagem dela, exteriorização da sua vida interior ou condição de uma sombra, metáfora do ser que traz consigo por ilusão.

A tendência para dar positividade à noção de inexistência traduz-se na substantivação de “nada”, como se Fernando Pessoa pressentisse que o mundo é vazio, fantasmagórico, incluindo o “eu” do poeta. Esta existência que logo se anula pela negação integra-se num dos aspectos que melhor definem o estilo de toda a obra de Pessoa: o intelectualismo. A

inteligência crítica é nele uma constante: “O seu pensamento assemelha-se por vezes a um jogo de espelhos em que as mesmas imagens se vão reflectindo indefinidamente. Como Beaudelaire e Valéry, vê-se amar, vê-se pensar, é um espectador inclemente de si próprio. Fracciona em duas ou três parcelas um movimento da inteligência ou da alma.”<sup>54</sup>

A dor de pensar, a nostalgia de um tempo perdido, o enigma torturante do universo, a grandeza austera da dúvida são pois temáticas expressas na poesia ortónima pessoana que terão de ser encaradas à luz do agudo problema das limitações e da apreensibilidade do “eu” que se confunde com o problema da sinceridade e da autenticidade.

È neste campo temático que revive a composição poética, à qual, como a muitas outras que escreveu, Fernando Pessoa não atribuiu título mas logo no primeiro verso se identifica a orgânica ideológica de uma existência inquieta, fragmentada pelo mistério e cepticismo existenciais:

Não sei quantas almas tenho.

Estruturado em duas partes lógicas, o poema traduz o drama do sujeito poético: vivência do vazio e consciência da sua problemática identidade. Aprisionado na meditação, o poeta reflecte acerca de si próprio tentando responder à questão que sempre o acompanhou “Quem sou eu?” Desta forma, Pessoa deixa transparecer toda a sua dúvida, hesitação e incerteza que o avassalam durante um difícil e enigmático percurso /existencial e literário) alternado temporalmente entre o passado e o presente, não lhe permitindo senão um contínuo cepticismo sobre o seu ser, do qual resulta a desconcertante pergunta: “Quem fui eu?” Daí o sentido dos versos iniciais do poema documentando uma atitude de insatisfação e de desequilíbrio interior, própria de um espírito mortificado pela dor de pensar, no fundo a inteligência do poeta que se acusa a si própria (evidência da complexa multiplicidade, autenticidade nunca definida e sempre insuficiente do sujeito poético, sentindo-se perdido em si próprio):

Cada momento mudei.

Continuamente me estranho.

Nunca me vi nem achei.

Assim se compreende que Pessoa se volte contra si próprio denunciando um sentimento de culpa nascido da consciência de viver apenas pela inteligência, sendo um reflexivo

---

<sup>54</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, p. 148.

doente de pensar e torturado pela angústia de viver no silêncio e nas trevas. Desesperado pela inanidade de tanto imaginar, anseia fugir ao labirinto em que se debatia o seu interior envolto em incertezas pela apetência insaciável de conhecimento exacto e pela lucidez com que se vê a si próprio, vê-se confinado ao evanescente do subjectivo, à ideia de que o “eu” é fluído e escapa ao seu controlo; e por isso sente-se condenado à tristeza insanável de não fruir certezas, de não ter a percepção exacta das coisas, incluindo do seu próprio ser:

De tanto ser, só tenho alma.

Ilustra assim o sentimento de despersonalização, o papel de “espectador” de si mesmo, a sua constante inadaptação ao mundo, à vida, às circunstâncias temporais, à realidade observada, pensada e intelectualmente sentida como um jogo do espírito que assiste ao seu “drama em gente” com absoluta consciência.

De salientar que o poeta passa abruptamente da primeira para a terceira pessoa nos últimos três versos da primeira estrofe do poema:

Quem tem alma não tem calma.

Quem vê é só o que vê,

Quem sente não é quem é,

O pronome relativo “Quem” não se encontrando antecedido de preposição, equivale a uma referência generalizada (todo(s), o(s), a(s), aquele(s), aquela(s), como se o poeta, promovendo em si as complexas experiências da vida, achasse um sentido para o vácuo da existência, despertando nos outros uma consciência autêntica da miséria humana, uma espécie de consolo e compensação face ao seu cepticismo deprimente, arrancando-os a uma visão mecanizada do mundo, transformando com este processo as suas afirmações em aforismos. Esta tendência poética de Fernando Pessoa para o recurso à linguagem aforística evoca, segundo o nosso parecer, uma intensidade emotiva transfigurada, adulterada da simplicidade inicial, limitada pelo excesso grau de intelectualização que tanto desassossega o sujeito poético: este tem consciência de que o “sentir” é construído pelo “saber” que se materializa no “expressar” da linguagem da poesia. Ora a arte da escrita foi a grande finalidade dos seus dias, a grande consolação espiritual para a dor de sentir a vida imperfeita, *fingindo* mundos e personalidades que não existem para tentar conhecer-se a si mesmo. Assim, tornou-se um homem que do humano dramatismo fez poesia de significado universal.

