

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

FABRÍCIO CÉSAR DE AGUIAR

**O ESPAÇO POÉTICO EM ALBERTO CAEIRO: INTER-RELAÇÃO
COM O SUJEITO LÍRICO E A PLASTICIDADE DA LINGUAGEM**

MARINGÁ - PR
2012

FABRÍCIO CÉSAR DE AGUIAR

**O ESPAÇO POÉTICO EM ALBERTO CAEIRO: INTER-RELAÇÃO
COM O SUJEITO LÍRICO E A PLASTICIDADE DA LINGUAGEM**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, com requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez

**MARINGÁ - PR
2012**

FABRÍCIO CÉSAR DE AGUIAR

**O ESPAÇO POÉTICO EM ALBERTO CAEIRO: INTER-RELAÇÃO
COM O SUJEITO LÍRICO E A PLASTICIDADE DA LINGUAGEM**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, com requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a CLARICE ZAMONARO CORTEZ
Presidente da banca – Orientadora (UEM)

Prof. Dr. PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA
Membro convidado (UFG)

Prof.^a Dr.^a MARIA NATÁLIA FERREIRA GOMES THIMÓTEO
Membro do corpo docente – (UEM)

**MARINGÁ - PR
2012**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e demais familiares que estiveram presente durante este percurso.

À professora Clarice Zamonaro Cortez, pela amizade, pelo incentivo e confiança, assim como pela orientação segura e por todo o aprendizado proporcionado nestes proveitosos anos de convivência, desde os primeiros projetos de pesquisa ainda na graduação até a conclusão desse trabalho.

À professora Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo, pela leitura cuidadosa, pelas indicações de leitura e pelos conselhos que contribuíram em muito para o desenvolvimento desse trabalho.

Ao professor Pedro Carlos Louzada Fonseca pela leitura atenciosa e pelas sugestões de grande valia para o desenvolvimento desse trabalho.

Ao corpo docente da graduação e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Maringá, que contribuíram com meu aprendizado e possibilitaram minha formação profissional.

Às amigas estabelecidas no decorrer nas disciplinas cursadas, e aos professores companheiros de trabalho.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

À todos que contribuíram de maneira direta ou indireta no decorrer deste percurso.

**Para Larissa Walter Tavares,
companheira inseparável e minha
futura esposa.**

*Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
[...]
Álvaro de Campos*

SUMÁRIO

RESUMO	08
ABSTRACT	09
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO 1 – DA CRIAÇÃO E COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA: CONSIDERAÇÕES GERAIS	
1.1 A importância da arte e aspectos gerais de sua criação.....	13
1.2 Linguagem literária x linguagem não-literária	24
1.3 Breve histórico e considerações gerais acerca do gênero lírico	27
1.4 Elementos estruturais do gênero lírico	31
1.5 O leitor – pólo receptivo do texto poético	35
CAPÍTULO 2 – FERNANDO PESSOA E O MODERNISMO PORTUGUÊS: A CRIAÇÃO ORTÔNIMA E O PROJETO HETERONÍMICO	
2.1 Breves considerações acerca do Modernismo em Portugal	40
2.2 Fernando Pessoa por si mesmo – a poesia ortônima	42
2.3 Mensagem: um grande feito português e pessoano	50
2.4 A criação do sistema heteronímico.....	56
2.5 Personalidades heteronímicas.....	67
CAPÍTULO 3 – O ESPAÇO POÉTICO EM ALBERTO CAEIRO: INTER- RELAÇÃO COM O SUJEITO LÍRICO E A PLASTICIDADE DA LINGUAGEM	
3.1. O espaço enquanto categoria literária.....	78
3.2. O estudo das inter-relações homem/espaço e o modo como ocorrem na poesia de Alberto Caeiro	88
3.2.1 A tentativa de Alberto Caeiro para afastar-se do universo humano comum e com isso aproximar-se do universo natural	103
3.3 As inter-relações entre as paisagens exteriores/interiores e o estudos de suas relações simbólicas	110
3.4 Aspectos estruturais do fazer poético de Caeiro.....	119
3.4.1 A plasticidade poética e o potencial imagético na poesia de Alberto Caeiro.....	123
3.5 O ato de leitura - ponto de chegada do texto poético	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	145

AGUIAR, Fabrício César. O espaço poético em Alberto Caeiro: inter-relação com o sujeito lírico e a plasticidade da linguagem. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá, 2012.

RESUMO

A presente dissertação centra-se em determinados aspectos da poesia de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, apresentando uma leitura das obras *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos*. Focaliza a inter-relação homem/espaço e, principalmente, a inter-relação Caeiro/Natureza, ressaltando seu forte apego e exaltação a esta, reflexo de seu paganismo peculiar. Essa maneira de se relacionar com o espaço que habita faz com que Caeiro busque “espacializar-se”, tentando aproximar-se ao máximo do universo natural e, para isto, procura afastar-se do universo humano comum. Assim, demonstra grande aversão ao ato de pensar e potencializa suas forças para a tentativa de sentir o mundo natural de maneira intensa, considerando-o como sublime. Serão destacados, ainda, outros aspectos do fazer poético de Caeiro, como as comunicações simbólicas criadas através das utilizações dos substratos cromáticos e fônicos dos poemas, sua linguagem poética altamente elaborada e as estruturas textuais utilizadas para criação e transmissão da plasticidade poética, como: o movimento de objetos, gestos ou mesmo dos elementos da natureza; a utilizações das cores empregadas e as analogias associadas a situações cotidianas, que facilita a interação entre o texto e o leitor. Visando estudar de maneira mais pormenorizada determinados aspectos centrais da poesia de Alberto Caeiro, a dissertação se valerá de aspectos da criação heteronímica, ressaltando a coerência entre suas linguagens e seus perfis biográfico-psicológicos, e peculiaridades gerais das principais personalidades heteronímicas: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, ressaltando as influências existentes entre os heterônimos e entre estes e Fernando Pessoa. O estudo em questão objetiva contribuir à fortuna crítica dos estudos pessoanos, considerando que, após investigações em bancos de teses, o tema escolhido não foi desenvolvido sob o ponto de vista que propomos.

Palavras-chave: Inter-relação Alberto Caeiro/Natureza; espaço poético; plasticidade poética.

Área de concentração: Estudos Literários.

ABSTRACT

This dissertation focuses on certain aspects of Alberto Caeiro's poetry, an heteronym of Fernando Pessoa, through a reading of his works *The Keeper of flocks*, *The Amorous Shepherd* and *Detached Poems*. It focuses on the inter-relationship man/space and, especially, the inter-relationship Caeiro/Nature, emphasizing his strong attachment to and exaltation towards Nature, reflecting his peculiar paganism. This way of relating to his own living space makes Caeiro search for "spatialization", trying to get as close as possible to the natural universe, and to do so, try to get away from the ordinary human world. Thus, he demonstrates a great aversion to the act of thinking and potentize his strengths in an attempt to feel the natural world in an intense way, considering it as sublime. Other aspects of Caeiro's poetic will also be emphasized, such as the symbolic communications created through the use of the poems chromatic and phonic substrates, his highly elaborated poetic language and the text structures used to create and transmit his poetic plasticity, such as: movement of objects, gestures or even the elements of nature, the uses of colors and the associated analogies to everyday situations, which facilitates the interaction between the text and the reader. This work will make use of some aspects of heteronymous creation in order to study in greater detail certain key aspects of Alberto Caeiro's poetry. It will emphasize the consistency between their languages and their biographical-psychological profiles, and also general peculiarities of the main heteronymous personalities: Alberto Caeiro, Ricardo Reis and Álvaro de Campos, highlighting the influences between the heteronyms and between them and Fernando Pessoa. The present study aims at contributing to the wealth of critical studies on Pessoa, taking in consideration that we did not find any work on the theme we propose.

Keywords: Alberto Caeiro/Nature Inter-relationship, poetic space; poetic plasticity.

Area of concentration: Literary studies.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente dissertação tem como objetivo o estudo da criação literária de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, apresentando uma leitura dos poemas das obras *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos*. Focaliza a inter-relação do espaço poético com o sujeito lírico e a linguagem plástica do poeta.

As particularidades da poesia de Caeiro associam-se à relação que ele estabelece com o mundo, ao demonstrar nos poemas um intenso apego e exaltação da natureza, reflexos de seu paganismo e objetivismo visualista. A ânsia de Caeiro por sentir ao máximo o espaço natural aproxima-o faz com que busque “espacializar-se”, considerando-se uma extensão da Natureza. Ainda serão destacados outros aspectos do fazer poético Caeiro, como sua linguagem poética altamente elaborada, composta, muitas vezes, por relações simbólicas comunicativas, enfatizando o poder verbo-visual de sua linguagem. Do mesmo modo, serão ressaltados os recursos textuais utilizados para a criação e transmissão de seu interesse pela Natureza, pelo ritmo lento e espraído da frase, pelo verso livre, pela linguagem fluente e desenvolta, quase prosa, pela naturalidade, repetição de grandes segmentos frásicos e pelas comparações simples e originais. Alberto Caeiro representa o pólo objetivo do sistema heteronímico.

Com base no método descritivo-analítico, o presente trabalho apresenta leituras e interpretações que buscam identificação, descrição, classificação, interpretação e análise. Seguindo os postulados do próprio Fernando Pessoa,

a função do crítico deve concentrar-se em três pontos: (1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar a explicação central do artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo elegíaco, tipo dramático poético, etc.); (3) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estas buscas de uma aura poética de desentendimento. (SEABRA, 1988, p.21)

Baseando-se nesses conceitos, esta dissertação estrutura-se em três capítulos, assim distribuídos: o primeiro capítulo intitulado *Da criação e comunicação artística: considerações gerais* apresenta considerações acerca da arte literária, sua importância e aspectos gerais de sua criação, enfatizando tratar-se de criações de cunho ficcional, as quais retratando a realidade de maneira fictícia possuem importante papel de influência

e transformação humanística e social. A linguagem artística possui um requinte formal incomum em relação à linguagem usual, possibilitando que suas mensagens possam ser transmitidas de forma prazerosa. Evidencia-se a relação essencial entre a forma e o conteúdo nas composições artísticas. Deste modo, mostramos como estas obras tratam de composições minuciosas, fruto do trabalho intelectual e do talento dos artistas. Serão feitas ainda algumas considerações gerais acerca do gênero lírico, destacando seus elementos estruturais. No último subitem estudamos a importância do ato do leitor, pólo receptivo dos textos e responsável pela efetivação da mensagem e validação da comunicação.

O segundo capítulo, *Fernando Pessoa e o modernismo português: a criação ortônima e o projeto heteronímico* concentra-se, inicialmente, na criação ortônima e no projeto heteronímico de Fernando Pessoa. Sobre o Modernismo português destacam-se características importantes e fatos representativos de seu contexto histórico, influenciadores na produção artística deste período, objetivando maior compreensão do fazer literário de Fernando Pessoa, elencando sua participação no grupo fundador do Modernismo e a criação das vanguardas *Paulismo*, *Interseccionismo* e *Sensacionismo*. Sua obra apresenta uma construção grandiosa e labiríntica, que se destaca ainda pela construção da obra *Mensagem* (1934), e pela criação do sistema heteronímico e de todos os poemas que o compõem. Visando estudar de maneira mais pormenorizada determinados aspectos centrais da poesia de Alberto Caeiro, valemo-nos de aspectos da criação heteronímica, ressaltando a coerência entre suas linguagens e seus perfis biográfico/psicológicos, e peculiaridades gerais das principais personalidades heteronímicas: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, cientes das influências e da correspondência entre os heterônimos com Fernando Pessoa.

No terceiro e último capítulo, sob o título *O espaço poético em Alberto Caeiro: inter-relação com o sujeito lírico e a plasticidade da linguagem* examinamos conceitos sobre o espaço enquanto categoria literária, desde sua definição às categorizações de tipos de espaços e suas formas de ambientações. Nesse sentido, foram feitas leituras sobre a percepção do espaço embasada na perspectiva relacionista, utilizada por Caeiro, visando desvendar as inter-relações homem/espaço e o modo como ocorrem na poesia de Alberto Caeiro, além de ressaltar sua intensa dedicação e exaltação da natureza, reflexo de seu paganismo peculiar. A ânsia por “especializar-se” aproxima o poeta do universo natural e afasta-o do universo humano. Seu desejo de apartar-se do universo dos homens comuns e das características que os diferem dos entes naturais, como a

capacidade cognitiva racional (o ato de pensar) será substituída pelo ato de sentir o mundo de maneira intensa e natural, tal como nos versos *ao lerem os meus versos pensem / Que sou qualquer cousa natural / Por exemplo, a árvore antiga*. Alberto Caeiro se relaciona intensamente com o espaço natural habitado (e procura inserir-se nele), considerando-o sublime.

Cientes desta potente relação e valorização do poeta com o espaço que habita, refletimos na leitura do *corpus* selecionado sobre o modo como ocorre a inter-relação entre o ambiente externo e seu estado de alma interior, considerado um espaço interno. O espaço externo influencia a “paisagem interior” e, muitas vezes, o “estado de alma” (espaço interior), também exerce influência na percepção do espaço externo. Com base nessas inter-relações concluímos que a comunicação ocorre sempre de maneira simbólica, partindo-se dos significados que decorrem tanto do substrato cromático quanto ao substrato fônico dos poemas. Os aspectos estruturais dos poemas de Caeiro foram pontos de partida para o estudo da plasticidade poética, como o movimento de objetos, gestos, elementos da natureza, uso do cromático e as analogias associadas a situações cotidianas, evidenciando a interação entre o texto e o leitor.

Quanto ao estado da questão, em consultas aos bancos de teses das universidades e instituições mais representativas nos estudos de Literatura Portuguesa, como a Biblioteca Digital da USP, Biblioteca Digital Brasileira, Base de Dissertações e Periódicos da CAPES, Programa de Publicações Digitais da Progp (UNESP), Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP), entre outras instituições, embora o autor seja tema de inúmeros trabalhos acadêmicos, não foi encontrada nenhuma pesquisa desenvolvida sobre o tema desta dissertação. O recorte apresentado possui um caráter relativamente inédito em alguns aspectos e visa contribuir com a fortuna crítica de Fernando Pessoa.

Finalmente, ressaltamos que o estudo em questão se justifica pela grande admiração e afinidade com a poesia pessoana, desde o curso de Graduação em Letras, além do caráter genial de Alberto Caeiro, pretendo mestre dos demais heterônimos e do poeta ortônimo.

CAPÍTULO 1 – DA CRIAÇÃO E COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA: CONSIDERAÇÕES GERAIS

*A finalidade da arte é a elevação
do homem por meio da beleza.*
Fernando Pessoa

1.1 A importância da arte e aspectos gerais de sua criação

Na presente dissertação incluímos seu *corpus* à arte literária. Por este motivo, apresentamos, a seguir, reflexões sobre conceitos de arte literária.

Em relação às criações artísticas, de modo geral, podemos pensá-las como invenções, uma vez que, segundo Pessoa (1988, p.32), “uma invenção é uma idéia nova realizada.” Partindo desta afirmação, o poeta define a arte essencialmente como “uma invenção com valor. Se não for inventivo, o valor pertencerá a quem a inventou; se não tiver valor, não será obra de arte, pois que importa inventar o que não presta?” Porém, ciente desta ser uma definição um tanto quanto ampla e polêmica, ele ressalta que nem todas as invenções inserem-se no campo artístico:

Invenção foi de Watt, quando descobriu a máquina a vapor; invenção a de Descartes, quando uma manhã na cama, viu de repente a geometria por coordenadas. Ambas são invenções de um valor, [porém] de nenhuma delas diremos que é uma obra de arte. (PESSOA, 1988, p.33-34)

Como critério de diferenciação das invenções de gêneros variados ele comenta que, “ao contrário da invenção prática, que é uma invenção com valor de utilidade, e da invenção científica, que é uma invenção com valor de verdade, a obra de arte é uma invenção com valor absoluto.” (PESSOA, 1988, p.34). Pensando especificamente nas obras de arte literárias, consideramos que estas possuem como traço fundamental o fato de inserir-se nas invenções de cunho ficcional, tratando-se de representações da realidade de maneira fictícia.

Segundo Aristóteles (1959, p.286), “não compete ao poeta [escritor] narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou à necessidade”. Este pensador antigo já nos mostra a diferença entre o plano da realidade e o plano da representação da realidade de maneira ficcional, sendo que é neste segundo plano que se inserem as composições artísticas. Este conceito de representação ficcional vem sendo discutido há muito tempo por vários

pensadores, como foi o caso ocorrido entre Platão e Aristóteles que apresentaram posicionamentos diferenciados sobre o tema.

Platão posiciona-se contrário à imitação, pois afirmava que os artífices não poderiam exercer duas funções diferentes com a mesma precisão: “a mesma pessoa não é capaz de imitar tão bem muitas coisas como uma só”; (PLATÃO, 1990, parágrafo 394 – e; p.119). Esta consideração associa-se ao raciocínio que, por exemplo, um bom marceneiro não seria um bom ferreiro e a premissa contrária se faz verdadeira. Platão ainda destaca que o artista seria apenas um “autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador.” (PLATÃO, 1990, parágrafo 597 – f; p.456). O autor ainda questiona: “se olhares uma cama de lado, se a olhares de frente ou de qualquer outro ângulo, é diferente de si mesma, ou não difere nada, mas parece distinta?”. (PLATÃO, 1990, parágrafo 598– a; p.457). Platão mostra que o mesmo objeto pode ter várias aparências e que o artista, neste caso o pintor, imita apenas a aparência do objeto, e por isso afirma que “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição.” (PLATÃO, 1990, parágrafo 598 – c; p.457). Por este posicionamento em relação à construção de obras artísticas, ele afirma que por estarem afastadas três pontos do real é “fácil de executá-las mesmo sem conhecer a verdade, porquanto são fantasmas e não seres reais o que elas representam”. (PLATÃO, 1990, parágrafo 599 – a; p.458). Para ele

O criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência. (PLATÃO, 1990, parágrafo 601 – b; p. 464)

O imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser. (PLATÃO, 1990, parágrafo 602 – b; p. 466)

Por ter esta visão negativa em relação à imitação e criação artística, o filósofo afirma que “todas as obras desta espécie (de caráter mimético) se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza”. (PLATÃO, 1990, parágrafo 590 - b; p.451). Por este motivo, expulsa o poeta (símbolo do artista) de seus planos de criação da República ideal. Ele ainda destaca que

se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente em uma cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos por verdadeiro [...] logo, é justo que deixaremos ela voltar, desde que se justifique [...] concederemos certamente aos seus defensores, que não forem poetas, mas amadores de poesia, que falem em prosa, em sua defesa, mostrando como ela é não só agradável, como útil, para os estados e a vida humana. (PLATÃO, 1990, parágrafo 606 – d; p.476).