Daí a fundamentação do seu estado de frustração, próprio de quem sofre o mistério da existência na ânsia de ultrapassar o transitório, o ilusório, o aparente, segundo uma possível interpretação da relação que o poeta estabelece entre o ver / sentir / ser, podendo assentar numa sequência de tom psicanalista perante o desconhecimento de si patente nos seguintes versos do poema:

Atento ao que sou e vejo,  
Torno-me eles e não eu.  
Cada meu sonho ou desejo  
È do que nasce e não meu.  
Assisto à minha passagem  
Diverso, móbil e só,  
Não sei sentir-me onde estou.

Em contrapartida, o sujeito poético denunciador de um forte intelectualismo na arte de lirismo reflexivo e crítico, mesmo quando transpõe biografemas, em que a tónica dominante é um sentimento de total despersonalização, parece apontar para a dicotomia conseqüente de *sentir – engana / ver- não engana*, que alimenta a sua poesia lírica ortónima.

No domínio linguístico, importa salientar que as expressões predicativas “Não sei”; “tenho”; “mudei”; “Continuamente me estranho” que funcionam como marco de referência temporal deste poema, relacionam-se no campo da semântica frásica, tanto ao nível lexical (valor semântico da acção) como ao nível gramatical (tempo e aspectos verbais em que decorre a reflexão do sujeito poético sobre si próprio): a alternância temporal presente/passado aliada ao advérbio “continuamente” evoca a constante fragmentação sentida pelo sujeito do enunciado – ontem, hoje, sempre – que na cadeia referencial deíctica aponta para uma noção de anterioridade, simultaneidade e posterioridade interpretada pelo interlocutor quando é expressa linguisticamente.

A terceira e última parte do poema (que se pode considerar um segundo momento textual) encerra uma espécie de explicação do sujeito poético: a locução “Por isso” assume um carácter explicativo e conclusivo (conexão de síntese no enunciado) em relação às duas estrofes anteriores. O poeta tendo tomado consciência da fragmentação do seu “eu”, denunciando o seu autodesconhecimento, sente-se um estranho, “alheio”, em relação a si próprio:

Por isso, alheio, vou lendo  
Como páginas, meu ser.  
O que segue não prevendo,  
O que passou a esquecer.

Ao nível da pragmática linguística textual no domínio dos processos interpretativos inferenciais, relativamente às figuras de estilo, a síntese explícita requer, contudo, um significado conotativo através da comparação “páginas / ser” referindo-se às “páginas” da vida como quem lê um livro que outrem escreveu, chegando a pôr em dúvida os seus próprios sentimentos:

Noto à margem do que li  
O que julguei que senti.

A sugestiva metáfora - vida / livro - reforça o processo de biografismo reflectido e tratado literariamente como um enunciado autobiográfico dramático, reduzido a uma complexa síntese ditada pelo “divino”, dolência de titã vencido enquanto tom peculiar de Fernando Pessoa ortónimo:

Releio e digo: “Fui eu?”  
Deus sabe, porque o escreveu.

Conclui-se então que, formalmente, o significado do adjectivo “alheio”, qualificativo, pós-nominal com valor restritivo na proposição, relaciona a categoria morfossintáctica da expressão (desempenhando a função sintáctica de atributo do sujeito subentendido) com a categoria semântica dos recursos estilísticos textuais em referência ao poeta.

Enfim, a *linguagem poética* de Pessoa ortónimo enquanto objecto de análise servida pela *palavra*, sinal com que ele representa traços da sua pessoa, poesia como afirmação e uma espécie de “normalização” de um eu em busca da sua identidade, poesia como “espelho” de uma “alma pensada” quando se afirma que é nela que ele “faz” de si as “chaves” para compreender o seu enigmático universo íntimo, fundamenta (na nossa perspectiva de análise) a dimensão pragmática da sua língua literária e aponta os paradigmas da literatura modernista, mesmo que esta surja mascarada pelo elevado grau de intelectualismo capaz de reelaborar o texto literário, conforme já mencionámos anteriormente.

A sensação que se recebe da leitura e análise da poesia lírica pessoana é a coexistência de duas realidades opostas: uma, a quietação, a contemplação, o demónio da objectivação e, num grau mais adiantado, a negação da existência, a vacuidade do mundo que acaba por impeli-lo à desistência, ao afastamento da participação em certas formas de actividade, ao desejo de aniquilamento; outra, o apelo da acção, do desafio, que conduzem o poeta ao desejo de viver intensamente a vida, a amar, a procurar prazer e dor nas paisagens observadas, nos objectos, nos seres, nos humanos. No entanto, este sonho de acção não passa de um sonho porque o poeta é arrastado para a meditação, para a contemplação, para a irrealidade, para a concentração e, conseqüentemente, para a dispersão: é agindo que o homem sai de si mesmo, perde a memória das coisas vividas ou sentidas. A união profunda, a verdadeira comunhão na vida não a alcança Pessoa porque se debate permanentemente com a dualidade entre o que se é e o que se sonhou ser, entre bruscas arremetidas sem objectivo e sem resultado, entre uma ilusão voluntária do sonho e uma desilusão nítida, fulgurante e fria que lhe atravessa em relâmpagos a poesia pela consciência de inutilidade, de gratuidade da vida e da vacuidade do mundo. Poesia de introspecção, quase sempre melancólica ou angustiada, exprimindo a solidão essencial de Pessoa, mas usando o instrumento expressional que é a língua de um modo tão fulgurante que a todo o momento nos levanta véus, nos mostra abismos, nos aponta culminâncias, nos aproxima das realidades mais recônditas do homem, de que o seu “eu” se nos apresenta como símbolo. A lírica de Fernando Pessoa, unindo indissolúvelmente a beleza da palavra, do símbolo e do verso à inteligência crítica do mundo e em regime de crise gnosiológica, da verdade antropológica, oscila entre a instabilidade de um “eu” (cujo princípio lhe foge ou que rejeita e sofre porque o insatisfaz) e um sentimento de fatalidade angustiada, de fracasso metafísico, de queda de um sonho anterior.

Melancolia, solidão, angústia e desespero são pois o seu lote existencial de temas inscritos em poemas sempre rimados e expressão de um estilo muito próprio (estamos a referir-nos, como é óbvio, à poesia típica de Pessoa ortónimo) evidenciando o verso curto, com um número de sílabas par ou ímpar, com predomínio da quadra e da quintilha de grande sensibilidade musical:

“Alia assim a leveza da forma à subtil densidade do pensamento. O carácter alado destes poemas postula ao mesmo tempo uma linguagem seleccionada mas simples, com vocábulos de cariz romântico ou simbolista mas um núcleo de palavras nuas e correntes que o poeta habilmente rejuvenesce e enche de sentido. A sua grandeza consiste em atingir os efeitos estéticos mais penetrantes com um mínimo de estímulos, extrema economia de meios. São certas palavras, certos símbolos que sugerem aqui o inefável, a magia das visões

ou a indecisão dos sentimentos: *a melodia, a música, o anseio, o etéreo, os trémulos vincos risonhos na água adormecida*. Mas a expressão é límpida, a sintaxe sem pregas obscuras. Clássico pela constância e universalidade dos temas, pela severa redução do real ao não-real, que é a realidade que fica, Pessoa é-o igualmente pela sobriedade translúcida, pela facilidade aparente (aquela que Malherbe ensinava a conseguir), pela descrição dos sentimentos mentalizados ou já de raiz intelectual, de qualquer modo serenados, clarificados, contidos. (...) O mesmo carácter intelectual do estilo se manifesta na frequência de antíteses, paradoxos, jogos de conceitos e palavras.”<sup>55</sup>

Com frequência o poeta pratica igualmente o oxímoro, isto é, associa um substantivo e um adjectivo contraditórios ou qualifica o mesmo substantivo com dois adjectivos antitéticos: “De alegre e anónima viuvez” ou “mar longínquo e próximo”. Trata-se pois de efeitos paradoxais muito sintomáticos de um estilo cerebrino que reúne na afirmação antinomias aparentemente irreduzíveis mas que no pensamento do poeta são perfeitamente conciliáveis. Só é possível compreendermos esta forma de escrita à luz da concepção de arte poética para o próprio Fernando Pessoa como um produto *fabricado* pela inteligência que tanto dá vida e sentido às realidades como esvazia de realidade as coisas, fazendo-as regressar ao nada de onde vieram. Organum de destruição que vitima o poeta pelo seu uso intenso e persistente, a inteligência provoca-lhe a dor da “universal ignorância”, a constante sensação de tactear nas trevas, e paralelamente cansa-o, destrói-o, mina as condições elementares de felicidade e torna-o poeta antinómico da Hora (como diria Mário Sacramento), que se autocaracteriza como um paradoxo em si mesmo, incapaz de se conhecer ou conhecer o mundo em que habita. Pagou muito caro o exercício febril de uma inteligência perscrutadora e o privilégio de uma extraordinária lucidez, sempre presentes mesmo quando a intuição ou a imaginação poéticas alcançavam a sua hora. A dor de pensar tornam a sua alma vazia, inútil e fria. Ainda que de quando em quando aqueça o seu coração na memória da infância, ela não é mais do que um paraíso perdido que no entanto passa pela sua alma como um fugaz raio de sol, pálido e sem calor pela distância fria do tempo. As lembranças de um passado ditoso afluem-lhe constantemente, mas para depois as comparar com a sua angústia de um presente dramático. O ímpeto por vezes sufocado tem algumas rebeliões ardentes. Dessas revoltas há provas indirectas no estilo, às vezes seco e vigoroso, no ritmo frequentemente sacudido, nas visões de força e de luta que de quando em quando o visitam mas que logo se desvanecem num olhar distante lançado à vida, a toda a inquietação interior, a toda a realidade confusa, a si mesmo e ao seu sonho falhado de beleza e felicidade.