No entanto, pensamos que Aristóteles possui uma opinião mais interessante sobre a representação artística, pois não a vê como uma mera tentativa de imitação da aparência da realidade. Para Aristóteles,

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia [arte literária]. A tendência para a imitação instintiva do homem, desde a infância. Neste ponto distingui-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. (ARISTÓTELES, 1959, p.274)

Aristóteles ressalta duas funções importantíssimas da arte: seu caráter prazeroso e seu alto potencial de crescimento intelectual e humanístico, como também destaca D’Onofrio:

O artista recorre à imaginação e à fantasia para compreender o mundo. Fictício não significa falso, mas apenas historicamente inexistente. [...] O texto literário, portanto, além de fornecer um prazer estético (o fim lúdico), é a fonte de conhecimento do real. Daí a função social da literatura, [...] que induz o homem a refletir sobre os problemas existenciais. (D’ONOFRIO,1997, p.09-10).

Refletindo especificamente sobre a arte literária, Nunes (1998, p.184) ressalta de forma enfática sua importância ao afirmar que “nenhuma outra arte é capaz de comunicar, como a literatura, o moralmente insuportável, a crueldade, a barbárie social e política”. Deste modo, vemos a importância tanto da imitação artística ficcional, quanto da necessidade de diferenciação entre o plano da realidade e o plano da arte, sendo este uma representação fictícia daquele. Caso o leitor de obras artísticas não possua esta noção, podem ocorrer leituras equivocadas como, por exemplo, o ocorrido com o pintor francês Henri Matisse, como destaca Bosi: “Matisse, abordado por uma dama a propósito de um quadro seu com o comentário: *Mas eu nunca vi uma mulher*

como essa! [o autor] replicou cortante: *Madame, isto não é uma mulher, é uma tela*". (BOSI, 1985, p.14).

No entanto, pensamos que mesmo tendo por base a ficção, a obra de arte não possui seu vínculo com o mundo real totalmente cortado, pois se assim fosse, não poderíamos efetivar a comunicação textual. Nesse sentido, Amora explica que

a obra literária não se identifica plenamente com a realidade, mas, dela não pode afastar-se a ponto de se tornar inteiramente independente. É que o artista, como todo homem, só pode pensar e imaginar com dados do conhecimento intuitivo fornecidos pela realidade. (AMORA, 1973, p.54)

Deste modo, o que se percebe é que o artista de maneira consciente escolhe alguns elementos ou situações e, partindo do plano da realidade, altera-os à maneira como preferem, transferindo-os para o plano ficcional. Aristóteles (1959, p.322) alerta que "o poeta deve falar o menos possível por conta própria, pois não é procedendo assim que ele é imitador". Seguindo a linha de raciocínio, Coelho (1961, p.59) acentua que "o poeta, por definição, transfigura, dá à circunstância um valor universal e permanente, tende a impersonalizar sentimentos e emoções. Poesia é alquimia". Referente a este aspecto de criação ficcional, Fernando Pessoa certa vez escreveu a Francisco Costa e disse:

A arte é para mim a expressão dum pensamento através duma emoção ou, em outras palavras, duma verdade geral através de uma mentira particular. Pouco importa que sintamos o que exprimimos; basta que, tendo-o pensado, saibamos fingir bem tê-lo sentido. (COELHO, 1961, p.57-58).

Isto é percebido claramente em sua criação poética, através de sua despersonalização dramática, como mostraremos no próximo capítulo desta dissertação. Ainda ao que se refere ao vínculo e ao distanciamento existentes entre o mundo real e o mundo fictício, Eco postula que,

na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito "pequenos mundos" que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito e fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. (ECO, 1994, p.91)

Sobre este “parasitismo” do mundo ficcional em relação ao mundo no ato de criação artística, Candido (2000, p.20) destaca que “o artista sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões de sua época; escolhe certos temas; usa certas formas; [deste modo] a síntese resultante age sobre o meio”. Sendo assim, este estudioso nos mostra que é válido encarar a composição artística de maneira a evidenciar que

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem seu núcleo e seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade; (CANDIDO, 2000, p.18)

Deste modo, segundo Bosi (1985, p.69), “a arte não é mera cópia da natureza ou dos objetos culturais”, uma vez que as expressões artísticas não podem ser vistas como um mero reflexo social, pois “dizer que a arte exprime a sociedade constitui um verdadeiro truísmo”. (CANDIDO, 2000, p.18). Se assim fosse, qualquer transformação social capacitaria todos nela envolvidos a se expressarem artisticamente do mesmo modo, e isso não ocorre.

No entanto, os artistas de um modo geral não estão alheios à sociedade a que pertencem, o que faz com que suas expressões artísticas recebam influências das transformações sociais de maneira direta ou indireta. Desta feita, as relações estabelecidas entre a arte e a sociedade são vias de mão dupla, ou seja, por estarem diretamente ligadas, influenciam-se e contribuem para as modificações umas das outras. Por mais que as influências externas existam, elas são filtradas pelo artista, pois é ele que irá escolher o modo como estruturará sua obra, se visará uma maior ou menor intensidade comunicativa, estética, política, crítica, etc. No caso da literatura, é através desta capacidade aguçada em representar a realidade por meio de palavras que se percebe seu alto valor. Segundo Candido,

O poeta usa as palavras em sentido próprio ou em sentido figurado. Mas, tanto num caso quanto noutro, de maneira diferente do que ocorre na linguagem cotidiana. As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme são usadas por um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária. (CANDIDO, 2009, p.113)

Compreende-se que a diferença entre um texto literário e outro texto qualquer se pauta na linguagem literária que, por ser artística, possui um requinte formal incomum. Por esta autonomia criativa no modo de ordenar e estruturar os elementos constituintes e significativos da obra é que se nota a genialidade criativa de muitos artistas. Este processo de composição artística requer tanto a utilização da imaginação criativa quanto a necessidade de domínio de técnicas para a materialização da expressão. Referente a isso,

Para Baudelaire, as grandes fontes da poesia eram a sensibilidade e a imaginação pessoais. Simplesmente, achava indispensável pôr a inteligência estética ao serviço da sensibilidade e da imaginação; concebia o “trabalho” do poeta como um jogo constante ou entreajuda de iniciativa e acaso – o acaso da inspiração. A hora em que a poesia encarna num poema era, a seu ver, uma hora de lucidez, de esforço dirigido para um fim consciente. (COELHO, 1961, p.56-57).

Bosi (1985) também vê a criação artística de modo semelhante, julgando necessário para a construção desta a fusão de três pontos centrais: a construção, o conhecimento e a expressão. Em relação ao aspecto da construção artística, Bosi (1985, p.13) destaca que “a arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. [...] A arte é uma produção: logo, supõe trabalho”. Esta definição mostra o conceito inicial da produção artística como a produção de um artífice, o qual trabalha artesanalmente sua obra. Podemos notar isso na origem etimológica da palavra poética, considerada um sinônimo da criação artística:

A poética apegase-se à *criação* sob todas as suas formas. A palavra vem do verbo (*poiein*), que significa, em grego, “fabricar”, “construir”, “criar”, “produzir”, e que nos deu a série lexical *poièsis* (poesia), *poiètikos* (poética), *poièma* (poema), *poiètès* (poeta). (STALLONI, 2007, p.131).

Acerca deste aspecto é pertinente o comentário de Pessoa: “fazer poesia é um saber, que o poeta deve ser um homem culto, que o poema é um artefacto, fruto de um planejamento e de uma estruturação”. (PESSOA, 1967 apud COELHO, 1996, p.268). Assim, evidencia-se a ideia da criação feita por um criador consciente e que domine a técnica deste ofício. Deste modo, o artista irá criar certas formas textuais/estruturais, as quais conterão mensagens a serem transmitidas. Baseando-se neste viés teórico, para o

desenvolvimento de uma abordagem de análise literária é necessário atentar tanto para forma quanto para o conteúdo textual, pois, de acordo com Candido (2000, p.20-21), a arte literária “é forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da linguística”. Em relação ao conteúdo e a forma da obra de arte, Amora (1973, p.38) ressalta que o conteúdo “é a *supra-realidade* concebida pelo artista. [...] o conteúdo é o elemento *imaterial* da obra literária, pois que existe apenas na imaginação do artista e na do leitor”. Este mesmo estudioso nos mostra que a forma, “também denominada linguagem, é o elemento que fixa o conteúdo e permite sua transmissão de um espírito para o outro. [...] A *forma*, nos mais variados aspectos, é o veículo do conteúdo. (AMORA, 1973, p.38).

A importância desta relação constituinte da obra literária também é destacada de modo semelhante por Coelho (1996, p.270): “Na arte tudo é forma e tudo inclui idéias. Não interessa ao juízo da posteridade se um poema encerra noções materialistas ou idealistas; o que interessa é se elas são ou não elevadas, agradáveis na forma [...] ou desagradáveis”. Tendo em vista esta inter-relação e refletindo sobre os modos de expressão, Bosi (1985) explica que

Um grito de dor pela morte do ser amado e uma oração fúnebre recitada em sua memória não são formas expressivas da mesma qualidade. Ambos, o grito e a oração, compõem-se de signos; ambos remetem a uma gênese psíquica, o luto experimentado por quem os proferiu. Mas diferem visivelmente entre o grau de mediação que intercorre entre a fonte e a forma. (BOSI, 1985, p.51)

Estas relações e o modo como a mensagem é expressa relaciona-se com a forma que a transmite. Tal indício pode ser notado no poema:

Leve, leve, muito leve,
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem procuro sabê-lo.
(PESSOA, 1981, p.147 – GR¹)

Os versos descrevem a percepção sensorial do eu-lírico em relação à passagem do vento. No entanto, da maneira como as palavras são escolhidas e dispostas no texto,

¹ As citações com as siglas GR referem-se a poemas presentes na obra *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caetano.

percebe-se o efeito que sugere um vento suave e efêmero, assim como a leitura, a qual flui de maneira suave sem nada que a trunque e é rápida devido à breve extensão do poema. A sonoridade das palavras contribuem para a criação do efeito de sentido desejado, descrevendo a passagem do vento de maneira sussurrada, como um vento “leve, leve, muito leve”, devido à repetição dos sons consonantais /V/ e /S/: leve; vento; passa; vai-se; sempre; sei; penso; sabê-lo. Os fonemas vocálicos predominantes são /A/ e /E/, vogais abertas, o que realça de maneira simbólica a suavidade desejada. Nota-se ainda que esta tranquilidade do espaço externo encontra eco na “paisagem interior” do eu-lírico, o qual tem a sensibilidade de sentir este vento leve que passa, ignorando o pensamento, ou melhor, enfatizando o não pensar: *E eu não sei o que penso / Nem procuro sabê-lo*. Nota-se que nem mesmo a leveza do vento e a harmonia da natureza o conduzem à reflexão, ao pensamento.

Fechando a tríade do que Bosi (1985) denomina serem os pontos essenciais da criação artística, no que diz respeito ao conhecimento, nota-se que a arte é tanto geradora quanto fruto de conhecimento, uma vez que necessita dele tanto no momento de criação quanto no momento da recepção para o entendimento da mensagem. No entanto, por tratar-se da comunicação artística, a mensagem é transmitida geralmente de maneira ímpar, diferenciada da comunicação comum, sendo feita de modo muito mais interessante e prazerosa do que quando expressa meramente através de seu sentido denotativo. Bosi ainda ressalta que

O artista encontraria nas estruturas assim obtidas a quietude e a garantia de uma Beleza eterna a que aspiram os homens no mundo exposto à contingência. A tendência para a abstração se compreenderia por uma necessidade profunda do sujeito e de sua cultura perante o caos de uma existência aberta as surpresas do acaso e ao aguilhão da morte. (BOSI, 1985, p.31)

Sob o ponto de vista de Fernando Pessoa (1988, p.75), “toda arte é resultado da colaboração entre sentir e pensar”. Entendemos este “sentir” como estímulos à criação artística, a qual será efetivada através do “pensar”, ou seja, da execução das técnicas utilizadas conscientemente visando alcançar um tipo de comunicação eficaz na transmissão de uma mensagem que desperte no leitor o efeito esperado pelo artista. Para tanto, é necessário que o pensamento criativo intelectual e a mensagem da obra encontrem algum eco no pensamento dos leitores que entraram em contato com a mesma. Caso isto ocorra, terá alcançado êxito por terem pontos comuns entre a ideia

transmitida pelo autor e o universo em que se inserem os leitores, fator que proporcionará a efetivação da comunicação. Se, porém, o artista produzir algo considerado grandioso para si, mas que no âmbito geral não desperte nenhum efeito em seus receptores, não lhes proporcionando nenhuma interação com a obra, esta não terá êxito. Pautando-se nesta ótica, Pessoa (1988, p.42) defende que a “arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais. Se é a interpretação dos sentimentos só *individuais*, não tem base na compreensão alheia.” Complementando este raciocínio, o poeta enfatiza que

O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada. (PESSOA, 1988, p.38)

Pessoa ainda explica que a arte deve possuir dois princípios importantes: o da generalidade e o da universalidade. Em relação ao primeiro, o poeta teoriza que “a sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida” (PESSOA, 1988, p.38). Para ele, este princípio deve estar ligado ao segundo: “O artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos.” (PESSOA, 1988, p.38). Baseando-se neste raciocínio, pensamos que o artista precisa ser cuidadoso e ter ciência de seu processo criativo-comunicativo. Um mero desabafo pessoal ou algo extremamente subjetivo, que não tenha nada em comum com as outras pessoas de um modo geral, provavelmente não encontrará o mesmo efeito que algumas obras já imortalizadas conseguiram.

Sendo assim, o artista que consiga atingir estes dois princípios, provavelmente terá maior projeção e uma representatividade mais duradoura, como os já consagrados: Shakespeare, Dante Alighieri, Camões, Machado de Assis, Fernando Pessoa, entre outros. Em suas obras e nas de muitos outros que poderiam ser inseridos neste rol, mesmo produzido-as há muitos anos, distanciados há séculos da realidade de seus leitores, permanecem com um altíssimo potencial comunicativo, com reflexões e considerações pertinentes e atuais por associarem-se a aspectos humanos atemporais e universais. Artistas deste nível, possivelmente continuarão “vivos” por muito tempo, devido à universalidade de seus temas, passando a fazer parte de um patrimônio comum da humanidade. Estes traços podem ser notados na obra poética de Fernando Pessoa

ortônimo e em seus heterônimos, como por exemplo, no caso de Alberto Caieiro ao tratar temas como o amor, ou a morte.

Na obra *O Pastor Amoroso* Caieiro nos mostra como o amor pode mudar o “estado de alma” e fazer com que o ser apaixonado sinta o mundo de forma diferenciada devido à projeção de seu sentimento interior, neste momento de mudança, em relação ao modo como percebia as coisas anteriormente, como destacam os versos:

Vejo melhor os rios quando vou contigo
Pelos campos até à beira dos rios;
Sentado a teu lado reparando nas nuvens
Reparo nelas melhor —
[...]
Tu mudaste a Natureza...
Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim.
(PESSOA, 1981, p.163 – PA²)

No entanto, esta captação da realidade externa de modo subjetivo pode alterar-se novamente caso ocorra outra mudança interior, como por exemplo, se acontecer uma frustração amorosa: *O pastor amoroso perdeu o cajado, / [...] / Ninguém o tinha amado, afinal. / Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo: / Os grandes vales cheios dos mesmos verdes de sempre.* (PESSOA, 1981, p.163 – PA). Nota-se que com o fim deste “estado de alma” apaixonado, a percepção do mundo exterior volta ao modo como ocorria antes, pois longe da “verdade falsa” volta a ver *os grandes vales cheios dos mesmos verdes de sempre.*

O sentimento amoroso é inerente ao ser humano e sempre esteve presente nas relações sociais de todos os povos, é natural que versos como estes facilmente sejam compreendidos e encontrem identificação nos mais variados tipos de leitores. Outro tema que facilmente pode encontrar um “eco” semelhante nos leitores é a morte e todas as incertezas que giram ao redor deste fato. Caieiro também nos faz refletir sobre o assunto com os versos:

Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

² As citações com as siglas PA referem-se a poemas presentes na obra *O Pastor Amoroso*, de Alberto Caieiro.

Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma
[...]
Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for, é que será o que é.
(PESSOA, 1981, p.170-171 – PA).

Os versos propõem uma reflexão sobre um dos temas mais misteriosos da existência humana, nos quais se posiciona de modo a evidenciar que o fato de sua morte ocorrer não alterar em nada o rumo natural das coisas, pois *as flores florirão de mesma maneira / e as árvores não serão menos verdes [...]*, o que nos faz perceber a nossa insignificância em relação ao mundo. Ainda ressalta que não adianta preocupar-se com o que ocorrerá depois da morte, pois já não se tem mais ações ou influências: *Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências*. Esta se trata de uma das possíveis maneiras de refletirmos e pensarmos sobre este fato que é, talvez, uma das poucas certezas da vida. Para Ricardo Reis, *Tudo que cessa é morte, e a morte é nossa / Se é para nós que cessa*. (PESSOA, 1981, p.216).

Tendo em vista o alcance destas discussões e reflexões associadas a temas universais e atemporais, assim como a forma como estes conteúdos são transmitidos, pode-se ter uma noção da grandiosidade das produções artísticas, percebendo a real importância destas criações como veículos das mais variadas formas de expressão e comunicação, as quais traduzem muitos dos principais anseios e dramas humanos, fazendo-nos refletir sobre os mais variados temas, proporcionando-nos uma verdadeira evolução humanística, social e ideológica. Sabe-se que outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a história, entre outras, também podem nos proporcionar reflexões sobre estes temas. No entanto, como mostra Aristóteles,

O historiador e o poeta [...] diferem entre si porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. (ARISTÓTELES, 1959, p.286)

Deste modo, evidencia-se que a arte possui uma característica ímpar: é capaz de transmitir suas mensagens de maneira requintada e extremamente prazerosa devido ao seu alto potencial estético. Segundo D'onofrio (1997, p.09), “a literatura é uma forma de conhecimento da realidade que serve de ficção e tem como meio de expressão a

linguagem artisticamente elaborada”. Devido a isso, podemos compreender claramente quando Pessoa ressalta que “a finalidade da arte é a elevação do homem por *meio da beleza*.” (PESSOA, 1988, p.44). Para ele “o valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele.” (PESSOA, 1988 p.25).

Considerando a importância das expressões artísticas presentes na humanidade, Alfredo Bosi (1985, p.41) afirma categoricamente que “na arte, a habitação do mundo percebido pelo sujeito e, em direção contrária, a presença ativa deste naquele, fazem parte de uma experiência singular e poderosa que talvez só se possa comparar à do ato amoroso”.

1.2 Linguagem literária x linguagem não-literária

Ainda sobre as considerações acerca da arte, buscaremos destacar o modo como a linguagem literária difere-se da linguagem não-literária. Segundo Aguiar e Silva,

Foi sobretudo [...] com movimentos de teoria e críticas literárias como o formalismo russo e o *new criticism* anglo-norte-americano [...] que se difundiu e foi ganhando consistente fundamentação teórica [...] a idéia de que a literatura se pode e se deve definir como modalidade específica da linguagem verbal, tendo-se desenvolvido a partir de então, em estreito relacionamento com a lingüística, estudos sobre caracteres peculiares e diferenciais da linguagem literária, numa procura persistente e rigorosa da *literariedade*, ou seja, dos elementos e valores que configurarão singularmente aquela linguagem. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.47).

Em relação à diferenciação entre a linguagem corrente, usual, e a linguagem artística, “é preciso, portanto, distinguir a linguagem figurada espontânea, que representa simplesmente um modo normal de expressão humana, e a linguagem elaborada, construída com intenção definida, visando determinado efeito”. (CANDIDO, 2009, p.113). Referente a este aspecto, Aguiar e Silva reitera que

De acordo com uma teoria pictórica tardia, existem duas modalidades de expressão: uma, a mais corrente, apresenta-se “nua”, desprovida de figuras e de quaisquer recursos estilísticos; a outra, pelo contrário, caracteriza-se pelo ornato, pelo vocabulário escolhido e pelo sábio uso dos tropos. A primeira corresponde a uma linguagem não-artística, não-literária; a segunda, em contrapartida, a uma linguagem artística, literária. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.43).

Para os formalistas este tipo de linguagem literária é responsável pelo estranhamento do leitor, criando este efeito devido seu desvio em relação à linguagem cotidiana. Franco Júnior destaca que

A linguagem poética seria distinta da linguagem cotidiana porque nela a função referencial não se reduziria ao utilitarismo pragmático nem ao automatismo que caracterizam esta última. A linguagem poética caracteriza-se exatamente pela ênfase na desautomatização da percepção que se encontra como que adormecida pelo hábito e pela economia e pragmatismo que caracterizam a linguagem cotidiana. [...] Concebendo a linguagem poética (artística) como fundamentalmente comprometida com a desautomatização da percepção, o autor afirmará a existência de um estreito vínculo entre o procedimento da singularização e o efeito do *estranhamento*. (FRANCO JÚNIOR, 2005, p.95-96)

Este tipo de diferenciação entre as linguagem literária e não-literária é muito antigo. Aguiar e Silva ressalta que a concepção da “linguagem literária como *desvio* em relação à linguagem de intercâmbio cotidiano, encontra-se portanto já formulada, ao menos sobre forma seminal, na *Poética* de Aristóteles e está também presente na *Epístola aos Pisões* de Horácio”. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.44).

Sobre a preocupação ornamental da linguagem literária devido ao seu esmero, Seabra (1988, p.27-29) enfatiza que em poesia “cada poeta cria a sua própria língua, ao dar vida aos seus poemas: em poesia, código e mensagem confundem-se. [...] o significante cria o seu significado; ou, melhor ainda, o significante é seu significado”. Ampliando as considerações sobre a linguagem da poesia, Stalloni (2007, p.144) esclarece que “a poesia se diferencia das outras funções lingüísticas por uma ‘dosagem’ mais forte de função poética. Ela é, antes de mais nada, trabalho sobre a linguagem”. Em relação a este mesmo aspecto, Aguiar e Silva (2009, p.54) completa que para “Jan Mukarovsky (1891-1975), a linguagem poética é uma forma diferente de linguagem com uma função diversa da linguagem corrente. [Esta] ‘função diversa’ que se especifica a linguagem poética é a *função estética*”.

É válido ressaltar que as obras e os artistas considerados canônicos são em geral aqueles que conseguem compor de modo a criar e associar muito bem tanto os aspectos do plano estético-formais quanto os do plano do conteúdo. Bosi (1985, p.57) destaca que “a arte da palavra consiste em reviver e potenciar a expressão que o uso desgastou. Nem se deve ignorar, como o faria o mau estrategista, o valor desse uso e o seu alcance comunicativo”. Encarando a produção poética de modo semelhante, Stalloni (2007,

p.158) também enfatiza: “O tempo, o bom senso e a história literária ensinaram que a poesia não se confunde com a arte de fazer versos e que o talento do versificador não é suficiente para fazer um bom poeta”.

Nota-se então que a elaboração da linguagem literária é composta de vários sistemas semióticos comunicativos, trabalhando tanto com a linguagem denotativa quanto com a conotativa, possuindo uma estrutura de significado relacionada à estrutura de seu significante, conseguindo assim comunicação através de vários elementos poéticos, como sua disposição gráfica, sons, imagens, e também através de inter-relações simbólicas construídas com base nestes elementos, como será exemplificado posteriormente quando aprofundarmos as peculiaridades da linguagem literária de Alberto Caeiro.

Finalizando as considerações acerca da linguagem literária e às suas estruturas comunicativas, vale destacar que “a *obra literária*, como o próprio lexema “obra” denota, constitui o resultado de um fazer, de um produzir que, sendo embora também um processo de *expressão*, é necessária e primordialmente um processo de *significação* e *comunicação*.” (AGUIAR E SILVA, 2009, p.75). Refletindo sobre tais aspectos significativos e comunicativos,

O texto literário é sempre codificado pluralmente: é codificado numa determinada língua natural, de acordo com as normas que regulam este sistema semiótico, e é codificado em conformidade com outro sistema semiótico, com outros códigos atuantes na cultura da coletividade em que se integra o seu autor/emissor: códigos métricos, códigos estilísticos, códigos retóricos, códigos ideológicos, etc. Esta pluricodificação gera um texto de informação altamente concentrada e quanto mais complexa for a estruturação de um texto, em função dos códigos que se intersectam, se combinam, se interinfluenciam na sua organização, tanto menor será a predizibilidade da sua informação e, por conseguinte, tanto mais rica esta se revelará. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.96)

Assim, para a criação desta linguagem altamente elaborada há um caminho a ser percorrido com muito cuidado e que exige labor por parte dos artistas. Este trabalho, por sua vez, nunca é em vão, pois o “suor” de um criador é capaz de gerar o prazer e contribuir para a evolução humanística de muitos leitores.

1.3 Breve histórico e considerações gerais acerca do gênero lírico

Como a presente dissertação tem em seu *corpus* o estudo de textos associados ao gênero lírico, serão feitas algumas considerações gerais acerca deste. De acordo com Aguiar e Silva, Platão e Aristóteles apresentaram as primeiras teorizações ocidentais acerca da arte literária:

Platão lança os fundamentos de uma divisão tripartida dos gêneros literários, distinguindo e identificando o gênero *imitativo* ou *mimético*, em que se incluem a tragédia e a comédia, o gênero *narrativo puro*, prevalentemente representado pelo ditirambo, e o gênero *misto*, no qual avulta a poesia. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.340)

Hoje, inquestionável em relação a sua importância se comparado com os outros modos de expressão literária, o gênero lírico nem sempre gozou de todo este valor. Aguiar e Silva relata que a teorização feita por Aristóteles, “não comporta uma divisão triádica dos gêneros literários, e que, pela sua lógica profunda, é refractário ao reconhecimento da lírica como uma modalidade da poesia equiparável à poesia narrativa e à poesia dramática”. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 345). Nota-se que nas concepções do filósofo grego a poesia não foi colocada exatamente no mesmo nível da epopéia ou da tragédia, uma vez que estas duas últimas estruturas eram utilizadas para tratar de temas de grande relevância. O que se evidencia então é uma

hierarquização estabelecida entre os diversos gêneros, distinguindo-se os *gêneros maiores* dos *gêneros menores*. [...] Tal hierarquia correlaciona-se com a hierarquia que se acredita existir entre os vários conteúdos e estados do espírito humano: a tragédia, que imita a inquietude e a dor do homem ante o destino, e a epopéia, imitação eloquente da ação heróica e grandiosa, são logicamente valorada como gêneros maiores. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.354-355)

No entanto, percebe-se que este modo de nivelção foi sendo alterado com o passar dos tempos, na medida em que foram crescendo tanto em número quanto em representatividade os estudos e as produções referentes ao gênero lírico. Os teóricos atentos não puderam deixar de reconhecer a grandeza presente também neste gênero:

Desde o fim do primeiro quartel do século XVI, após a redescoberta e difusão da poética de Aristóteles, até cerca de meados do século XVII, os estudos sobre teoria literária atravessaram uma de suas fases mais brilhantes e fecundas na história da cultura ocidental. [...] A inclusão da lírica no sistema dos gêneros literários, ao lado do drama e da

narrativa [...] tornava-se imperiosa aos críticos e teorizadores literários, superando os limites e as ambigüidades das poéticas Greco-latinas, [visando] fundamentar e caracterizar adequadamente a existência do gênero lírico. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.351)

Com a ruptura da hierarquia estabelecida na Antiguidade Clássica, os gêneros tiveram reconhecimento mais igualitário. Refletindo separadamente sobre cada gênero, nota-se que, mesmo ciente da possibilidade de mistura entre estes, cada um possui características intrínsecas peculiares. Aguiar e Silva (2009, p.339) explica que “num plano prevalentemente semiótico, a questão dos gêneros literários é indissociável da correlação entre sistema e estrutura, entre código e texto”, existindo por este motivo a possibilidade de classificação dos textos em gêneros diferentes, os quais possuem suas regras e características específicas. O autor ainda registra que “num plano mais especificamente literário, o debate sobre os gêneros encontra-se ligado a conceitos como os de tradição e mudança literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora”. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.339).

Em relação à atitude criadora e perante as possíveis regras e conceitos estético-artísticos já preestabelecidos pelas formas ou períodos literários, o artista pode produzir obras adequadas aos códigos e estruturas vigentes ou pode inová-las, até certo ponto, alterando as estruturas e costumes já solidificados. Na nomenclatura utilizada por Candido (2000), ocorre no primeiro caso uma “arte de agregação” e no segundo, uma “arte de segregação”. Segundo o crítico,

[a arte de agregação] se inspira principalmente na experiência coletiva e visa meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. [a arte de segregação] se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos, e para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CANDIDO, 2000, p.21)

Deste modo, o artista tem o potencial de criar dando continuidade aos padrões pré-estabelecidos ou pode inová-los, criando outros padrões que, se forem representativos, conseguirão sobrepor-se à tendência vigente até então. No entanto, com o passar do tempo, o que foi considerado novo passa a ser o usual, assumindo o lugar ocupado pelos padrões artístico-estéticos vigentes anteriormente. Segundo Gomes (2005, p.35), “cada grande momento da literatura, em qualquer canto do mundo, está

marcado por movimentos de vanguarda, que são constituídos por movimentos futuros de afirmação, correção e dissolução”. O que se pode notar é que este processo de “ruptura – inovação – consolidação”; “nova ruptura – renovação – nova consolidação”; “ruptura...” trata-se de um processo elíptico, crescente e infinito.

Considerando estas noções, o artista que busque inovar, ciente do modo como estas transformações ocorrem, precisa conhecer os códigos artísticos vigentes, os conceitos já solidificados que lhe possibilitem alterá-los ou opor-se a eles. Os grandes artistas e movimentos artísticos inovadores na arte universal nos mostraram isto, como por exemplo, os movimentos de vanguardas do início do século XX. Segundo Teles,

A vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da “belle époque”. [...] Conforme assinala Guilherme de Torre, a literatura de vanguarda foi sempre “de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo”, “na mesma razão de seu ser levava encapsulado o espírito de mudança e evolução, prevendo ambicionando sucessões”. [...] Assim, mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início deste século [XX]. (TELES, 1985, p.82)

Fernando Pessoa, reconhecido expressivamente entre os modernistas em Portugal, mostra-nos o conhecimento profundo da cultura já consolidada e contribui em muito com algumas criações inéditas para a arte ocidental do século XX. Vários pontos de sua obra possuem estes traços inovadores em relação aos padrões literários vigentes, como pode ser notado claramente nos “Ismos” que criou, *Paulismo*, *Interseccionismo* e *Sensacionismo*, inovações presentes tanto nas propostas e teorizações iniciais destes “Ismos” como também na produção dos textos literários mais representativos destas novas tendências. Cabral (s/d, p.21) destaca que “a teorização do ‘Paulismo’ [...] desde o início é o motor da primeira vanguarda portuguesa.” Para Quadros,

Foi com o paulismo, na verdade, que o grupo começou a impor-se, na medida em que, provocando tempestades e fúrias, se tornou notado... Depois do paulismo viriam outras correntes, sempre congeminações por Fernando Pessoa: o *interseccionismo* e o *sensacionismo*. Viriam os heterônimos, viriam os versos desconcertantes de Sá-Carneiro, os desenhos modernistas de Almada e de Santa-Rita, e viria sobretudo o *Orpheu*, a revista que finalmente, em 1915, congregou e veiculou as ideais do grupo, agitando intensamente o aquário da vida literária portuguesa. P.77-78;

Por criações inovadoras, vanguardistas deste tipo, Quadros (1984, p.116) explica que Fernando Pessoa possui um “modo *sui generis* de intervenção literária, intelectual e mesmo espiritual no mundo sociocultural português.” O próprio Pessoa (1966, p.168) esclarece que “se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em dúvida de que o movimento Sensacionista português é o mais importante da actualidade.” Nota-se que o alcance da capacidade criativa de Fernando Pessoa já era percebido no cenário literário de sua época.

Ao refletir sobre estes processos artísticos inovadores, deve também ser levado em consideração o fato de que nestas mudanças, as novas regras que são valorizadas, assim como as vigentes que buscam ser quebradas, “incidem tanto sobre os aspectos formais e estilísticos como sobre os aspectos temáticos”. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.353). Destaca-se uma evidente relação entre a forma e o conteúdo, ou seja, os padrões em uso ou os que visam sobrepor-se aos de sua época, propõem estes conceitos tanto no plano do conteúdo das mensagens artísticas como no plano estrutural/formal das obras, sendo que, como destacado anteriormente, uma obra artística distingue-se de outra expressão usual por estar preocupada tanto com “o que” é dito, assim como com “o modo” como se diz. Referente a este aspecto, Coelho (1996, p.271) anuncia que “a poesia não é apenas músicas de palavras, é o que diz, mas o que diz devemos recebê-lo como mensagem estética”.

Este tipo de coerência entre forma e conteúdo, segundo Aguiar e Silva, já havia sido ressaltado há muito tempo pelo poeta e pensador latino Horácio ao notar que

O poeta deve adotar, em conformidade com os temas tratados, as convenientes modalidades métricas e estilísticas. [...] Em particular, não se deve expor um tema cômico em versos de tragédia, nem, por outro lado, se deve exprimir um tema trágico em versos próprios da comédia. (AGUIAR E SILVA, 2009 p.346-347)

O que se percebe é a necessidade de coerência entre estes dois “planos” que juntos compõem a obra de arte. Em relação a este aspecto, Aguiar e Silva (2009, p.83), partindo de uma teorização feita por Hjelmslev em *Prolegómenos a uma teoria da linguagem*, caracteriza a obra literária como “um objeto em que é possível distinguir dois “planos” – o da *expressão* e o do *conteúdo* -, por sua vez constituídos por quatro “extratos” – a *substância da expressão*, a *forma da expressão*, a *forma do conteúdo* e a *substância do conteúdo*.”

1.4 Elementos estruturais do gênero lírico

Considerando a essencialidade tanto do conteúdo quanto da forma para a criação do texto artístico, serão levantados os principais aspectos estruturais intrínsecos ao gênero lírico, de um modo geral. Quanto à gênese deste gênero,

Originalmente, a poesia destinava-se a ser cantada com o acompanhamento musical da lira – onde derivou a palavra lirismo. Foi a figura mitológica de Orfeu, legendário inventor da cítara, que serviu de modelo à voz encarnada que encanta animais e seduz a natureza. (STALLONI, 2007, p.150-151)

Ainda em relação a este aspecto, outro estudioso registra a mesma origem do nome lírico, expandindo, porém, o conceito:

Os gregos começaram por denominar lírica, a uma espécie poética que se cantava com o acompanhamento da lira. Depois a expressão se generalizou e passou a designar toda espécie poética que tinha por conteúdo sentimentos e idéias, ou pelo menos a predominância destes elementos. Tal sentido de expressão passou à literatura latina, depois ao Classicismo e ainda hoje se mantém. (AMORA, 1973, p.156)

Deste modo, nota-se certa abrangência em relação ao conceito de lirismo, o qual também pode ser encontrado em outros tipos de textos, não sendo este exclusivo da poesia. No entanto, devido à grande densidade dos textos poéticos, o lirismo é marca freqüente nestes.

Em relação aos textos poéticos, nota-se que alguns elementos lhe são indispensáveis, os quais são caracterizados tanto por seu aspecto formal quanto por seu modo e aspecto de exposição temática, tendo em mente que apenas a forma ou a disposição estrutural de um texto não serve para caracterizá-lo como poesia, como já havia percebido Aristóteles (1959, p.270): “Não acontece que, por se ter exposto em verso um assunto de medicina ou física, se é chamado correntemente poeta!”. Complementando esta ideia, é válido ressaltar que “a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. [...] [assim como] pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia” (CANDIDO, 2009, p.21-22). Referente a este aspecto, Stalloni (2007, p.134), ressalta que “o verso não é sinal infalível de que um texto pertence a um gênero”. Isto se deve ao fato de que, como já dito anteriormente, a estrutura poética está

em conformidade com seu modo de expressão temática e também é caracterizada por este.

No entanto, com exceção dos poemas em prosa, para a literatura ocidental o verso trata-se de um dos elementos centrais dos textos poéticos, podendo ser classificado como regular ou livre. Conforme Stalloni,

O verso é “forçado” e, etimologicamente, merece seu nome: *versus*, de *vertere*, “virar”, como na meia volta no final da linha, comparável àquela que faz o lavrador no final do sulco da terra que lavra. A ruptura é marcada pelo espaço em branco à direita da linha tipográfica. (STALLONI, 2007, p.160)

No entanto, sua disposição não é aleatória, sendo caracterizado apenas por chegar ao fim da linha e continuar na linha seguinte abaixo, pois se assim fosse, caso variasse o tamanho do papel que o escritor utilizasse mudaria também a disposição dos versos. Nota-se que os versos construídos pelos escritores são, na maioria dos casos, dispostos de maneira ordenada e seguindo certa lógica, a qual pode demonstrar a busca pela regularidade métrica, ou pelo efeito sonoro e rítmico, ou pela tentativa de pontuação textual feita através da quebra do verso, como podemos observar no poema VI:

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

Sejamos simples e calmos,
Como os regatos e as árvores,
E Deus amar-nos-á fazendo de nós
Belos como as árvores e os regatos
E dar-nos-á verdor na sua primavera,
E um rio aonde ir ter quando acabemos!...
(PESSOA, 1981, p.142 – GR)

O que se percebe no poema acima é o fato de que os versos mesmo sendo livres, possuem como lógica o respeito à pontuação textual, uma vez que sempre terminam no exato momento da pontuação do texto. O poeta poderia até abolir a pontuação final de pontos e vírgulas, exceto no último verso, mesmo assim o texto não seria prejudicado em sua estrutura comunicativa. Este tipo de disposição gráfica dos versos foi utilizado por muitos escritores, principalmente pelos modernistas. Em relação ao fato de Fernando Pessoa ter a consciência exata desta possibilidade de pontuação através da

disposição gráfica dos versos e mesmo assim manter a pontuação tradicional, uma provável explicação pode estar associada ao fato de que, no caso do poema citado, a abolição total da pontuação seria incoerente com sua proposta heteronímica, uma vez que o poema é associado a Alberto Caeiro, o qual não possuía formação acadêmica nem se pautava pelas novidades literárias vigentes, como será esclarecido mais adiante quando tratarmos dos aspectos referentes à criação heteronímica e aos estilos de linguagens dos heterônimos.