---

<sup>55</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, pp. 129-131.

## Conclusão

A poesia e a linguagem, tanto no sentido pragmático como literário, são os grandes pressupostos para um trabalho de leitura, análise e investigação sobre o poeta Fernando Pessoa, enquanto objecto de estudo servido pela *palavra*, o *signo* que representa os seus pensamentos e o seu mundo subjectivo, mesmo que este surja “mascarado” pelo elevado grau de intelectualidade capaz de reelaborar o texto, papel inerente à sua capacidade e função de poeta. Assim se entende que, para Fernando Pessoa, o papel do criador seja reelaborar a emoção plausivelmente sentida em emoção intelectualizada e depois objectivá-la em texto, uma vez que “um poema é um produto intelectual”. Enquanto ficção, a poesia resulta de um processo de despersonalização de emoções e sentimentos, na medida em que, na arte, a sinceridade espontânea é falsa porque convencional e a sinceridade intelectual é verdadeira porque liberta ou depurada da emoção vivida (“... em meio/Do que não está ao pé, /Livre do meu enleio.”). Fernando Pessoa, ortónimo, considera que o acto criativo só é possível pela conciliação das antinomias entre realidades objectivas (físicas e psíquicas) e realidades mentalmente construídas (artísticas e literárias) pelo engenho, talento, conhecimento estético da língua, fruição estética resultante da intelectualização do *artesanato da palavra*; daí a necessidade de “trabalhar intelectualmente” o que sente ou o que pensa que realmente sente, reelaborando essa realidade graças à imaginação criadora.

A unidade dos opostos *sinceridade / fingimento* não é mais do que a concretização do processo criativo que é vital para o ser humano e que só é possível ao afastar-se da realidade empírica, da qual parte para percepção e produzir a emoção estética através do poema que “simula a vida”. Nesta perspectiva, fica-nos a sensação de que o poeta traz, pois, dentro de si, o princípio de estiolamento da vida afectiva provocado pela inteligência aguçada que lhe creou a alma, não o deixando viver os motivos da felicidade e criando ironicamente os motivos para escrever uma poesia ortónima da qual se depreende a grande vocação do poeta para pensar e sonhar.

Mas para melhor compreender este paradigma literário do poeta e o seu especial contributo para a valorização da poesia em particular, e, em geral, para a Literatura em Língua Portuguesa nos tempos que se lhe seguiram, afirmando um carácter de modernidade nunca antes conseguido, é-nos necessário conhecer vários problemas, doutrinas e concepções, explicações e linhas de soluções radicais, importantes para Fernando Pessoa, começando desde logo pelo significado que o poeta atribuiu à sua *escrita poética*, evidenciado através das suas palavras:

“A minha alma gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser.

Tudo o mais na vida tem para mim interesse secundário”.<sup>56</sup>

Assim, como entender hoje, volvidos setenta e seis anos após a morte de Fernando Pessoa (1935-2011) e sessenta e nove anos após a publicação da sua vasta obra literária (1942), o significado e a importância que o poeta atribuiu à sua escrita sempre num contexto cultural e estético de grande modernidade?

No plano das possibilidades interpretativas da língua literária de Fernando Pessoa não nos parece desajustado o sentido das suas *palavras* numa veneração da actividade criadora artística, cujo efeito evoca para o poeta todo o empenho e ênfase extrapolados num grande rigor e plasticidade material da linguagem, votado como foi por inteiro à literatura. Pesa, entretanto, sobre este assunto uma questão importante: saber se o poeta escreve por fatalidade ou intencionalidade, e se a sua elevada intelectualização dos sentimentos e das emoções, é um jogo de adesão a um artificialismo poético livre e consciente ou uma vontade psíquica e ansiosa de inovação, originalidade, elevação, grandeza individual, notoriedade em se tornar, nacional e universalmente, “o poeta dos poetas”?