Outra ressalva em relação ao verso livre é o fato dele não ser caracterizado apenas por sua disposição gráfica, pois se assim fosse, poderia ser prosa quebrada em versos. Tanto os versos livres quanto os com versos regulares são caracterizados pela presença de outros recursos poéticos. O que demonstra que suas possibilidades comunicativas são percebidas também pelas disposições gráficas, recurso utilizado pelos concretistas, por seus ritmos e musicalidade, os quais podem suscitar imagens e conceitos que estão associados, como destaca Candido (2009, p.105), ao afirmar que “o verso é uma unidade indissolúvel de ritmo, sonoridade e significado”. Candido ainda comenta que

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas de sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu “substrato fônico” como diz Romam Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total. (CANDIDO, 2009, p.37)

Acerca dos elementos imprescindíveis ao gênero lírico, encontra-se também o que a teoria literária denomina como o “eu-lírico”, podendo este ser visto como a “voz que fala” nos textos do gênero lírico, sendo de extrema importância algumas considerações deste elemento e de sua criação.

Para o estudo eficiente de textos poéticos, encaramos que não se pode confundir o eu-lírico de um texto poético com o autor empírico desse texto. Este tipo de associação acontece com certa frequência em leituras de obras artísticas, assim como o equívoco exemplificado anteriormente em relação à leitura de uma tela do pintor Henri Matisse. Dessa feita, se faz necessário ter uma clara noção da diferença existente entre o plano da realidade e o plano da criação artística. Como nos mostra Kujawski,

No discurso cotidiano fala sempre o “ego” singular de cada um. Trata-se de um discurso centrípeto, exprimindo a posição do indivíduo dentro da conjuntura ordinária. Na poesia, [...] não fala o eu cotidiano e empírico do poeta. Na poesia fala Alguém nascido ao mesmo tempo que a palavra poética, Alguém que não é ninguém em particular. (KUJAWSKI, 1962, p.39)

Por este motivo é possível haver um poema que possua forte carga de tristeza que tenha sido produzido por alguém em um momento de alegria, assim como também é possível que um autor escreva um poema colocando nele uma voz que diz estar muito contente com a beleza da vida por ver seus filhos crescerem em harmonia entre si e com os outros, mesmo que este autor não possua filho algum. Nota-se então que existe uma diferença entre o criador, autor empírico, e a voz fictícia do texto, o eu-lírico deste. Em relação a este aspecto,

[Segundo Pessoa] “a base de toda arte é, não a insinceridade, mas sim uma sinceridade traduzida”. Assim, o poeta “finge” emoções só imaginadas, “sentidas no intelecto”, artisticamente sinceras, e “finge”, também, outras vezes, emoções que humanamente sentiu. No segundo caso há ainda fingimento porque as emoções passam a ser forma, são filtradas, transpostas em função de expressão poética – e dizer por palavras implica um processo de intelectualização. (COELHO, 1996, p.271)

Este distanciamento entre o eu-lírico e ao autor real é facilmente percebido em várias canções de Chico Buarque de Hollanda, o qual frequentemente utiliza eu-líricos femininos, o que mostra que não é ele mesmo a voz que fala, recurso este que já era utilizado nas cantigas de amigo, produzidas na Idade Média. Outro momento em que esta diferença se destaca nas canções de Chico Buarque é quando, de modo minucioso e pensado, ele comete um “erro” de concordância, como ocorre já no primeiro verso de sua canção “João e Maria”: *agora eu era o herói e o meu cavalo só falava inglês*. Trata-se de um erro primário, porém essencial à canção, pois nesta composição temos o eu-lírico associado a uma criança brincando fantasiosamente das coisas que poderia ser, como “agora eu era um carro, vrummm”, “agora eu era um leão, huuaahhh”, “agora eu era o herói...”. Dentro deste universo infantil é mais coerente este tipo de composição linguística, contendo um desvio em relação à norma culta, do que uma expressão gramaticalmente perfeita, o que seria incoerente com a realidade de uma criança brincando livremente.

Referente a esta criação fingida, Fernando Pessoa nos mostra sua consciência nesta criação quando escreve que *O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.* (PESSOA, 1981, p.98). Pessoa é um fingidor em potencial, uma vez que “finge tanto na sua pessoa”, no caso de sua produção ortônima, como finge em outras “pessoas fingidas”, no caso da criação heterônima, sendo que em alguns casos esses “outros Pessoas/heterônimos” também estão fingindo, como vemos no verso de Alberto Caetano: *Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.* (PESSOA, 1981, p.153 - GR). Em relação à criação literária Este ortônímica e heterônímica, estas serão aprofundadas no capítulo seguinte.

Percebe-se então que o eu-lírico presente nos textos poéticos trata-se de uma criação fictícia e consciente do artista. Porém, sabemos que em determinados textos, a mensagem expressa pelo eu-lírico pode apresentar-se muito próxima do estado de seu autor ou até mesmo pode descrever exatamente o que este sentia no momento da produção. Mesmo assim, Pessoa destaca que “toda emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela” (COELHO, 1996, p.271). Sendo assim, nos posicionaremos considerando o eu-lírico como uma voz fictícia, criada pelo autor com um determinado intuito, e buscaremos não confundi-la ou associá-la diretamente ao seu autor na vida real.

Nos outros gêneros literários este cuidado do analista deve ocorrer de modo semelhante, como ressalta Eco acerca das obras pertencentes ao gênero narrativo: “Os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o ‘eu’ do texto é o autor. Não é, evidentemente. É o narrador a voz que fala” (ECO, 1994, p.19-20). Por fim, no que diz respeito ao gênero dramático, Pessoa (1988, p.63) teoriza que “a base da interpretação dramática é a falsidade. A arte do actor consiste em servir-se este do drama do autor para por meio dele demonstrar a sua capacidade interpretativa”.

1.5 O leitor – pólo receptivo do texto poético

Cientes da complexidade presente na elaboração da estrutura comunicativa dos textos literários de um modo geral, fruto do trabalho criativo dos artistas, é interessante destacar a função do pólo receptivo destas obras, o qual é responsável pela efetivação da mensagem e validação da comunicação, reportando ao sistema literário proposto por Candido (2000) “autor – obra – público”. Este sistema literário assemelha-se ao pensamento de Aguiar e Silva:

O *texto literário*, como qualquer outro acto significativo e comunicativo, só é produzido e só funciona como *mensagem*, num específico circuito de comunicação, em virtude da prévia existência de um *código* de que tem comum conhecimento, um emissor e um número determinado de receptores. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.75)

Referente a este aspecto, Nunes (1998, p.180) destaca que “a obra literária vem a ser a linguagem organizada em “camadas” múltiplas que se articulam harmonicamente, como as partes de uma polifonia, num só efeito estético de conjunto. Mas essa polifonia só existe quando executada pelo leitor”. Sendo assim, ao falar sobre leitura se faz fundamental algumas considerações em relação à interação existente entre o texto e o leitor, visto que o texto só se concretiza no momento da leitura, ato necessário para que a mensagem expressa possa ser transmitida e efetivada. Citemos um exemplo: mesmo que um livro exista materializado em forma do gênero romance, caso este nunca tenha sido lido é válido afirmar que este romance nunca existiu, uma vez que o texto só poderá ser classificado como obra após uma leitura que leve em consideração seus aspectos de forma e conteúdo, ou seja, só existirá em nível de classificação após ter estabelecido uma relação entre texto e leitor, tendo então efetivamente cumprido sua função comunicativa. Caso este texto continue para sempre inédito, poderá então se dizer que existe apenas o livro enquanto objeto material. É o que nos explica Blanchot, ao afirmar que

O escritor escreve um livro mas o livro não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém a que a escreve e de alguém que a lê. (BLANCHOT 1987, p.13)

Retomando as ideias de Candido (2000, p.20), “a arte depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na receptiva”, ou seja, a obra de arte já pressupõe para sua efetivação a existência de um leitor que a atualize, que complete suas lacunas e espaços vazios criados pelo autor com este intuito. Partindo deste princípio, em relação à criação do mundo ficcional da literatura, Eco (1994, p.09) destaca que o escritor “alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”. Quando Eco diz que o texto é uma “máquina preguiçosa”, percebe-se que o texto literário, o qual é altamente elaborado, necessita da ação do leitor

para “funcionar”, sendo essencial este ato de leitura para que a mensagem comunicativa seja efetivada. Os versos de Caetano que seguem reforçam estas ideias:

Se eu morrer novo,
Sem poder publicar livro nenhum,
Sem ver a cara que têm os meus versos em letra impressa,
Peço que, se se quiserem ralar por minha causa,
Que não se ralem.
Se assim aconteceu, assim está certo.

Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos,
Eles lá terão a sua beleza, se forem belos.
Mas eles não podem ser belos e ficar por imprimir,
Porque as raízes podem estar debaixo da terra
Mas as flores florescem ao ar livre e à vista.
Tem que ser assim por força. Nada o pode impedir.
(PESSOA, 1981, p.169-170 – PI³)

Conhecendo a obra e outros textos de Pessoa, o poeta cria algumas relações entre os heterônimos, posicionando-os como leitores uns dos outros, como se evidencia pelo fato de que Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Antônio Mora, entre outros, leram os versos de Caetano e, inclusive, o consideram como o “mestre” de todos eles. No entanto, é de suma importância notar que tudo isto faz parte do sistema heteronímico pessoano, e que na realidade todos estes heterônimos, assim como a produção ortônima, são “máscaras” utilizadas pelo poeta Fernando Antônio Nogueira Pessoa.

Sabendo da essencialidade do ato receptivo da leitura, Eco (1994, p.16) mostra que para uma leitura interessante “cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor modelo é alguém que está ansioso para jogar”. O leitor modelo a que Eco se refere trata-se de “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. (ECO, 1994, p.14-15). Complementando este raciocínio o estudioso define que “o leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto”. O leitor modelo seria o “leitor perfeito”. Mesmo que não sejamos este, podemos tentar nos aproximarmos ao máximo dele, e um dos pontos essenciais para isto é entender o acordo necessário para lidar com uma obra de ficção:

O leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber

³ As citações com as siglas PI referem-se a poemas presentes na obra *Poemas Inconjuntos*, de Alberto Caetano.

que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finge* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p.81)

Neste sentido, textos com diferentes estruturas comunicativas irão necessitar de diferentes abordagens de leituras. É o que necessita ser feito na diferenciação de abordagens entre um texto literário e um não-literário, por exemplo, ou ainda entre dois textos que sejam literários, mas que possuam estruturas comunicativas diferenciadas, como no caso de um soneto e um romance. Segundo Eco (1994, p.83), “quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala”. Nesta fala o autor utiliza o termo “bosque” como metáfora para textos literários, evidenciando a necessidade do leitor em adequar-se aos variados tipos de leituras. É seguindo esta mesma linha de raciocínio, pensando na leitura de textos artísticos, que Aguiar comenta:

Toda obra de arte impõe um decoro peculiar. No nível mais simples, diríamos: de personagens cômicos, esperamos gestos cômicos; de trágicos, trágicos; e assim por diante. [...] A esse conjunto de expectativas geradas e de gestos que com elas estejam de acordo, chamamos *decoro*, um conceito fundamental para entender o valor de uma obra literária, até porque hoje muitos efeitos surpreendentes derivam de quebras pertinentes do decoro, que geram ironia e despertam reflexão. (AGUIAR, 2000, p.21)

Com este decoro por parte dos leitores o texto poderá ser efetivado de maneira eficaz, concretizando então a função comunicativa da obra de arte ao transmitir a mensagem criada por seu autor. Nota-se então que a presença do leitor é essencial para a efetivação do sistema literário esboçado por Candido, o qual ressalta que “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete sua imagem enquanto criador. [...] Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra”. (CANDIDO, 2000, p. 33). O estudioso ainda ressalta que

O público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação de obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é a definição dele próprio. [...] Por isso, todo escritor depende do público. E quando afirma desprezá-lo, bastando-lhe o colóquio com os sonhos e a satisfação dada pelo

próprio ato criador, está, na verdade, rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se apara o leitor ideal em que a obra encontrará a verdadeira ressonância. (CANDIDO, 2000, p.69).

Deste modo, o sistema literário teorizado por Candido, constituído por “autor – obra – público”, mostra que o artista estaria no ponto de partida da comunicação, criando a possibilidade para a transmissão da mensagem, materializando-a ao criar a obra, a qual só desempenhará sua função prática através do ato do leitor, responsável por efetivar a comunicação, sendo o ponto de chegada da obra. Realizado este ato comunicativo, a obra, por sua vez, torna-se ponto de partida para discussões e reflexões.

CAPÍTULO 2 – FERNANDO PESSOA E O MODERNISMO PORTUGUÊS: A CRIAÇÃO ORTÔNIMA E O PROJETO HETERONÍMICO

*Viver não é necessário;
o que é necessário é criar.*

Fernando Pessoa

2.1 Breves considerações acerca do Modernismo em Portugal

Serão elencadas neste ponto algumas características acerca do Modernismo português visando destacar algumas características gerais deste período literário, bem como fatos representativos de seu contexto histórico que influenciaram a produção artística deste período, promovendo um embasamento para a compreensão do fazer literário de Fernando Pessoa.

Para tanto, faz-se necessário um estudo sobre os modos particulares de definição do sentido da experiência histórica, sendo estes o *zeitgeist*⁴ de cada época, podendo-se assim alcançar mais solidamente a compreensão dos conceitos estéticos presentes em uma obra, visto que, como discutido no capítulo anterior, muitas vezes, estes podem ser influenciados por transformações histórico-sociais que condicionam a expressão artística, retratando culturas distintas e, evidentemente, marcando as influências e peculiaridades de uma cultura para outra. Segundo Bosi (1985)

O pressuposto mais geral que qualquer leitura contextualista de arte acha-se na idéia de que nenhum período da história é vazio: cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituídas de sistemas de significação, universos de valores que a distinguem das outras épocas [...] Visões de mundo, espírito de época [...] são todos universos de valores, complexos superestruturais que se fazem presentes e ativos na hora da criação artística. Essa a premissa de todas as sociologias da literatura, da pintura, do cinema ou o teatro e das várias abordagens culturais da obra de arte. (BOSI, 1985, p.44).

Fernando Pessoa, em sua obra *Antologia de estética, teoria e crítica literária* (1988, p.52), afirma que “a história de uma literatura é a história da evolução de uma consciência nacional.” Deste modo, ambos os autores confirmam que é sem dúvida

⁴ O termo *zeitgeist* refere-se ao “espírito de época”. Ele remonta a Hegel, tendo sido muito usado no Romantismo alemão, pois se buscava a todo custo um caráter de identificação geral para cada momento histórico, e costuma ser pensado em termos mais gerais do que específicos.

mais relevante uma abordagem analítico-crítica que supere o plano apenas estrutural da obra de arte.

Para iniciar esta discussão, será feita uma contextualização visando um embasamento que ressalte algumas informações que serão necessárias à compreensão do Modernismo português e do fazer literário de Fernando Pessoa, de um modo geral.

Segundo Gomes,

A poesia portuguesa apresenta três grandes momentos de vanguardas nos últimos dois séculos. Partindo de suas datas inaugurais, teremos precisamente o ano de 1825, com a publicação de *Camões*, de Almeida Garret; o ano de 1865, com a publicação de *Odes Modernas*, de Antero de Quental, e 1915, ano do aparecimento de *Orpheu*, revista que tem como principal figura Fernando Pessoa. (GOMES, 2005, p.35-36)

Fernando Pessoa, um dos fundadores do Modernismo português, deu continuidade e expandiu os ideais modernistas com a direção e a colaboração no segundo número da revista *Orpheu*, publicada no mesmo ano, “confirmando o alcance da nova revista e provocando escândalo suficiente para determinar a reviravolta cultural preconizada pelos moços.” (MOISÉS, 1981-b, p.295). Álvaro de Campos, heterônimo também participante do Modernismo português com um estilo inovador e futurista, comenta que “o *Orpheu* é a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos.” (LIND, 1966, P.155). Tendo se iniciado com a revista *Orpheu* e com este espírito inovador dos seus participantes, nota-se que o Modernismo português tratou-se de um período artístico caracterizado como um conjunto de manifestações artísticas do início do século XX que valorizou a busca de novidades no campo artístico, mesmo que para isso necessitasse quebrar alguns conceitos pré-estabelecidos e tidos como canônicos. Para Gomes:

O Modernismo é um movimento que se caracteriza pela tentativa de ruptura com o passado e suas expressões artísticas, assim como todo movimento de vanguarda tenta ser um agente de acontecimentos mais ou menos originais e criador de processos artísticos que pouco ou nada tem a ver com aquilo que já existe. (GOMES, 2005, p.35)

Percebe-se nesta busca pelo novo um reflexo do espírito de época e de suas transformações nos mais variados âmbitos, mostrando também a necessidade de inovação no cenário artístico mundial.

Na segunda metade do século XIX, com a segunda fase da Revolução Industrial, registra-se a consolidação da classe burguesa e da visão de mundo embasada na economia liberal. É devido, principalmente, à discordância de alguns ideais econômicos que o mundo irá presenciar a Primeira Guerra Mundial no início do século XX, juntamente com alguns movimentos de vanguardas, com posturas destrutivas, muito inovadoras e impactantes para a época, como foi o caso do Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Expressionismo e Surrealismo, assim como das vanguardas criadas por Fernando Pessoa: Paùismo (ou Paulismo), Interseccionismo e Sensacionismo. Estas transformações marcam o *zeitgeist* do qual nascerá o modernismo e sua busca pela renovação artística.

Tais transformações artísticas ocorrem no momento em que Portugal tenta acompanhar as modificações ocorridas em outros países europeus, porém, em um ritmo mais lento, uma vez que no território lusitano não houve nem a Revolução Industrial nem o surto forte do capitalismo. Vigorando ainda o regime monárquico até 1910, foi ainda nesta época, mais precisamente em 1890, que Portugal sofreu uma das maiores humilhações de sua história no episódio que ficou conhecido como *Ultimatum*. Este episódio refere-se à ordem dada pela Grã-Bretanha para que os portugueses retirassem imediatamente suas tropas localizadas na África, na região do Xire, sob ameaça dos ingleses, e caso não acatassem a ordem havia a promessa de guerra contra os lusitanos, os quais reconheciam sua inferioridade bélica e econômica e, a contragosto, acabaram se curvando e obedecendo.

Por mais este motivo, a honra e glória portuguesas que já não estavam muito em alta, diminuíram ainda mais. O drama do país agravou-se com a soma de outros problemas que continuaram acontecendo, como os fuzilamentos do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro Luís Filipe, em 1908, por um radical republicano, assim como com a proclamação da República em 1910. Em 1918, um fanático monarquista, visando vingar o assassinato do rei D. Carlos, fuzilou Sidônio Pais, atual presidente da república na época. Anos após, em 1926, foi instaurado o Estado Novo e a ditadura de Salazar.