Seja como for, Fernando Pessoa na sua fase modernista manifesta-se como um ponto de arranque no panorama literário português no início do séc. XX, porque a sua forma de escrita poética contém em si uma versão irónica de humanismo: por um lado, pela transmissão consciente das suas “aventuras interiores” no universo do “eu” que gera a obra (porque o desdobramento de personalidade coexiste com o abandono ao irracional); e, por outro lado, com uma intenção voluntária de conhecimento intelectual e lucidez crítica. O efeito das suas palavras evoca a arte de fazer poesia contida nos princípios fundamentais: o sentir, o pensar e o crer do sujeito criador, que dão expressão ao intelecto, à vontade e à sensibilidade, comandados pelo gosto da escrita inspirada pela imaginação criadora. Esta poderá ser interpretada como fonte de exploração psicológica mesmo que a carga dramática derive numa ordem pessoal desconcertada, de tal forma que o leitor só encontra duas possibilidades de recepção literária: ou entra em sintonia com o que está escrito ou então não percebe. O efeito das suas palavras pode sugerir exibicionismo literário do poeta interpretado numa linha combativa para escandalizar ou despertar mentalidades, gostos, modos de vida e de cultura no leitor, que deveria acompanhar a dinâmica da renovação estética sem precedentes, pois era chegada a “Hora” de amadurecimento e definição de uma “nova poesia portuguesa”, à maneira europeia, civilizadamente cosmopolita, enfim modernista. O efeito das suas palavras é evocador de um sentido de literatura enquanto

---

<sup>56</sup> *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1978.

“arte” inovadora e eficaz na formulação de um estilo individual decorrente de uma força irreverente de carácter, inteligência e vontade.

As palavras suscitam em nós as imagens que retemos das coisas a que se referem, variando dessa forma o significado que cada um atribui sobre o que apreende, assim como a sua expressão. E como o poder evocador das palavras não conhece limites, apetece perguntar sobre o efeito semântico de uma mesma palavra, o que parece ter evocado o sino da aldeia para Fernando Pessoa, ortónimo, quando escreveu o célebre poema “Ó sino da minha aldeia”? Na linha de um lirismo popular com sabor nostálgico, meditativo, sobre um tempo e um espaço perdidos a sugerir reminiscências de infância triste, só aparentemente poder-se-á pensar que a palavra *sino* lhe evocou motivos de uma “vivência incoercível”, imagem de uma resignação dorida, magoada, profunda, “ de quem sofre a vida sendo incapaz de a viver”, já numa esfera semiótica mais intelectual, “pelo arrojado da expressão figurada ou analítica (...). O sentimentalismo confessional estava naturalmente fora do seu caminho porque Pessoa viveu essencialmente pela inteligência intuitiva ou discursiva, pela sensibilidade que lhe é própria e pela imaginação.”<sup>57</sup>

Assim se tecem conceitos, teorias, valores, interpretações variadas, plurissignificações em torno dos vários signos linguísticos, acerca do “poder evocador das palavras”. Até porque, ler e analisar a poesia ortónima de Fernando Pessoa é desde logo, apostar nas grandes potencialidades do uso da linguagem simbólica, conotativa, expressiva, de elevado teor literário no campo da criação artística da palavra. Aliás, segundo Jacinto do Prado Coelho, “O modernismo implica uma nova concepção da literatura como linguagem, põe em causa as relações tradicionais entre autor e obra, suscita uma exploração mais ampla dos poderes e limites do Homem, no momento em que defronta um mundo em crise, ou a crise de uma imagem congruente do Homem e do mundo.”<sup>58</sup>

Tentar compreender o espírito de renovação que abrilhantou a geração de Fernando Pessoa, ao associar a literatura às artes plásticas sofrendo com elas uma profunda influência, é encarar novas perspectivas de um movimento estético em que a literatura assume outros contornos num momento de dissolução aguda de valores: “a mistificação, a excentricidade”. Assim o entendeu o mesmo estudioso quando afirma: “ou devemos procurar descobrir o

---

<sup>57</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (adaptado). Nesta obra e sobre os efeitos da linguagem poética pessoana, o autor afirma ainda: O Pessoa ortónimo não expõe uma filosofia prática, não inculca uma norma de comportamento: nele há quase apenas a expressão musical e subtil do frio, do tédio e dos anseios da alma, de estados quase inefáveis em que se vislumbra por instantes “uma coisa linda”, nostalgias de um bem perdido que não se sabe qual foi, oscilações quase imperceptíveis de uma inteligência extremamente sensível, e até vivências tão profundas que não vêm à flor das frases e dos dias”, mas se insinuam pela eufonia dos versos, pelas reticências de uma linguagem finíssima.”

<sup>58</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura, Modernismo na Literatura Portuguesa*, 2ª Vol., 3ª ed. , Porto, Figueirinhas, 1987, p. 654.

sentido gravemente irónico que a própria simulação, o próprio jogo literário podiam ter, em Portugal como nos outros países. (...) Os artistas reagiam ao cepticismo total pela agressão, pelo sarcasmo, pelo exercício gratuito das energias individuais, pela sondagem, a um tempo lúcida e inquieta, das regiões virgens e indefinidas do inconsciente, ou então pela entrega à vertigem das sensações, à grandeza das máquinas, das técnicas, da vida gregária nas cidades. (...) O Modernismo encerra, pois, um Humanismo; assume até um tom pedagógico de expressão aforística, incita à plenitude individual (...) – começo duma época nova, liquidação de certas formas de pensar e de sentir. Agora para cada um sua verdade: simultaneamente se admitem todas as aventuras estéticas, no jogo ou no conflito, entre a inteligência e as forças vitais. O expressivo triunfou do belo tradicional (...) a literatura (principalmente em Pessoa) não é já expressão do indivíduo mas linguagem que se constitui, inesperada, a partir dum vazio, dum não eu.”

Como também afirma a crítica brasileira Nelly Novaes Coelho, “Fernando Pessoa foi um ser-em-poesia”, isto é, alguém que criou e viveu “quase todas as possibilidades de Ser e de Estar-no-mundo”, através dos diversos poemas que exprimiu.<sup>59</sup>

O seu temperamento complexo levou-o a criar dramas em actos textuais, com personalidades diferentes, que se revelam na heteronímia. Mas a sua poesia, comquanto construída e cerebral, não nasce apenas da fria inteligência ou do pensamento discursivo: exprime fundamentalmente a solidão interior, a frustração do desejo, a inquietação perante o enigma de ser, o tédio. Exprime ainda a tensão dialéctica, o “diálogo interno” do seu mundo íntimo com a realidade existencial, numa ânsia inconsequente de libertação de si mesmo. É então que compreendemos melhor o significado e a natureza da poesia ortónima pessoana: revelando a despersonalização do poeta fingidor que fala e se identifica com a própria criação poética como impõe a modernidade estética de matriz baudelairiana, o poeta recorre à ironia para pôr tudo em causa, inclusive a própria sinceridade que, com o fingimento, possibilita a construção da arte. Mas não é só. Pessoa procura, através da fragmentação do eu, a totalidade que lhe permita conciliar o pensar e o sentir. O interseccionismo entre o factual e o sonho, a realidade e a idealidade, é tentativa para encontrar a unidade entre a experiência sensível e a inteligível. Daí a intelectualização dos sentimentos e das emoções para exprimir a arte que fundamenta o poeta fingidor. Com a sua capacidade de despersonalização (a de ser múltiplo sem deixar de ser um), o ortónimo tenta atingir a finalidade da Arte, que, como afirma, é simplesmente aumentar a autoconsciência humana.

Seja como for, a atitude configurada na irónica harmonia da poesia ortónima é a de um homem profundamente céptico na forma como encara o mundo, realidade ou irreabilidade,

---

<sup>59</sup> Nelly Novaes Coelho, *Literatura e Linguagem*, Imprensa Nacional Casa da Moeda (1985).

paradoxal, debatendo-se por isso na teia da ambiguidade e do absurdo. O seu “eu” é fluído, uma consciência ilusoriamente firme que passa como tudo passa, mesmo que o poeta se recuse a aceitar esta dolorosa realidade. Por isso as palavras da poesia ortónima pessoana “tocam-nos” pelos efeitos que evocam, modelando um modo de ser talhado para uma fatalidade que lhe surge inerente à ânsia de decifrar o enigma do Ser, pela incapacidade de sentir espontaneamente, pelo amargor de não viver a vida em plenitude, devastado pela “mágoa de conhecer a universal ignorância”. A poesia ortónima de Pessoa, figurando estados de alma na luta quotidiana que o sujeito poético trava consigo próprio, dá o testemunho lancinante da irremediável inadaptação à vida social, da solidão, da angústia existencial, das ilusões e desilusões, da procura constante de uma transcendência do sentido e do vivido.

E foi esta paradigmática forma de ser / estar / existir - sentir, pensar, escrever, esta abrangência de homem / filósofo / poeta que nos impulsionou para uma aventura de investigação sobre o efeito das suas palavras, da sua linguagem, da sua arte literária construídas de uma alma tão ambígua, que não se deixa facilmente compreender, pela reflexão filosófica que faz da essência e existência humanas e o poder evocador da comunicação que entende como incomunicável, dissolvida pela inteligência.