2.2 Fernando Pessoa por si mesmo – a poesia ortônima

É neste conturbado contexto político e econômico, e muito inovador artisticamente, que está inserido o poeta Fernando Antônio de Nogueira Pessoa, nascido em 1888, em Lisboa, morrendo na mesma cidade no ano de 1935. Considerado pela crítica especializada não apenas um dos maiores poetas de Portugal, ao lado de Luís

Vaz de Camões, mas também um dos cânones da literatura universal. Em relação à representatividade de sua obra, Moisés (1981-b, p.296) comenta que se trata de um dos casos mais “complexos e estranhos, senão único dentro da Literatura Portuguesa, tão fortemente perturbador que só o futuro virá a compreendê-lo e julgá-lo como merece”. Em uma classificação que o próprio Pessoa faz em um de seus textos teóricos, declara:

Pode-se dividir os homens em três grupos ou classes e a divisão pode obedecer com propriedade a divisão tradicional do espírito – intelecto, emoção ou sentimento, e vontade. Há homens puramente de intelecto – são os filósofos e os cientistas; há homens puramente de sentimento, que são os míticos e os profetas [...]; há homens puramente de vontade, que são os estadistas e guerreiros [...]; [Há] tipos mistos: homens de intelecto e sentimento, que são os artistas de todos os gêneros [...]. (PESSOA, 1988, p.79)

O fazer literário de Fernando Pessoa encaixa-se nesta definição de artista como homem misto, visto que neste poeta evidencia-se uma poesia altamente filosófica e de elevado grau de misticismo, exigindo conhecimento e sensibilidade para a leitura e compreensão de sua obra. Observa-se também um evidente caráter profético em vários apontamentos filosóficos, teóricos, e principalmente em sua obra *Mensagem* (1934). O estudo da obra de Fernando Pessoa mostra como este artista contribui em muito para o desenvolvimento artístico e sua obra é patrimônio cultural da humanidade. Maria Aliete Galhoz comenta que

os seus temas percorrem toda a vivência/preocupação do seu autor: monotonia da vida, angústia do ser, atração do nada, fragmentação do eu psicológico, o real quotidiano e a sua tendência religiosa místico/profética, que o leva da teosofia aos rosicrucis, dos rosicrucis ao amor, universal e pátrio, de um Quinto Império espiritual encarnado pela missão portuguesa. (GALHOZ, 1985, p.22)

Trata-se de um escritor eclético e completo tanto no que diz respeito às diferentes temáticas abordadas, quanto às formas e aos estilos de escrita criados. Mostra-se também versátil em relação à criação poética tanto de seus heterônimos quanto como poeta ortônimo, visto que, neste último caso apresenta desde textos mais refinados formalmente, como os sonetos que compõem “Passos da cruz”, reunidos na obra *Cancioneiro*, assim como possui textos com características da literatura popular com o mesmo valor literário, como na obra *Quadras ao gosto popular*. Nestas percebe-se uma simplicidade singela muito bela em quadras como:

Tenho um livrinho onde escrevo
Quando me esqueço de ti.
É um livro de capa negra
Onde inda nada escrevi.
(PESSOA, 1981, p.583).

Pessoa valoriza e ressalta a importância deste tipo de literatura popular ao afirmar que “a quadra é o vaso de flores que o Povo põe à janela da sua alma. Da órbita triste do vaso escuro a graça exilada das flores atreve o seu olhar de alegria. Quem faz quadras portuguesas comunga a alma do povo”. (PESSOA, 1981, p.576).

Para a compreensão sobre a poesia pessoana faz-se necessária uma noção global de sua criação. Por este motivo, serão feitos a seguir alguns comentários acerca de sua produção ortônima e, posteriormente, sobre a criação heteronímica.

Como já comentado, Fernando Pessoa criou ainda várias tendências literárias que foram precursoras do Modernismo português, como o *Paùismo*, o *Interseccionismo* e o *Sensacionismo*, as quais inter-relacionam-se e tiveram participação de Pessoa, tanto o ortônimo quanto os heterônimos, juntamente com outros escritores de sua época, como Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Armando Cortes-Rodrigues, Alfredo Guisado, entre outros. Expandindo alguns comentários sobre essas tendências, o *Paùismo* (do francês *paül*, - pântano), também conhecido como *Paulismo*,

Surge como adesão d’os de Orpheu à proposta do Mestre, proposta que viria a tornar-se o primeiro degrau na construção do mencionado sensacionismo. O essencial chamado “estilo paùlico” consiste numa espécie de libertação da imagem que prescinde do encadeamento lógico-racional e de uma decodificação mais ou menos precisa, interpenetrando as categorias morfológicas, violando a sintaxe, abusando da frase nominal e infinitiva e de certos truques já caros aos simbolistas, como a hierarquização recíproca do termo através do jogo tipográfico de maiúsculas e minúsculas. (MORNA, 1982, p.26)

Complementando estas considerações, podemos elencar como características relevantes do *Paulismo* algumas influências e resquícios do simbolismo e do decadentismo francês. Segundo Cabral (s/d, p.24) destaca-se: “a) confusão do objetivo e do subjectivo; b) tentativa de aproximação de ideias desconexas; c) expressão do vago e do indefinido; d) sutileza das sensações sugeridas; e) violação das regras da sintaxe; f) utilização das maiúsculas com fins expressivos”. Estas características são encontradas no poema *Impressões do Crepúsculo*, em alguns versos que seguem:

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...
Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!
Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
[...]
(PESSOA, 1981, p.42)

Publicado na Revista Renascença Portuguesa, em 1913, tem a particularidade de dar o nome ao *Paulismo*, por intermédio da palavra “pauis”. Há no poema um conjunto de palavras e expressões que se situam no âmbito de um campo semântico revelador dos sentimentos do eu-lírico. Nos versos destacados, as palavras e expressões “pauis”, “ânsias”, “empalidece”, “corre um frio carnal por minh'alma”, “estagnado”, revelam um eu-lírico que se sente sufocado, oprimido.

O poema desenvolve-se em torno de “impressões”, sensações sugeridas pela motivação exterior – o crepúsculo – momento de indefinição que, prolongando o dia, antecipa a noite. É o momento em que confluem a luz e a sombra. O ponto de partida para as impressões no cair da tarde é o clarão diluído do sol. Presentifica-se a marcante plasticidade visual na imagem do “louro trigo”, o qual é louro por ser iluminado pela luz do sol, mas no momento do crepúsculo vai perdendo a intensidade de sua cor, “empalidecendo” devido à diminuição da incidência dos raios solares no final da tarde. Vislumbra-se que a tarde leva consigo a luz, a qual além de clarear produz calor, notando-se assim que a noite vem chegando e traz consigo um clima menos quente, mostrando como uma mudança na realidade objetiva é percebida sensorialmente. Percebe-se também um eco desta mudança na maneira subjetiva como esta paisagem está sendo captada, pois no verso “Corre um frio carnal por minh'alma”, evidencia-se que esta é fruto das “Impressões” transmitidas pelo “Crepúsculo”. Destaca-se uma projeção da “paisagem externa”, objetiva, na “paisagem interna”, subjetiva, como também ocorre no primeiro verso *Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...*, a alma está em “ouro” pela influência exterior do clarão moribundo do sol.

Evidencia-se o forte sensorialismo na sugestão da imagem crepuscular assim como sons do “canto de vaga ave” ou do *Dobre longínquo de Outros Sinos*, que podem significar apelos, vozes de estímulo, ligando-se às “ânsias da alma” – sugeridos pelo costume popular e secular do toque das ave-marias.

Segundo Quadros (1984, p.77) a produção do poema *Impressões do Crepúsculo* “marca decisivamente a reputação de Pessoa como poeta original e vanguardista, inaugurando a corrente do *paúlismo*, a que aderem muitos de seus companheiros, nomeadamente Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e Côrtes-Rodrigues”. De acordo com Kujawski,

O Fernando Pessoa de Paùis ainda se movimenta entre o emaranhado das experiências combinatórias. Ecos ainda próximos do simbolismo, combinados com vestígios saudosistas e com o paradoxal princípio da “contradição” como alma do universo, compõem a urdidura paradigma dos artistas paùlicos. (KUJAWSKI, 1962, p.38)

O *Paulismo*, por sua vez, será ampliado por Pessoa, e à sua “visão linear de um texto-colagem de imagens, suceder-se-á a concepção de um texto [com] intersecção de planos, quer do nível temático quer ao nível da própria escrita. Do paulismo ampliado surge o interseccionismo” (MORNA, 1982, p.28). Antônio Seabra explica que

O “Interseccionismo” representa uma tentativa mais elaborada de construção de uma linguagem poética capaz de exprimir a complexidade das sensações visadas pelo “Paùismo”. Ele aparece conseqüentemente ligado às teorias sensacionistas: Pessoa define-o como “o sensacionismo que toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas”. (SEABRA, 1988, p.206)

Nesse sentido, o *Interseccionismo* almeja a construção textual que trabalhe com a intersecção de dois níveis sensoriais em um mesmo texto. Segundo Kujawski (1962, p.38), trata-se de uma busca da “intersecção estética de planos psíquicos e visuais”. Exemplos bem sucedidos destes ideais estão presentes nos poemas de *Chuva Oblíqua*, como no poema I, nos versos:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
[...]
O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
[...]
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,
[...]
(PESSOA, 1981, p.47)

Tem-se aqui a intersecção entre o plano psíquico do sonho, no qual há as imagens de um “porto infinito”, “sombrio e pálido”, e o plano visual da paisagem com árvores e “cheia de sol”. Nos versos *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*, vê-se claramente a intersecção destes planos como sendo duas imagens sobrepostas que se interpenetram, se fundem criando uma imagem interseccionada. É projetado o estado de espírito no “porto sombrio” (“porto que sonho”) em contraposição à alegria das árvores e flores iluminadas. Deste modo, percebe-se que o *Interseccionismo* consiste na “apropriação de certos dados da linguagem plástica [...] que conduzem a uma escrita que não se constrói linearmente, mas, como diz Pessoa, ‘poligonalmente’, tentando captar a dinâmica da própria sensação.” (MORNA, 1982, p.28-29). Como ressalta Seabra (1988, p.206), “esta intersecção de sensações é comparável à interpenetração e sobreposição de planos na visão dos objetos que o Cubismo tentou realizar em pintura”. Estes aspectos também podem ser claramente percebidos no poema II, de “Chuva Oblíqua”, nos seguintes versos:

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...
Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por
[dentro...
[...]
E apagam-se as luzes da igreja
Na chuva que cessa...
[...]
(PESSOA, 1981, p.48)

O poema busca transmitir simultaneamente duas imagens: a visualizada por alguém que estivesse dentro da igreja, o qual poderia ver as luzes acesas e escutar o som da chuva nas vidraças sem poder vê-la, assim como a imagem externa possível de ser captada apenas por outro observador fora da igreja, o qual conseguiria ver a chuva aumentando ou cessando. No entanto, o texto é construído com base na intersecção destes planos que se inter-relacionam, uma vez que as transformações internas influenciam na imagem externa, *E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...*, assim como o contrário também acontece: *E apagam-se as luzes da igreja / Na chuva que cessa...*

Com o *Interseccionismo* ocorrem também algumas mudanças estruturais, uma vez que “como principal inovação em relação ao Paulismo assinalam-se, além da nitidez plástica de cada uma das imagens, [...] a transição da métrica tradicional para o verso livre e sem rima”. (LIND, George Rudolf apud. CABRAL, s/d, p.25). Segundo o mesmo estudioso, “O interseccionismo manteve-se desde o princípio muito próximo do Sensacionismo, acabando por fundir-se com ele.” (LIND, George Rudolf apud. CABRAL, s/d, p.24).

Deste modo, os “ismos” criados por Pessoa possuem uma relação direta e gradativa, sendo o *Paulismo* a valorização da percepção sensorial em uma dimensão; o *Interseccionismo* a sobreposição e fusão de duas dimensões; e o *Sensacionismo* a busca pela percepção das três dimensões somadas à nossa sensibilidade, que é vista como uma possível “quarta dimensão”, como destaca Pessoa:

se as coisas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a “sensibilidade” (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d'elas. As três dimensões das coisas não são altura, largura e espessura. Essa é apenas a forma como as três dimensões nos aparecem nas coisas espaciadas à vista. (PESSOA, 1993, p.146)

Por este motivo, Pessoa (1993, p.146) afirma que “o sensacionismo é a arte das quatro dimensões”, sendo que o *Sensacionismo* visa alcançar a maneira mais próxima do modo como realmente se percebe e se interage com a realidade externa. Para ele este movimento

difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. [...] Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente. (PESSOA, 1966, P.159).

O *Sensacionismo* elenca três princípios elementares: “1. Todo o objecto é uma sensação nossa; 2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objecto; 3. Portanto, toda a arte é a conversão de uma sensação numa outra sensação.” (PESSOA, 1966, p.168). O autor ainda descreve um esquema para o modo como a realidade pode ser captada sensorialmente de maneira gradativa. Este esquema foi definido por ele como “o cubo da sensação”:

cada sensação é um cubo, que se pode considerar pousado sobre o lado que representa F, e tendo voltado para cima o lado que representa A. Os outros lados são, evidentemente, B, C, D e E. Ora, este cubo pode ser observado de três modos: 1. De um lado apenas, de forma que nenhum dos outros seja visível; 2. Com um lado de um quadrado mantido paralelo em relação aos olhos, de que modo que se vejam dois lados do cubo; 3. Com um vértice mantido diante dos olhos, de modo que se vejam três lados. (PESSOA, 1966, p.182)

Pela percepção dos três planos do objeto pode-se alcançar a apreensão da “quarta dimensão” relacionada à sensibilidade perceptiva e ao modo como esta percepção acontece, sendo que esta sensibilidade pode variar de acordo com as diferentes focalizações ou distâncias referentes a um mesmo objeto. Desta maneira, Pessoa (1993, p.146) destaca que “as ‘dimensões’ dos objectos não estão neles, mas sim em nós. São condições de sensibilidade, categorias de credibilidade. [...] a única realidade é a sensação”. Enfatiza categoricamente que “a máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos); Para isso era preciso ser *tudo e todos*.” (PESSOA, 1993, p.146). Esta tentativa está presente nos versos de Álvaro de Campos, seu heterônimo que levou a fundo uma busca pela “máxima realidade”, como se nota nos versos retirados do poema “Passagem das Horas”:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
[...]
Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo.
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.
(PESSOA, 1981, p.278-279)

Evidencia-se claramente o desdobramento máximo e a tentativa desenfreada para alcançar a “sensação máxima”, a qual o fará passar por experiências ímpares, tendo em mente que para Pessoa, “a finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana” [...] (PESSOA, 1966, p.186). A busca por esta autoconsciência trata-se de um dos princípios do *Sensacionismo*, que almeja “realizar na arte a decomposição da realidade nos seus elementos geométricos psíquicos. [...] quanto mais

decompomos e analisamos as nossas sensações nos seus elementos psíquicos, tanto mais aumentamos nossa auto-consciência.” (PESSOA, 1966, p.186).

Tendo em vista a proposta e o êxito na elaboração dos movimentos e dos poemas que compõem o *Paulismo*, o *Interseccionismo* e o *Sensacionismo*, movimentos que antecederam e ajudaram a fundar e consolidar o Modernismo em Portugal, faz-se notório o alto valor da produção poética de Pessoa, a qual ainda se destaca por ao menos mais dois grandes feitos: A criação da obra *Mensagem* (1934), e a criação do sistema heteronímico e de todos os poemas que o compõem.

2.3 Mensagem: um grande feito português e pessoano

A obra *Mensagem* (1934), criada e assinada por Fernando Pessoa ortônimo, busca resgatar o brio, a glória e a grandiosidade do povo português, visando ultrapassar principalmente o trauma do *Ultimatum* recente. Para Pessoa

Ser intensamente patriótico é, primeiro, valorizar em nós o indivíduo que somos, e fazer o possível por que se valorizem os nossos compatriotas, para que assim a Nação que é a suma viva dos indivíduos que a compõem, e não o amontoado de pedras e areia que compõem o seu território, ou a coleção de palavras separadas ou ligadas de que se forma o seu léxico ou a sua gramática – possa orgulhar-se de nós, que, porque ela nos criou, somos seus filhos, e seus pais, porque a vamos criando. (PESSOA, 1981, p.576)

Com este intuito patriótico, a obra retrata o desaparecimento de D. Sebastião, rei de Portugal, e a criação do mito do sebastianismo ao redor da esperança de seu retorno triunfal. Para Moisés (1996, p.09), “é seu único livro orgânico e definitivo, em que ele se empenhou a vida toda e que chegou a publicar”. A obra faz um resgate da história de Portugal elencando nomes ilustres e alguns feitos representativos associados à temática central. Ela se divide em três partes, classificadas por Moisés (1996, p.51) como: “ascensão, apogeu, declínio”. Ele utiliza esta definição porque

a primeira parte lida com as origens de Portugal e chega até o início de sua expansão marítima. “Brasão”, portanto, retrata aquela fase em que Portugal define sua nacionalidade e em seguida expande seu território, primeiro ao continente europeu, depois mar afora. A segunda parte [“Mar português”], como o título sugere, lida com as grandes viagens e com a amplidão marítima, descortinada pelos portugueses no seu apogeu. A terceira parte [“O Encoberto”] se fixa na figura de d. Sebastião e abrange desde seu desaparecimento até a atualidade, correspondendo à fase de decadência da nação. (MOISÉS,

1996, p.50-51)

Esse projeto de Fernando Pessoa pode ser comparado às antigas epopéias históricas, como por exemplo, *A Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, *Eneida*, de Virgílio e *Os Lusíadas*, de Camões, obras que possuem um assunto grandioso, descrevendo feitos heróicos de um ou mais heróis, representantes de um povo enaltecido. Em *Mensagem*, Fernando Pessoa busca enaltecer a nação portuguesa lembrando os feitos já passados e profetizando o futuro grandioso que estava por vir. Segundo Moisés (1996, p.74), “o que distingue *Mensagem* da maioria dos poemas épicos conhecidos, e faz dela uma epopéia *sui generis*, é que seu foco de interesse se localiza no futuro, não no passado”.

Sua organização estrutural está associada ao conteúdo dos poemas que a compõem, os quais estão precisamente distribuídos tanto na quantidade quanto no local em que ocupam, criando harmoniosamente uma relação entre a forma e conteúdo. Como analisa Moisés:

a primeira fase da história de Portugal foi árdua e difícil, plena de avanços e recuos, e isso reflete na complexa organização formal de “Brasão”. A segunda fase, de apogeu e declínio, corresponde a uma espécie de patamar sobre o qual se alteia o espírito heróico dos portugueses, livre de obstáculos como se pode ver na ausência de subdivisões, que equivaleriam a obstáculos do “Mar português”. A terceira fase é de desencontro, incertezas e expectativas, e por isso “O Encoberto” volta a ter uma organização formal complexa. (MOISÉS, 1996, p.51)

Na primeira parte da obra, “Brasão”, há uma subdivisão em cinco partes: “Os Campos”, “Os Castelos”, “As Quinas”, “A Coroa” e “O Timbre”, partes que formam o brasão de Portugal. Esta primeira parte resgata a história de Portugal, desde seu início como Condado Portucalense até a época áurea de Portugal, as grandes navegações bem sucedidas, deixando evidente a raiz portuguesa composta por grandiosos guerreiros, grandes reis, rainhas importantes e a progenitora da Ínclita geração, sendo que entre estes temos como destaque para poetas como, D. Dinis, “o trovador”, pensadores D. Duarte, “o Rei-Filósofo”, e religiosos, D. Fernando, “o Infante Santo”, além de desbravadores destemidos, podendo-se então estabelecer uma relação comparativa com as antigas epopéias, pois para se cantar os feitos gloriosos de Portugal são elencados seus principais “heróis”, com a diferença que estes não são lendários, mas reais, o que enaltece ainda mais o povo português.