Senão, avaliemos a profundidade do discurso de Fernando Pessoa, cujo título *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, cria desde logo, uma enorme expectativa ao nível sensorial, evocadora de um certo desconforto pelo carácter intimista e confessional que as palavras sugerem e no qual o poeta explica o seu acto de sentir e respectiva verbalização poética, à luz de uma relação controversa entre o “eu” e um “tu”, que, segundo a nova terminologia linguística no campo da pragmática da linguística textual, assume uma referência deíctica pessoal correlativa “Eu / Tu = Nós”. Apesar de se tratar de um discurso escrito na primeira pessoa, o autor resolve toda a sua ambiguidade do mundo sensível através de uma co-responsabilidade externa de um “outrem” que deícticamente aponta para um *nós*, “toda a gente”, numa espécie de compromisso no temperamento e no estilo remetido para o leitor, cuja intensidade da emoção procede, em geral, da unidade desse temperamento:

“O que sinto, na verdadeira substância com que 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, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. 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.

Menti? Não, compreendi. Que mentira, salvo a que é infantil e espontânea, e nasce da vontade de estar a sonhar é tão-somente a noção da existência real dos outros e da necessidade de conformar a essa existência a nossa, que se não pode conformar a ela. A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de uma maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos e subtis movimentos da emoção e do pensamento, que as palavras forçosamente não poderão nunca traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o que com a verdade, própria e intransmissível, nunca se poderia fazer.”<sup>60</sup>

Daqui se pode concluir a intenção ou a função da linguagem, pragmática ou literária, denotativa ou conotativa, referencial ou poética, mas seja qual for o seu contexto ou aplicação, reclamando um lugar de destaque comunicacional, sempre ao serviço do homem que a maneja, de acordo com os seus interesses, conhecimentos e sensibilidade.

Fernando Pessoa eleva ao poder da ficção as situações emocionais com a necessária objectivação de um jogo centrado na singularidade da sua técnica de composição. O poeta contempla as emoções a uma distância irónica e, no seu papel criador, escolhe de forma calculada os fenómenos que lhe parecem mais adequados à conversão em poema.

Segundo a concepção de Pessoa, à maneira de Baudelaire, todas as faculdades da alma humana devem submeter-se à imaginação criadora, pois é a fantasia quem oferece ao poeta a força necessária para *fingir* sentimentos que ele considera poeticamente utilizáveis, tornando-o capaz de realizar a transformação artística desses sentimentos. Deste modo, o conjunto de todo o material de vivências, quer as sonhadas e por isso não vividas, quer as autênticas, constitui o ponto de partida para a obra de arte e a sua beleza. A imaginação do poeta apodera-se de todos estes elementos para explorá-los com vista à composição, e este processo intensamente consciente liberta o poeta do encantamento que, inicialmente, tanto as vivências autênticas como as imaginadas, exerceram sobre ele.

No entanto, reconhecemos que este poder de intelectualismo consciente no processo da produção da poesia foi bastante penoso para Pessoa, pois submeteu o poeta a uma solidão

---

<sup>60</sup> Fernando Pessoa – Bernardo Soares, Livro do Desassossego, Ed. Richard Zenith, Linda-a-Velha, Abril, Controljornal, 2000.

profunda, desassossejou o seu interior e dificultou a sua inserção na vida social, uma vez que não conseguiu libertar-se das amarras da dor de pensar sobre a verdade exacta das coisas e a importância misteriosa do existir. Tão pouco conseguiu que o poeta, reconhecido por ele mesmo como um artista supremo da “nova poesia portuguesa” do seu tempo, tirasse de si próprio os impulsos para a produção da sua poesia ortónima, já que para Pessoa só importava a sinceridade que se formava na irónica interacção de inteligência e imaginação. Por isso o universo da sua poesia lírica é obscuro, ambíguo, feito de realidades escolhidas e transfiguradas pela alma complexa, ansiosa e atormentada do poeta.

A imperfeição do conhecimento através dos sentidos desassossega o poeta dominado pela razão, criando um tremendo paradoxo: ao mesmo tempo que pretende colher da vida o verdadeiro significado das realidades observadas e sentidas, nota-se, por outro lado, ser incapaz duma objectividade perfeita, considerando que a sinceridade é um grande obstáculo que o poeta tem de vencer. E por isso reconhecemos que a sua poesia ortónima é um mundo tão complexo e paradoxal, onde a comunhão entre o espírito e as realidades físicas não acontece. Daí também concluímos que na poesia ortónima pessoana ressoa o frio de um pensamento sempre ávido de tudo conhecer, sobretudo de se definir a si próprio, mas do esforço constante do contacto com a realidade para a compreender e se situar nela resulta a expressão de desprovida harmonia ou de irreduzibilidade na relação do poeta com o mundo exterior. Dada esta impossibilidade o poeta sente-se cada vez mais só e angustiado e os seus versos deixam transparecer uma impressão sombria num rasto de vazio e dor. Mas também é comum encontrarmos um discurso imperativo a reclamar a necessidade de libertação de toda a sombra envolvente do seu “eu” para assim poder sentir um brilho de felicidade passível de lhe restituir uma forma mais duradoura da realidade fugidia. Contudo, esta efémera esperança revela-se sempre inexoravelmente longínqua e estranha; então, de um efeito evocador de luz, cor e beleza que a linguagem poética sugere, passa-se para a evocação de um ambiente “nocturno”, expressão de um cenário de melancolia, turvação e aniquilamento de quem não se identifica com os outros nem com realidade alguma.