Fica registrado também que toda essa glória não veio por acaso, mas foi fruto de

muita dedicação e impetuosidade, como nos versos: *Os Deuses vendem quando dão. / compra-se a glória com desgraça.* (PESSOA, 2008, p.20). Esta grande empreitada já havia sido planejada e tentada várias vezes até seu alcance, como atestam os versos: *a fala dos pinhais, marulho obscuro, / É o som presente desse mar futuro, / É a voz da terra ansiando o mar.* (PESSOA, 2008, p.28). Evidencia-se a pretensão portuguesa, *Porque é do português, pai de amplos mares, / Querer, poder só isto: / O inteiro mar, ou a orla vã desfeita - / O todo, ou seu nada.* (PESSOA, 2008, p.36). Esta pretensão é alimentada pelo otimismo de que podiam alcançar o que buscavam.

A segunda parte da obra, “Mar Português”, é composta por doze poemas nos quais o poeta cantará o grande feito lusitano, confirmando a época do apogeu do império português pelas conquistas marítimas, como já define a epígrafe *Possessio Maris* (PESSOA, 2008, p.95), que significa “A Posse do Mar”. Já de início, o poeta destaca com o poema “Fernão de Magalhães”, o nome do primeiro a planejar e acompanhar uma viagem de circum-navegação no globo terrestre, destacado nos versos: *Que até ausente soube cercar / A terra inteira com seu abraço.* (PESSOA, 2008, p.62). Este poema serve como uma espécie de preparação para o auge da glória que será cantado na obra com o poema “Ascensão de Vasco da Gama”, sendo este o pico glorioso das navegações portuguesas, o qual se trata também do tema central da obra *Os Lusíadas*, de Camões, descrevendo a maior viagem de navegação realizada até a época, a qual saiu da Europa e chegou até Calecute, na Índia. Abaixo segue o poema que destaca a grandiosidade do feito português:

Ascensão de Vasco da Gama

Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra
Suspendem de repente o ódio da sua guerra
E pasmam. Pelo vale onde se ascende aos céus
Surge um silêncio, e vai, da névoa ondeando os véus,
Primeiro um movimento e depois um assombro.
Ladeiam-o, ao durar, os medos, ombro a ombro,
E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.

Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta
Cai-lhe, e em êxtase vê, à luz de mil trovões,
O céu abrir o abismo à alma do Argonauta.
(PESSOA, 2008, p.63).

Depreende-se a grande admiração por ser algo sublime o que estão presenciando. A plasticidade da linguagem poética neste texto é tão intensa que é

possível avistar a fisionomia do “pastor que gela” e deixa cair sua flauta de tanto espanto, assim pode-se ver como os medos, Deuses das tormentas e gigantes, e o mundo se curvam perante a ação executada. Agora conquistado o mar, este passa a ser português, tendo o poema “Mar Português”, que intitula essa segunda parte da obra, cuja função é a de coroar de maneira magnífica as grandes conquistas. Segue o poema:

Mar Português

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

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.
(PESSOA, 2008, p.64).

A coroação da glória pelo grande feito é construída com um texto dramático, que ressalta as dificuldades e a persistência do povo português, que teve noção de sua grandeza e por isso lutou até alcançar o que buscavam. Foi por isso que, segundo o poeta, conseguiram conquistar o mar, que não é nada menos que o local onde “Deus espelhou o céu”.

O poema “A Última Nau” sinaliza o início do declínio português, ao se referir ao desaparecimento de D. Sebastião, como mostram os versos:

Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,
[...]
Foi-se a última nau, ao sol aziago
[...]
Não voltou mais. A que ilha descoberta
Aportou? Voltará da sorte incerta
Que teve?
[...]
E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço,
Vejo entre a cerração teu vulto braço
Que torna.
Não sei a hora, mas sei que há a hora,
[...]
Surges ao sol em mim, e a névoa finda:
A mesma, e trazes o pendão ainda

Do Império.
(PESSOA, 2008, p.65-66).

O sentimento de esperança de um possível retorno do rei dará início ao mito do sebastianismo, foco central da terceira parte de *Mensagem*, e a crença de que a nação voltará a retomar sua honra, sendo estes aspectos cantados no último poema da segunda parte, intitulado “Prece”:

Senhor, a noite veio e a alma é vil.
Tanta foi a tormenta e a vontade!
Restam-nos hoje, no silencio hostil,
O mar universal e a saudade.

Mas a chama, que a vida em nós criou,
Se ainda há vida ainda não é finda.
Frio morto em cinzas a ocultou:
A mão do vento pode erguê-la ainda.
[...]
(PESSOA, 2008, p.67).

Já na terceira parte da obra, a esperança pela volta de D. Sebastião está presente no poema “O Desejado”, nos versos: *Onde quer que, entre sombras e dizeres, / Jazas, remoto, sente-se sonhado, / E ergue-te do fundo de não seres / Para teu novo fado.* (PESSOA, 2008, p.78). O fado de D. Sebastião é voltar e reconquistar a honra e a glória portuguesa e mostrar ao mundo o Quinto Império, o qual, segundo Moisés,

É referido, originalmente nas profecias de Daniel, quando este interpreta um sonho em que Nabucodonosor viu uma estátua gigantesca, formada por cabeça de ouro, peito de prata, ventre de bronze, pés de ferro – e uma pedra enorme rolando de alto a baixo, como sendo a representação dos quatro impérios conhecidos pela humanidade (ouro, Babilônia; prata, Pérsia; bronze, Grécia; ferro, Roma) aos quais se seguirá o quinto, o império definitivo de Cristo na terra. O Pe. Antônio Vieira é o primeiro a associar essa profecia às visões sebastianistas do sapateiro Bandarra: Cristo e d. Sebastião irmanados, para que o Quinto Império seja ao mesmo tempo universal e português. (MOISÉS, 1996, p.110)

A comprovação desta esperança portuguesa da volta messiânica de D. Sebastião encontra-se nos versos do poema “D. Sebastião”: *Que importa o areal e a morte e a desventura / Se com Deus me guardei? / É O que me sonhei que eterno dura, / É Esse que regressarei.* (PESSOA, 2008, p.75). Neste ponto Fernando Pessoa introduz a proposta sebastianista, que será cantada na segunda subdivisão desta terceira parte,

intitulada “Os Avisos”, destacando os responsáveis por estes prenúncios: o sapateiro Bandarra e o ilustre Pe. Antônio Vieira através dos versos: *Este que teve a fama e à glória que tem, / Imperador da língua portuguesa / [...] No imenso espaço de seu meditar, / Constelado de forma e de visão, / Surge, renunciando o luar, / El-Rei D. Sebastião.* (PESSOA, 2008, p.84).

Concluindo a obra, é ressaltada a situação atual da nação portuguesa: em declínio, mas com esperança como destaca o poema “Tormenta”: *Que jaz no abismo sob o mar que ergue? / Nós, Portugal, o poder ser. / Que inquietação do fundo nos soergue? / O desejar poder querer.* (PESSOA, 2008, p.91). Porém, mesmo com todo este desejo a situação se mantém ruim, pois Portugal vivia um período de desilusão devido a humilhação vivida com o *Ultimatum* inglês. O poema “Nevoeiro” resalta um pouco da situação dramática da época:

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço de terra
Que é Portugal a entristecer
[...]
Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
[...]
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a Hora!
(PESSOA, 2008, p.95).

Fernando Pessoa termina a obra com o verso muito expressivo, *É a Hora!*, que visa resgatar a coragem e as forças que ainda restam para mudarem a situação e retomarem toda a glória que merecem. A epígrafe desta terceira parte também é interessante, pois proclama uma *Pax in Excelsis*, (PESSOA, 2008, p.71), ou seja, uma Paz nas Alturas.

Além da estrutura e dos poemas, o título da obra: *Mensagem*, também pede reflexão, visto que a mensagem patriótica elaborada por Fernando Pessoa não apenas destaca o patriotismo português como também mostra sua capacidade. Segundo Moisés,

[...] até pouco antes de ser publicado, *Mensagem* se chamava *Portugal*. [...] Logo depois da publicação a mudança do título foi

esclarecida. Primeiro (quem diz é Gaspar Simões) porque o poeta não achava “a sua obra à altura do nome da Pátria”; depois (ai a palavra já é do próprio Pessoa) “porque o meu velho amigo Cunha Dias me fez notar – a observação era por igual patriótica e publicitária – que o nome de nossa pátria estava hoje prostituído a sapatos, como a hotéis a sua maior dinastia. Concordei e cedi”. Mas, por que “Mensagem”? Aqui voltamos ao depoimento de Gaspar Simões. Pessoa teria mudado para este outro nome “por estar mais dentro da índole do trabalho e, ainda, por ter o mesmo número de letras. (MOISÉS, 1996, p.38)

Percebe-se nesta escolha, devido ao mesmo número de letras, também a valorização da numerologia presente na obra em questão, pois é evidente que a obra foi minuciosamente estruturada. A macroestrutura da obra é dividida em três partes: A primeira parte, “Brasão”, subdivide-se em três, sendo que dentro desta subdivisão temos no campo dos castelos os poemas numerados até sete; no campo das quinas temos cinco poemas, que correspondem as cinco chagas de cristo, devido ao sonho de D. Afonso Henriques; no timbre temos três poemas. Na terceira parte, “O Encoberto”, também se têm três subdivisões, sendo que o campo dos símbolos é composto por cinco poemas, o campo dos avisos é composto por três poemas, e o campo dos tempos volta a ter cinco poemas. Dessa forma, fica nítida a presença dos números 3, 5 e 7, muito simbólicos para os estudos numerológicos. Por mais que a segunda parte da obra, “Mar Português” não possua subdivisões, sendo composta por doze poemas, a força numerológica também está presente, como destaca Moisés (1996, p.54): “a segunda parte está armada sobre o número *doze*, que representa os meses do ano, o zodíaco, as esferas celestes, a harmonia universal”. Após todas essas considerações acerca da quantidade de elementos e características próprias que compõem *Mensagem*, entende-se o porquê dessa obra ser incrivelmente valorizada.

2.4 A criação do sistema heteronímico

A criação do sistema heteronímico trata-se de um dos pontos centrais da poesia pessoana, o qual impressiona de imediato aos apreciadores de textos literários atraindo cada vez mais a atenção destes e dos estudiosos em geral, à medida que estes vão estabelecendo contato com esta teia textual altamente elaborada. O fascínio em relação à poesia heteronímica ocorre “devido à esta escrita deliberadamente diversa, conscientemente diferenciada, com maneiras de ver e estilos literários próprios a cada diferenciação e essa diferenciação assumida por nomes.” (GALHOZ, 1985, p.21).

Para o estudioso Quadros, a criação dos heterônimos representa várias noções ao mesmo tempo, como:

[uma] apaixonada procura da identidade, para além da máscara convencional de “*uma*” libertação e sublimação dos “*tempos seres*”; [...] [um] processo “*alquímico*” interior de inicialização psíquica; forma de projeção-ocultação, fundamental para um homem secreto como Pessoa; [...] [um] jogo, simulação e engano face ao outro radical que todos os seus conviventes e contemporâneos eram para o poeta; expressão da originalidade existencial e psicológica do escritor; enfim, fenomenologia necessária e dialética de sua “*maneira de ser*” ou da sua onticidade, exigente de uma constante e labiríntica desvelação introspectiva. (QUADROS, 1984, p.116)

O estudo dos heterônimos apresentará maior complexidade aos seus estudiosos por estar baseado no traço essencial da despersonalização de Fernando Pessoa através de seu fingimento poético. Há um apontamento de Álvaro de Campos em um “*rascunho dum prefácio para o Cancioneiro, datilografado e sem data*”, no qual comenta que

fixar um estado de alma, ainda que o não veja, em versos que o traduzem impessoalmente; descrever as emoções que se não sentiram com a própria emoção com que se sentiram – é este o privilégio dos poetas porque, se o não fossem, ninguém os acreditava. Há poetas que fazem isto conscientemente, como Fernando Pessoa. Há poetas que fazem isto inconscientemente, como Fernando Pessoa. (PESSOA, 1966, p.428-429)

As exemplificações desta grande capacidade de fingimento de Pessoa podem ser encontradas em alguns de seus textos presentes na obra *Cancioneiro*, como é o caso do poema “*Autopsicografia*”:

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

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

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(PESSOA, 1981, p.98)

Nos versos da primeira estrofe evidencia-se a nitidez do disfarce do autor (poeta) por trás da voz que fala no texto, o eu-lírico, o qual por ser ficcional estará no âmbito do fingimento, podendo cantar sentimentos como amor, amizade ou dor, que não existiram. Por este motivo é que os leitores poderão sentir “só a [dor] que eles não tem” (8º verso). Mantendo uma postura analítica, esta “dor” não existe, uma vez que temos a expressão de um texto literário, portanto ficcional. Nos versos: *E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração*, o poeta evidencia que essa dor mesmo fingida causará efeito no leitor, pois o coração “Gira a entreter a razão”, fazendo com que o leitor primeiramente leia o texto e seja tocado por este e que, em uma segunda leitura, não com o “coração”, mas de forma mais racional, o leitor compreenda o acordo ficcional presente na literatura.

No entanto, percebe-se que este sentir mais do que pensar fica a cargo do leitor, pois o poeta cria este efeito no texto ficcional de maneira consciente, como se pode notar também no poema “Isto”, nos versos:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.
(PESSOA, 1981, p.99).

O ato de “sentir com a imaginação” mostra que a construção dos efeitos do texto, os quais visam despertar sensações ou sentimentos no leitor, é produzida de maneira intelectual, em contraposição a ideia de que o poeta escreveria o que o coração sente. O coração, neste contexto, simboliza o que popularmente é visto como a parte humana que expressa os sentimentos. Uma poesia feita com o coração seria praticamente o desabafo de alguém materializado através de palavras que traduzam um sentimento meramente real e vivido pelo próprio autor do texto, podendo ser este sentimento positivo ou negativo. No entanto, ao estudar os poemas de Pessoa fica claro que ele produz seus textos de maneira minuciosa, não entregue a meros desabafos, como em seu posicionamento referente a este aspecto com o verso enfático: *Sentir? Sinta quem lê!* (PESSOA, 1981, p.99).

O próprio autor destaca que existem níveis de lirismo, e que este seria o mais inferior. Para Pessoa, a poesia lírica possui quatro graus hierárquicos: “O primeiro grau

da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo.” (PESSOA, 1988, p.55). Nesta escala hierárquica de quatro níveis ou graus, “o segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau.” (PESSOA, 1988, p.55). Por sua vez,

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. (PESSOA, 1988, p.55-56)

Há uma diferenciação relevante em relação aos dois níveis anteriores. Todavia,

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita. (PESSOA, 1988, p.55-56)

É neste quarto grau que se insere Fernando Pessoa devido a sua capacidade intelectual inquestionável, ao seu alto poder imaginativo e de criação, assim como ao seu potencial ímpar de despersonalização, podendo este ser notado claramente na criação da poesia ortônima e heterônima.

Percebe-se então a clareza com que o poeta encara a criação ficcional de textos, consciente de que pode “disfarçar-se” nos mais variados papéis assumidos pelos diferentes heterônimos da mesma maneira que um ator pode viver o papel de um personagem e pouco depois, ao sair de cena, retornar a sua personalidade real.

Em uma carta endereçada a João Gaspar Simões, Pessoa ressalta que “O ponto central de minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a

despersonalização do dramaturgo. Vôo outro – eis tudo”. (PESSOA, 1981, p. 683)⁵. Complementando este ponto, Seabra (1988, p.33) esclarece que,

Se quisermos conseguir na sua coerência extrema a lógica não somente da teoria poética, mas da poesia de Pessoa, teremos numa palavra que tomar à letra o “fingimento” dos heterônimos enquanto verdadeiros sujeitos poéticos. [...] não é em verdade o “poeta dramático” que fala através dos poetas líricos, mas sim os poetas líricos que falam o “poeta dramático”, que em Pessoa não é, ou melhor, que falam o poeta lírico que Pessoa dramaticamente é. A multiplicidade dos sujeitos poéticos – o poetodrama – é aqui a condição da realização do lirismo dramático – do poemodrama. (SEABRA, 1988, p.33)

Consciente da complexidade do sistema literário criado, Fernando Pessoa deixa alguns escritos nos quais orienta para alguns caminhos possíveis a serem percorridos nas leituras interpretativas de seus textos literários, tanto referentes ao poeta ortônimo quanto aos dos mais variados heterônimos. Em relação à leitura dos textos heteronímicos, Pessoa destaca que o leitor “não há que buscar neles quaisquer idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler”. (PESSOA, 1981, p.133)⁶. Segundo ele,

Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, [...] Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (PESSOA, 1981, p.683-684)⁷

Sendo assim, ao se deparar com a poesia pessoana nota-se estar “perante uma poesia multipessoal, plurissubjetiva. E é esta, quanto a nós, a sua verdadeira revolução poética” (SEABRA, 1988, p.34). Para este estudioso, o que diferencia Pessoa dos outros escritores e dá a sua obra uma dimensão maior é “não somente a diversidade de

⁵ Carta a João Gaspar Simões, 11 Dez. 1931.

⁶ Apontamento solto de Fernando Pessoa (?); s/d. não assinado, onde vários heterônimos são analisados e comparados entre si. Tais apontamentos foram publicados pela 1ª vez na primeira edição deste volume.

⁷ Carta a João Gaspar Simões, 11 Dez. 1931.

assinaturas em que se manifesta, mas, rigorosamente, dos sujeitos poéticos na pluralidade da própria poesia”. É através desta “diversidade onomástica, [que] os heterônimos se singularizam”. (SEABRA, 1988, p.37).

Todavia, é válido um esclarecimento sobre a diferença existente entre os conceitos de heterônimo e de pseudônimo. Segundo relato de Fernando Pessoa em um texto teórico intitulado “Tábua Bibliográfica”, publicado na revista *Presença* em Coimbra no ano de 1928, a sua escrita

pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque de veras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa. (PRESENÇA, nº 17. Coimbra: Dez. 1928 apud SEABRA, 1988, p.45)

Percebe-se aqui a comprovação da ideia do autor de criação fora de sua pessoa, como sendo alguém que se disfarça por trás de uma “personagem”, ou, de modo semelhante, como sendo um “poetodrama”, no termo utilizado por Seabra (1988). O referido estudioso esclarece ainda que “o poeta ortônimo situa-se ao mesmo nível que os restantes poetas – ele é, em rigor, um heterônimo a quem o autor emprestou a sua identidade privada” (SEABRA, 1988, p.46). Neste caso, mesmo na leitura de um texto assinado por Fernando Pessoa ortônimo, devemos atribuir-lhe os anseios, ideias ou sentimentos que emanam do texto ao eu-lírico, o qual para a teoria literária trata-se de uma entidade que não pode ser associada diretamente com o criador do texto, o autor real, sendo este também definido como “o autor empírico”, na nomenclatura utilizada por Umberto Eco (1994).

Esta capacidade de Fernando Pessoa em “outrar-se” lhe dá muito destaque e, segundo Seabra (1988, p.82), “é essa variação que dá precisamente origem à proliferação das linguagens poéticas em Pessoa”. Em uma leitura atenta evidencia-se que estas linguagens poéticas diferenciadas não são criadas a esmo, uma vez que possuem uma coerência muito grande com os mais variados temas tratados. Isto se apresenta, por exemplo, na criação de uma linguagem mais simples e amena ao falar sobre a vida no campo, como acontece em Alberto Caeiro, o qual também se trata de um ser calmo, notando-se a relação entre a forma de vida do heterônimo e os poemas atribuídos a ele. Isto também pode ser percebido em vários poemas de Álvaro de Campos, pois devido ao fato deste heterônimo ser apegado à agitação do mundo

moderno, exalta as máquinas e à vida agitada dos grandes centros urbanos em seus poemas com tons inovadores e que possuem uma linguagem muitas vezes agressiva. Tendo consciência destas relações presentes entre as personalidades dos heterônimos, seus temas e suas linguagens, Moisés (1981, p.215) comenta que “Ser e Linguagem coincidem na cosmovisão pessoana”.

Partindo deste princípio, tem-se em mãos uma possível e interessante chave de leitura analítica a ser percorrida nesta selva tão densa. Pensando nestas possibilidades de análises, Seabra comenta que

A análise temática, sendo, como é, necessária para a apreensão da poesia de Pessoa, não ganha todo o seu relevo senão enquanto integrada na análise da linguagem dos heterônimos. E a admissão de uma multiplicidade de linguagens poéticas põe em termos novos o problema da diversidade, não propriamente de Pessoa, mas de sua obra. (SEABRA, 1988, p.29)

O estudioso ainda complementa, em relação aos aspectos acima levantados, que

Na gestação do seu lirismo dramático, “cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio”, isto é, um heterônimo. Se quiséssemos estabelecer uma correspondência entre “estados de alma” e elementos do significado, e entre “estilo” e elementos do significante – uns e outros aliás inseparáveis e irreversíveis – teríamos assim delineado o modo de aglutinação dos germes originários da poesia heteronímica. (SEABRA, 1988, P.80-81)

Depreende-se que esta coêrencia interna nestas variações de linguagem e de estilo deve-se ao fato de que todas estas “vozes poéticas” surgiram do mesmo “criador de criadores” que é Fernando Pessoa, o qual dá indícios de que visava criar e estabelecer algumas conexões em sua obra “labiríntica”. Se a situação fosse diferente, por exemplo, se quatro ou cinco bons escritores conversassem sobre a ideia da criação deste sistema heteronímico, ele não seria tão bem formulado quanto pensado por apenas um, pois estando em grupo, por mais que todos visassem o mesmo fim, teriam habilidades diferenciadas e dificilmente compreender-se-iam na totalidade dos planos e ideias de todos. Porém, sendo este sistema criado por apenas um escritor com uma habilidade de “outrar-se” inquestionável, este sistema pôde ser gerado de modo muito bem estruturado. Segundo o próprio Pessoa, “a faculdade criativa do carácter (do poeta) é construída pela imaginação e pela introspecção; o poeta é egocentrista, constrói outras

peessoas a partir de si próprio.” (LOPES, 1990-b, p.239). Pessoa também relata: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.” (PESSOA, 1966, p.93). Ciente desta postura, Seabra (1988, p.30) comenta que um dos fundamentos estruturais da heteronímia é que “a existência poética dos heterônimos implica a manifestação das suas diferenças mútuas, a partir de um fundo comum de identidade”. No entanto, mesmo tendo esta base em comum por surgirem do mesmo criador, os heterônimos possuem

diversos níveis de diferenciação que se situam tanto no “plano do conteúdo” como no “plano da expressão”. [...] [segundo Fernando Pessoa] temos pois que buscar a “personalidade” de cada heterônimo tanto nas suas “idéias” e “emoções” como no que chama ainda a sua “índole expressiva”. (SEABRA, 1988, p.130-131)

É sabendo da importância destas diferenciações que o autor, de maneira consciente, irá criar alguns perfis psicológicos e biográficos que irão corresponder coerentemente aos estilos de linguagens e traços emotivos de cada heterônimo. Isto se configura em vários textos teóricos e/ou íntimos do próprio Pessoa, como anotações pessoais ou cartas endereçadas a amigos que falam sobre vários destes aspectos. Na carta endereçada a Adolfo Casais Monteiro, já citada anteriormente, Fernando Pessoa relata:

Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo”, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso. (PESSOA, 1981, p.683)⁸

Evidencia-se então esta consciência nas criações destes perfis “pessoais”.

Em cada heterônimo existe uma voz “ostensiva”, que é a da personalidade heteronímica, somada a uma biografia” que se lhe sobrepõe, um “corpo” que lhe corresponde e todo um conjunto de circunstâncias que especificam determinada realidade localizada num tempo e num espaço próprios. (MOISÉS, 1981, p.217)

⁸ Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

Assim, nos textos heteronímicos se associam de maneira precisa dados biográficos e psicológicos com o estilo de linguagem de cada um deles. Em relação à gênese deste sistema heteronímico, é natural que se pense que primeiramente Fernando Pessoa criou as personalidades dos heterônimos, atribuindo-lhes, nomes, traços físicos, perfis psicológicos, gostos, ideais, etc, e que só depois disto criou os poemas visando disfarçar-se por trás destes “seres” já construídos. No entanto, vê-se que não foi o que ocorreu. Fernando Pessoa partiu da criação inicialmente das obras destes heterônimos, ou ao menos de parte destas em alguns casos, e depois associou aquelas produções aos perfis psicológicos e biográficos de cada um. É o que mostra Seabra (1988, p.52), ao comentar que “mais do que criadores de uma obra, os heterônimos são por ela criados: o poetodrama decorre do poemodrama – e não inversamente. Os poetas existem em função dos poemas, que não os poemas em função dos poetas”. Este ponto de partida através da produção poética é relatado pelo próprio Fernando Pessoa:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis). (PESSOA, 1981, p.682)⁹

Nota-se que nascem primeiramente os poemas e através destes a personalidade de Ricardo Reis, “sem que ele soubesse”, no sentido de que Pessoa não o tinha projetado antes. Continuando neste raciocínio, Pessoa relata a parte central desta experiência de criação:

foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. [...] Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode

⁹ Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1981, p.682)¹⁰

Em relação aos fatos relatados na carta, mesmo partindo de um poeta ímpar como Pessoa, e sem questionar de forma alguma sua capacidade criativa, pelo contrário, visando exaltá-la ainda mais, necessita-se de certa desconfiança em relação à veracidade de todos os fatos descritos acima, como também ressalta Lind ao comentar que

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

Se for aceite exatamente o que Pessoa relata na carta, há de se aceitar que todos os poemas de *Chuva Obliqua*, assim como a *Ode Triunfal*, atribuída a Álvaro de Campos, e também a obra completa *O Guardador de rebanhos*, atribuída ao “seu mestre” Alberto Caeiro, surgiram espontaneamente em um momento de “inspiração poética”. No entanto, em uma leitura atenta evidencia-se a grandiosidade destes textos, os quais, pelas suas construções nos apontam criações altamente elaboradas e bem acabadas, mostrando ser improvável que tenham surgido como fruto de uma “espécie de êxtase”. No primeiro capítulo desta dissertação, referente à poesia, ficou destacado por vários críticos e estudiosos que a poesia, em maior ou menor grau, surge de um trabalho minucioso com as palavras, as quais muitas vezes são pensadas, pesadas, escritas, reescritas, modificadas, ou seja, trata-se de um processo trabalhoso e atento até se alcançar um bom texto, como são os de Pessoa, os quais possuem uma qualidade inquestionável. “Conta Vasari que Benedetto Varchi dirigiu a Miguel Ângelo esta hipérbole barroca: *Senhor, tendes a mente dum Júpiter*. E o artista teria respondido: *Para tirar dela qualquer coisa é preciso o martelo dum Vulcano.*” (COELHO, 1961, p.60).

O que se percebe de fato, é que a produção de Pessoa, tão grandiosa quanto a do escultor Michelângelo, possui a marca de uma elaboração atenta e sutil, o que pode ser notado nas “lapidações” de seus textos, uma vez que se evidenciam inúmeras variações e “correções” nos poemas deixados pelo autor, o que faz com que os estudiosos pessoanos tenham dificuldade para identificar com precisão qual a versão final de

¹⁰ Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

alguns poemas. É fato que uma produção altamente elaborada, pensada e repensada, escrita e reescrita inúmeras vezes, mesmo que venha de alguém “com a mente dum Júpiter”, mostra que para sua construção utilizou muito o “martelo dum Vulcano”. Complementando este posicionamento, Lind enfatiza que

Só muito ao de leve é que Pessoa roça pelas inspirações teóricas que os pudessem ter precedido, de modo a deixar o acto criador, nitidamente distinto delas, brilhar sozinho em toda sua magnificência. [...] A carta tenta causar a impressão de os heterónimos terem nascido dum jogo de forças instintivo e inconsciente. Não há, pois, na carta, uma única referência aos programas estético-literários que, originalmente, tal como no-lo mostra o espólio, apadrinharam o nascimento dos heterónimos. Não nos repugnaria concluir que o poeta manhoso se decidira, em 1935, a cultivar conscientemente a sua própria lenda, apresentando-se aos amigos mais jovens como o pai involuntário de três personagens poéticas e ocultando, propositalmente, todas as considerações de ordem teórica e programática que haviam precedido o nascimento delas. [...] A descrição do nascimento de Ricardo Reis como representante dum neoclassicismo “científico” não deixa lugar a dúvidas de que ao nascimento de Ricardo Reis havia presidido um programa preexistente. (LIND, 1981, p.100-101)

Deste modo, após a criação dos poemas de cunho heteronímico é que foram “surgindo” seus autores, os quais posteriormente tiveram esboçados, de forma cada vez mais expandida e detalhada, seus traços biográficos, psicológicos, ideológicos e tudo mais o que os compõem, como ressalta Pessoa:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (PESSOA, 1981, p.683)¹¹

Assim, vemos que, com algumas ressalvas em relação ao relato do dia “triumfal de sua vida”, estes comentários orientam sobre as relações e influências que passariam a se estabelecer entre os heterônimos e suas produções, formando um sistema harmonioso, no qual também está inserida a produção ortonímica.

¹¹ Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

2.5 Personalidades heteronímicas

Fernando Pessoa destaca em carta a Adolfo Casais Monteiro que seu primeiro momento de criação heteronímica, mesmo que menos elaborado que os posteriores, ocorreu ainda em sua infância. Segundo o autor, “lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo”. (PESSOA, 1981, p.682)¹². Outros heterônimos relevantes são “Mister Crosse, que respondia aos concursos charadísticos dos jornais ingleses, e Alexander Search que possivelmente assinava traduções de artigos e poesia, igualmente para a Inglaterra.” (PESSOA, 1981, p.681).

Estudos especializados sobre a criação dos heterônimos revelam que estes totalizam mais de setenta na produção do poeta. No entanto, possuem maior destaque três deles: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, valorizados pela crítica especializada por serem mais completos e representativos. Será feita aqui uma abordagem geral visando destacar algumas características e pontos relevantes destes três principais heterônimos, visto que, por fazerem parte do mesmo sistema, não é interessante que sejam estudados separadamente, assim como suas personalidades e características são de grande valia para o desenvolvimento de um estudo analítico mais completo, por estarem diretamente relacionados os seus perfis psicológicos e biográficos com seus respectivos estilos de linguagem e produção artística, como afirmado anteriormente, “os seus traços fisionômicos e corporais, bem como as circunstâncias do nascimento e mesmo da profissão que exercem devem ser dramaticamente objeto de uma *leitura* proposta pela *escrita* a que servem de suporte”. (SEABRA 1988, p.140).

Esta explanação geral acerca dos heterônimos, seus perfis e estilos será iniciada por Ricardo Reis, seguido de Álvaro de Campos e, por fim, Alberto Caeiro, uma vez que as teorizações dos dois primeiros serão feitas de forma mais generalizada e do último terá uma teorização mais aprofundada e detalhada por fazer parte do *corpus* desta dissertação.

Ricardo Reis “nasceu em 1887, no Porto, [...] educado num colégio de jesuítas, vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico, é um latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria.” (PESSOA,

¹² Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

1981, p.683)¹³. Em relação ao seu fazer literário, nota-se que

O seu modelo é, até certo ponto, o poeta latino Horácio. Linguagem arcaizante, por etimológica ou latinizante em vários casos. Temas de amor/melancolia, dialogando embora com as amadas, uma filosofia entre epicurista e estóica, evocado a beleza-efemeridade de cada dia, falando da errância-sombra da morte, dos deuses tornados símbolos. (GALHOZ, 1985, p. 23)

Ricardo Reis trata-se de um poeta com formação erudita, possuindo um vasto conhecimento sobre a filosofia e arte da Antiguidade Clássica e dos outros períodos clássicos, mostrando a influência destes na construção de seus poemas. Também foi, de certa forma, influenciado pelo paganismo de Alberto Caeiro. Segundo Seabra,

É efetivamente no seio do “Paganismo” que Reis tenta extrair seu “neoclassicismo”. Os modelos ele encontrá-los-á, por um lado, no estoicismo e no epicurismo, enquanto concepções do mundo (que impregnarão a “forma do conteúdo” dos seus poemas); e, por outro lado, ao nível da “forma da expressão”, na poética latina de Horácio. À moral estóica e à filosofia de Epícuro, vai Reis buscar os *leitmotive* que atravessam, de uma ponta a outra, a sua poesia, e que se traduzem, antes de mais nada, numa sabedoria de inaniidade e aceitação de tudo, através de uma indiferença matizada e de um discreto hedonismo, perante um mundo decadente e hostil. (SEABRA, 1988, p.165)

Os versos que seguem exemplificam muito bem estes ideais de sua poesia:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos.)
[...]
Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.
(PESSOA, 1981, p.190)

Evidencia-se a influência estóica em sua indiferença sutil ao fluxo das coisas,

¹³ Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

respeitando a ordem natural do universo, pois *Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio*. Ainda vê-se que sob este posicionamento, mostra que alheio a possíveis anseios, desejos ou sofrimentos, o *rio sempre correria, / E sempre iria ter ao mar*. Destaca-se também seu “discreto hedonismo” por almejar uma existência sem sofrimentos ou preocupações, quando argumenta que *não vale a pena cansarmo-nos. / [...] / Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes*. Esta ausência da possibilidade de frustrações o faz aproximar-se mais próximo do ideal de viver de modo hedônico.

Outros conceitos clássicos como a busca da beleza, perfeição, simetria, equilíbrio, ordem, harmonia, entre outros, ressoam nos poemas de Ricardo Reis. Conforme Seabra,

É ainda do epicurismo e do estoicismo que Reis recolhe a idéia central de disciplina, que irá dominar toda a sua arte poética. [...] Tal disciplina consistirá, pois, na “harmonização” e na “coordenação” da linguagem, com vista ao seu fim específico: a criação do poema. Assim se define o equilíbrio, o acordo íntimo entre a “forma do conteúdo” e a “forma da expressão” da poesia de Ricardo Reis. (SEABRA, 1988, p.165-166)

Percebe-se que estas características poéticas serão alcançadas através de um trabalho com muito esmero, à maneira de quem trabalha a lapidar uma pedra preciosa, como na alusão feita pelo poeta brasileiro Olavo Bilac em seu poema “profissão de fê”, nos versos: *Invejo o ourives quando escrevo: / imito o amor / com que ele, em ouro, o alto relevo / faz de uma flor*. (BILAC, 1985, p.42). Para Seabra (1988, p.174), “a concepção do poeta como um artífice é aliás coerente com o classicismo de Reis, para quem a poesia, no sentido de *poiesis*, visa sempre a fabricação, o fazer, de um objeto”. Esta preocupação formal é constante em seu fazer literário, como por exemplo, na regularidade presente no poema que segue:

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.
(PESSOA, 1981, p.223)

Neste sentido, compreende-se o empenho para a ideia de fazer sempre o melhor,

único caminho para alçar vôo e “brilhar” de modo representativo. Trata-se de um poema curto, composto por uma única estrofe de seis versos, sendo o primeiro, o terceiro e o quinto versos compostos em decassílabos, os quais são alternados pelo segundo, quarto e sexto versos hexassílabos. Propositadamente, todos os versos decassílabos são sáficos, classificados assim por terem sempre a quarta, a sexta, a oitava e a décima sílabas tônicas:

Pa/ra/ ser / **gran**/de/, **sê**/ in/**tei**/ro/ **na**/da¹⁴

Sê/ to/do em / **ca**/da/ **coi**/sa./ **Põe** / quan/**to** **és**/

A/ssim/ em / **ca**/da/ **la**/go/ a / **lu**/a/ **to**/da

Destaca-se a preocupação formal de Ricardo Reis. Segundo Seabra (1988, p.169), “o modelo sintático que melhor convirá à poética de Reis é o da sintaxe clássica latina, em particular a de Horácio, de quem ele imitará o sistema estrófico: a ode”, visto que esta forma “em grego, designa o canto”. (STALLONI, 2007, p.153).

Também há em sua poesia “a emoção aparece ao mesmo tempo como espécie de elo intermediário entre o significado e o significante poemático”. (SEABRA, 1988, p.168). Isto nem poderia ser diferente, pois o próprio Pessoa critica uma composição artística que visasse apenas seguir as normas e regras clássicas, deixando de lado a emoção e o conteúdo a ser transmitido. Para Pessoa, “a arte pseudoclássica é fria porque é uma regra; a clássica tem emoção porque é uma harmonia”. (PESSOA, 1981, p.233)¹⁵.

Em relação a Álvaro de Campos, “nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890. [...] Teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. [...] Ensinou-lhe o latim um tio beirão que era padre.” (PESSOA, 1981, p.683)¹⁶. Segundo Moisés (1981, p.219), “Álvaro de Campos representa a consciência múltipla e desagregada do homem contemporâneo, dilacerado por desgastante conflito por um mundo desumanizado e em crise, e isso há de ser aferido nos seus versos”.

Os versos de “Ode Triunfal” exemplificam bem estas características, uma vez que possui por tema o “canto à máquina, à vida mecânica e industrial, à civilização quotidiana moderna”. (SEABRA, 1988, p.188). Isto já se percebe nos versos iniciais

¹⁴ Grifo nosso.

¹⁵ Apontamento solto de Ricardo Reis; s/d. publicado pela 1ª vez na primeira edição deste volume.