Espectador da vida sem conseguir inserir-se nela conscientemente, Fernando Pessoa anseia pela compreensão vital dessa austera contemplação; mas a vacuidade irónica dos sonhos inocentes e os terríveis pressentimentos de *nada* sobrepõem-se a essa procura e a esse entendimento. Os momentos inefáveis trazem-lhe, de quando em quando, algumas imagens de “coisas lindas” da vida mas sentimos que tudo não passa de um sonho que se esquiva sempre mais além (“...como que um terraço/Sobre outra coisa ainda.”). Não há dúvida que pensar e idealizar é a grande vocação de Pessoa projectada na poesia ortónima que escolhemos como objecto de leitura e análise para este nosso trabalho de investigação.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Textos de Fernando Pessoa

. *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1978.

. Pessoa, Fernando, *Poesias de Fernando Pessoa*, 16ª ed., Lisboa, Ática, 1997.

. Pessoa, Fernando – Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Ed. Richard Zenith, Linda – a -Velha, Abril, Controljornal, 2000.

. Pessoa, Fernando, “Carta a Adolfo Casais Monteiro”, (Lisboa, 13 de Janeiro de 1935), in *Obra Poética e em Prosa*, org. António Quadros, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986.

. Pessoa, Fernando, “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, in *A Águia*, II Série, in *Obra Poética e em Prosa*, org. António Quadros, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986.

### 2. Testemunhos e Estudos Pessoaanos

. Bréchon, Robert, *Estranho Estrangeiro, Uma biografia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996.

. Coelho, Jacinto do Prado, “Fernando Pessoa Lírico”, in *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1973.

. Coelho, Jacinto do Prado, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 9ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1987.

. Centeno, Yvette K. e Reckert, Stephen, *Fernando Pessoa – Tempo – Solidão – Hermetismo*, Moraes Editores.

. Ferreira, David Mourão, “Prefácio” in *Fernando Pessoa – O Rosto e as Máscaras*, 2ª ed., Lisboa, Ática, 1979.

. Lind, Georg Rudolf e Coelho, Jacinto do Prado, in *Fernando Pessoa - Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, Textos estabelecidos e prefaciados, 2ª ed., Lisboa, Ed. Ática, 1973.

. Lisboa, Eugénio, *Poesia Portuguesa do “Orpheu” ao Neo-Realismo*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

. Lopes, Óscar, “Fernando Pessoa”, in *Ler e Depois*, Porto, Ed. Inova, 1969.

. Negreiros, Almada, *Diário de Lisboa*, 6 de Dezembro de 1935.

. Padrão, Maria da Glória, *A Metáfora em Fernando Pessoa*, 2ª ed., Ed. Limiar, 1981.

. Paz, Octavio, *Fernando Pessoa, O Desconhecido de Si Mesmo*, trad. de Luís Alves da Costa, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

. Queirós, Carlos, in *Homenagem a Fernando Pessoa*, Ed. Presença, 1936.

. Saramago, José, *Cadernos de Lanzarote - Diário III*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996.

. Simões, João Gaspar, “Uma Explicação da Vida e Obra de Fernando Pessoa”, in *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, Porto, Ed. Inova, 1973.

### 3. Teoria, História e Críticas Literárias

. Coelho, Jacinto do Prado, “Modernismo na Literatura Portuguesa”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, 2º Vol., 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1987.

. Coelho, Nelly Novaes, *Literatura e Linguagem*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

. Gordo, António da Silva, *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*, 1ª ed., Coimbra, Editora Luz da Vida, 2004.

. Lemos, Esther de, *A “Clepsidra” de Camilo Pessanha*, 2ª. ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1981.

. Silva, Vítor Manuel Aguiar e, “Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa”, in *Diacrítica*, nº 11, (1996).

. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, 1ª ed., 5ª imp., Lisboa, Universidade Aberta, 2008.

#### 4. Linguística e Pedagogia da Língua Portuguesa

. Marques, Carla Cunha, et alii, *Nova Terminologia Linguística para os ensinos Básico e Secundário: Roteiros para a acção didáctica no Secundário*, 2ª ed., Edições Asa, 2006.

. Mateus, Maria Helena Mira, et alii, *Gramática da Língua Portuguesa*, 6ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2003.

. Oliveira, Luísa, e Sardinha, Leonor, *Saber português hoje, Gramática Pedagógica da Língua Portuguesa, 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário*, 2ª ed., Lisboa, Didáctica Editora, 2005.