¹⁶ Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

deste: *À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, / Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.* (PESSOA, 1981, p.240). Observa-se já de início um “eco da estética da “força” oposta à da “beleza clássica”. (SEABRA, 1988, p.188). Esta valorização da força pode ser notada na utilização dos inúmeros termos que remetem aos avanços científicos e ao mundo industrial, como: maquinismos, motores, ruídos modernos, êmbolos, correias de transmissão, entre outros, assim como nos versos:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
[...]
Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último modelo!
(PESSOA, 1981, p.240).

O recurso onomatopaico criado com a repetição do fonema consonantal /R/ evidencia a exaltação do som dos maquinários e engrenagens industriais em pleno funcionamento. Percebem-se nestes versos vários ecos da vanguarda Futurista, que estava em alta no início do século XX, e foi

um movimento estético mais de manifestos que de obras. Assim, mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária. (TELES, 1985, p.86)

Essa exaltação do mundo moderno encontra-se nos textos de Campos (*Poesia de Álvaro de Campos*) através de um tom enfático, como se pode observar pela pontuação expressiva, com excesso de exclamações, passando a impressão de uma mensagem “gritada”, como foi comum nos manifestos vanguardistas. Tons semelhantes estão presentes em outros textos de Campos, alguns que chegam a atingir o baixo calão ao criticar a literatura tradicional, passadista:

Ora porra!
Então a imprensa portuguesa é
que é a imprensa portuguesa?
Então é esta merda que temos
que beber com os olhos?

Filhos da puta! Não, que nem
há puta que os parisse.
(PESSOA 2007, p.136).

Observa-se claramente um tom agressivo, o que faz Pessoa definir Campos como “o mais violento de todos os escritores. O seu companheiro Whitman é tímido e calmo comparado com ele. [...] É tão violento que parte da energia dessa violência é aproveitada para disciplinar a sua própria violência.” (LOPES, 1990-b, p.237).

Poeta da modernidade, Álvaro de Campos difere-se de Ricardo Reis não só no modo de relacionar-se com a sociedade, mas também na produção de seus textos, visto que é contrário à valorização das formas regulares e equilibradas utilizadas por Ricardo Reis. Em relação ao aspecto estrutural da poesia de Campos, Reis destaca em um de seus apontamentos:

O que verdadeiramente Campos faz, quando escreve em verso, é escrever prosa ritmada com pausas maiores marcadas em certos pontos, para fins rítmicos, e esses pontos de pausa, e esses pontos de pausa maior, determina-os ele pelo fim dos versos. Campos é um grande prosador, um prosador com grande ciência do ritmo. (PESSOA, 1981, p.232)¹⁷

Um dos aspectos centrais de Álvaro de Campos é o seu sensacionismo levado ao extremo e de forma subjetiva. Este se faz presente no poema *Passagem das Horas*:

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
[...]
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti
porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
[...]
(PESSOA, 1981, p.275-276)

Há nestes versos a busca por um sensacionismo de “quatro dimensões”, o qual relaciona-se aos vários meios, modos e ângulos possíveis de se perceber uma mesma realidade.

A título de ressalva, o conceito de sensacionismo subjetivo, presente na poesia

¹⁷ Apontamento solto de Ricardo Reis; s/d. publicado pela 1ª vez na primeira edição deste volume.

de Campos, e o de sensacionismo objetivo, predominante na poesia de Caeiro e que será estudado adiante, tratam-se de considerações que remetem ao pensamento de Immanuel Kant, presentes na introdução da obra *Crítica da Razão Pura* (2001). Nesta, o filósofo teoriza sobre os conceitos associados ao “subjetivismo” e “objetivismo” ao teorizar que, de modo geral, em toda análise a ser desenvolvida existe um sujeito analítico e um objeto a ser analisado. Se o conceito da análise estiver centrado no objeto, predominará o que denomina como uma postura objetiva, assim como, se o conceito em questão estiver centrado no sujeito, predominará uma postura subjetiva. Desta feita, em relação ao tipo de sensacionismo presente na poesia de Álvaro de Campos, Seabra (1988, p.178) explica que “no acto de percepção sensorial, o que interessa Campos é o sujeito da sensação e não o seu objeto. E de tal modo este “filho indisciplinado da sensação” a encara subjetivamente, que as coisas lhe são em última análise indiferentes”. O próprio Pessoa também comenta sobre este intenso sensacionismo subjetivo: “Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas.” (PESSOA, 1966, p.349).

Para finalizar a tríade dos principais heterônimos, Alberto Caeiro, *corpus* central desta dissertação, também possui traços biográficos relevantes.

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase nenhuma. [...] Era de estatura média e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. [...] Não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. (PESSOA, 1981, p.683)¹⁸.

A obra poética de Caeiro é formada por três conjuntos de poemas agrupados sob as denominações de *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos*, poemas nos quais se percebe as principais “sensações de mundo do poeta”, ou seja, onde se notam suas principais características, como certo paganismo peculiar, sua aversão ao pensamento e a substituição deste pela sensação do mundo externo, na qual se tem o predomínio de um sensacionismo objetivo, e de uma linguagem poética simples e altamente plástica.

Alberto Caeiro é considerado um “poeta-pastor”, habitante do campo e que vive em constante comunhão com a Natureza, como destacam os versos do poema que abre a

¹⁸ Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 Jan. 1935.

obra *O Guardador de Rebanhos*:

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
[...]
Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.
[...]
Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias,
Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho,
[...]
(PESSOA, 1981, p.137 - GR)

No entanto, a caracterização de “pastor” deve se entendida no sentido simbólico. O fato dele nunca ter guardado rebanhos deve ser considerado apenas “como” se os guardasse, e sua alma é “como” um pastor. A utilização do elemento sintático “como” mostra uma comparação e ressalta a ideia de ser um pastor no sentido simbólico que sente “um cajado nas mãos” quando escreve “versos num papel que está no pensamento”, ou seja, é este “pastor” enquanto se faz poeta. Assim podemos compreender claramente os versos onde afirma ver a si *Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias, / Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho*.

Mesmo que só tenha tido a instrução primária, Alberto Caeiro é visto como o mestre dos principais heterônimos, como destaca Fernando Pessoa: “Alberto Caeiro teve dois discípulos e um continuador filosófico. Os dois discípulos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, seguiram caminhos diferentes; [...] O continuador filosófico, António Mora.” (PESSOA, 1966, p.97). Álvaro de Campos também atesta isso ao dizer que “antes de conhecer Caeiro, eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma”. (LOPES, 1990, p.217). Segundo Fernando Pessoa, esta influência de Alberto Caeiro não se restringe apenas aos heterônimos, mas também ocorre em relação ao poeta ortônimo, podendo-se observar isto na carta escrita por Pessoa, endereçada a Adolfo Casais Monteiro, referente à criação heteronímica: “o que se seguiu foi o

aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive”. (PESSOA, 1981, p.682)¹⁹. A influência e o respeito a Caeiro são destacados em outro texto de Pessoa, quando destaca que “operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração à inspiração e mais alma à alma”. (PESSOA, 1966, p.110). No entanto, não podemos esquecer que esta teia heteronímica trata-se de um jogo de máscaras, nas quais todas as criações poéticas e suas respectivas ideologias e influências partem da criação meticulosamente calculada pelo poeta Fernando Antônio Nogueira Pessoa.

Cientes disso, em relação à criação das influências que Caeiro exerce sobre os outros criadores Seabra (1988, p.127) destaca que “É em função do “mestre” que se determinam, em órbitas poéticas diferentes, os demais elementos da constelação poetodramática”. Porém, o mesmo crítico nos chama a atenção para o fato de que, mesmo sendo o mestre declarado tanto pelo poeta ortônimo quanto pelos heterônimos,

Alberto Caeiro não é, no entanto, o germe exclusivo de onde viriam a nascer, por cissiparidade, os outros heterônimos: ele é apenas um pólo mais forte, um sol mais incandescente e vivo, à roda do qual vemos girar os demais astros do sistema. [...] Para sermos mais rigorosos deveríamos, no entanto, conceber o sistema poético de Pessoa como possuindo dois pólos dominantes, que exercem simultaneamente um efeito de atração e repulsão, quer um sobre o outro, quer sobre os demais astros que em torno deles gravitam: um desses pólos (privilegiado) encarnaria Caeiro; o outro em Fernando Pessoa “ele mesmo”. O primeiro seria, numa certa medida, o heterônimo mais descentrado em relação à personalidade individual do poeta, mas por isso mesmo o mais central enquanto sujeito poético; o segundo, o mais próximo de sua identidade pessoal [no sentido das características biográficas que influenciam seu estilo] daí que lhe tenha conservado o nome privado – e portanto, poeticamente “impuro e simples”. (SEABRA, 1988, p.129)

Como elucidado acima, a afirmação de que Alberto Caeiro é o mestre também de Fernando Pessoa isto é apenas parte de uma verdade, uma vez que Caeiro é criação do próprio Pessoa. Em relação à este aspecto da poesia pessoana se faz necessário um decoro por parte do leitor para a compreensão correta do funcionamento e organização deste sistema heteronímico, o qual se trata de conjunto composto por pontos que se inter-relacionam e se complementam. Conforme Seabra,

¹⁹ Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935

Entre os autores que constituem a constelação poética de Pessoa estabelece-se um sistema de relações mútuas, em que cada elemento se responde e corresponde, num tecer e destecer sempre retomado de fios que se vão entrecruzando, em planos diversos mas que se interpenetram. (SEABRA, 1988, p.53)

No que diz respeito às relações mútuas, explica-nos Moisés que

Caeiro, Campos, Reis, Pessoa, longe de serem entidades autônomas e estanques, representam etapas de um processo aberto ao infinito; não constituem, na verdade, um sistema fechado e definitivo, como alguns críticos tem defendido, mas quando muitos núcleos provisórios de um sistema em permanente metamorfose e expansão. (MOISÉS, 1981, p.215)

Após enfatizar a noção de um sistema não estático e estanque, e sim um sistema em transformação, Moisés também comenta que “o que parece, porém, fora de dúvida é que cada heterônimo contém em si, não só o embrião dos demais, como o embrião de *n* outros heterônimos, que poderiam vir a ser plasmados por Fernando Pessoa. (MOISÉS, 1981, p.222). Observa-se o alto grau de elaboração e da capacidade de composição poética de Fernando Pessoa com a construção desta “teia poética”, onde se relaciona a poesia ortônima e heterônima com a criação de seus “Ismos”, uma vez que

Cada movimento por ele proposto surge-nos sempre associado a um determinado heterônimo ou conjunto de heterônimos, senão ao todo global do poetodrama. Se, por exemplo, o paulismo se inscreve numa das vertentes da poética ortônima e o interseccionismo se distribui por Pessoa “ele mesmo” e por Álvaro de Campos, já o neopaganismo filosófico de Antônio Mora inspira a poesia de Alberto Caeiro e de Ricardo Reis, enquanto o sensacionismo parece ramificar-se, com nuances, pelos vários heterônimos. (SEABRA, 1988, p.43)

Ciente da complexidade deste sistema global de sua produção poética, Fernando Pessoa teve o cuidado de deixar textos teóricos que esclarecessem vários pontos de sua produção, como comentários acerca das influências recebidas, da gênese dos heterônimos, os “planos pilotos” para os “ismos” e os esboços dos movimentos literários que foram ou que ainda viriam a serem criados, bem como a organização geral para publicação de alguns livros, entre outras anotações e apontamentos que possuem importância comparada à própria produção dos seus textos literários, como destaca Seabra:

A heteronímia exige acima de tudo uma apreensão desta intertextualidade, que não se pode limitar a uma hermenêutica redutora dos textos uns pelos outros, em que toda e qualquer “interpretação” parece subsumir-se. Neste sentido, as metalinguagens críticas de Pessoa não podem ser consideradas como elementos subsidiários da sua poesia, mas como participando do conjunto estruturado que é sua obra. Só dentro desta visão global a heteronímia ganha o seu inteiro relevo, revelando-nos a complexidade e a riqueza desse verdadeiro *work in progress* que é a criação poética de Fernando Pessoa. (SEABRA, 1988, p.56)

Fernando Pessoa procura intensamente uma solução ideal para os problemas que o afligem, assim como a outros homens da humanidade. Sendo assim, recorre aos meios possíveis de produção de textos em si mesmo ou prolongando-se noutros que constituíram seus heterônimos. Quanto mais deseja encontrar-se, mais se dispersa e se perde nas complicações do pensamento, da racionalidade. Nesse esforço persistente procura o que o caracteriza em uma tentativa de superar essa dificuldade é que surge, a par de outras personalidades (incluindo-se o ortônimo), o heterônimo Alberto Caeiro, *corpus* do estudo em questão.

CAPÍTULO 3 – O ESPAÇO POÉTICO EM ALBERTO CAEIRO: INTER-RELAÇÃO COM O SUJEITO LÍRICO E A PLASTICIDADE DA LINGUAGEM

*A espantosa realidade das cousas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada cousa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.*

Basta existir para ser completo.
Alberto Caeiro

Este capítulo parte da definição do espaço enquanto categoria literária, apresentando algumas categorizações dos tipos de espaço e suas formas de ambientações. Também comentará acerca da percepção do espaço embasada na perspectiva relacionista, utilizada por Caeiro, visando a maneira como o espaço e o sujeito-lírico se influenciam. Assim, destaca o modo de inter-relação existente entre Caeiro e o espaço que habita, ressaltando seu forte apego e exaltação da natureza, reflexo de seu paganismo peculiar. A ânsia de Caeiro por sentir o mundo, através de seu sensacionismo objetivo, faz com que busque “se espacializar”, aproximando-se das coisas naturais e, para isso, tentando afastar-se do universo humano comum. Com base nas inter-relações entre o espaço exterior e o interior, demonstramos na leitura do corpus como tais relações ocorrem de maneira simbólica, juntamente com algumas considerações acerca de alguns aspectos estruturais da poesia de Caeiro, com destaque para a plasticidade poética de seus textos. Por fim, uma análise que relaciona as estruturas poéticas criadas com as possibilidades de interação por parte do leitor.

3.1. O espaço enquanto categoria literária

Inicialmente, é válido ressaltar que há certa escassez em relação aos estudos teóricos que problematizam os aspectos referentes a este elemento da obra literária, quando comparado a outros elementos constitutivos como personagens, sujeito lírico, narrador, tempo, etc. Porém, faz-se necessário que o espaço seja levado em consideração com grande relevância, pois as escolhas das disposições, das organizações e das concepções espaciais constituem elementos de enorme importância comunicativa na leitura de textos literários, uma vez que “o espaço e o tempo são categorias

universais que preexistem a todas as artes, e de todas são a matéria primeira, recebem de cada uma delas um tratamento que jamais dispensa medida.” (BOSI 1985, p.18).

O termo “espaço” encontra-se inserido nos mais variados campos do conhecimento, sendo desenvolvido e estudado tanto nas áreas artísticas quanto em áreas como a geografia, engenharia, física, etc. Por este motivo

Deve-se enfatizar que a feição transdisciplinar do conceito de espaço é fonte não somente de uma abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de uma série de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico. Tal multifuncionalidade também se demonstra na posição variável ocupada pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura. [...] Cabe ressaltar, pois, que há, no escopo da Teoria da Literatura, diferentes concepções de espaço, as quais nem sempre revelam, explícita e contrastivamente, suas idiossincrasias, mesmo em casos em que estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis. (BRANDAO, 2007, p.207-208)

Sendo assim, fica definido que o conceito de espaço aqui estudado parte das definições da teoria literária, o qual será eventualmente readequado neste capítulo, visto que a maioria dos estudos teóricos relacionados a este elemento consideram-no apenas no âmbito da narrativa. No entanto, acreditamos que em maior ou menor medida, o espaço da narrativa possui algumas semelhanças com as técnicas de criação e utilização do espaço na poesia. Partindo então da definição do termo para a teoria literária, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes,

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história [fábula], o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens, cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; Em segunda instância o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (REIS; LOPES, 2002, p.135)

Dessa forma, o espaço pode ser considerado tanto em sua função espacial geográfica de ambientação do poema, como também pode vir a ser o espaço psicológico do eu-lírico. Assim, tem-se que, em maior ou menor grau, há uma influência recíproca entre ambos, pois o ambiente geográfico, também nomeado tecnicamente como espaço

de cenário ou de natureza, pode ser focalizado e descrito através das projeções subjetivas com as sensações, os anseios e as individualidades do eu-lírico. Da mesma maneira, este eu-lírico pode ser influenciado devido ao modo de apreensão, de um determinado espaço. Sabendo desta posição ocupada pelo eu-lírico, denota-se que

o espaço, no texto, se define mediante um foco, uma perspectiva, uma visão, os quais também têm estatuto de espaços. Esse princípio necessariamente conduz à questão sobre a validade do modelo de visão adotado, o qual usualmente é derivado de uma concepção naturalista de corpo humano [...] Os sujeitos, apesar de ficcionais, têm usualmente como modelo uma humanidade naturalizada por meio da remissão a um sistema perceptivo cujas feições são orgânicas. (BRANDÃO, 2007, p. 216)

Deste modo, o espaço textual será construído de modo que se assemelhe à captação da realidade externa por uma experiência perceptiva de alguém que o observa por um determinado ângulo ou foco. Tanto a captação do mundo exterior quanto a projeção do mundo interior no espaço externo, ocorrem de modo subjetivo. Segundo Brandão,

A visão, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceptor, configurador. A relação pode, naturalmente, adquirir distintas qualificações: mais ou menos isenta, mais ou menos projetiva, mais ou menos autônoma. (BRANDÃO, 2007, p. 211)

É válido ressaltar a preocupação do autor no que diz respeito ao destaque de que a percepção espacial pode ser “mais ou menos isenta”, evidenciando então que mesmo em um grau mínimo, esta visão nunca será totalmente imparcial. É o que mostram os estudiosos Reis e Lopes (2002, p.139), ao afirmarem que “o espaço, enquanto categoria narrativa detentora de inegáveis possibilidades de representação semântica, pode ser entendido como signo ideológico.” Concordando com a definição dos autores, é interessante pensar o espaço como signo ideológico na obra literária, uma vez que sua construção e a escolha de suas características são criadas de forma arbitrária pelo escritor. Assim, por meio da conversão de paisagens captadas no mundo exterior e filtradas pela subjetividade do indivíduo, o espaço pode transmutar alguns signos simbólicos e inseri-los nos mais variados contextos, alcançando significações diferenciadas sobre si mesmo. Em relação a este aspecto, Blanchot explica que

No mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, nos introduz sem reserva num espaço onde nada nos retêm. [...] o espaço interior “traduz as coisas”. Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência. (BLANCHOT, 1987, p.139)

O papel configurador da disposição espacial e dos elementos que constituem o espaço criado abre as portas para a formação de um espaço imaginário, fictício, na medida em que promove a interiorização dos elementos simbólicos. Levando em consideração os aspectos destacados anteriormente, serão elencados alguns modos de criações do espaço literário e quais efeitos comunicativos podem ser alcançados com a utilização dos mesmos. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1988) caracteriza a topoanálise como sendo o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Todavia, é de grande valia a divergência feita por de Borges Filho em relação à definição de Bachelard:

Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (BORGES FILHO, 2008, p.01)

Abordando então a topoanálise sob este enfoque, tem-se a definição de três modos de representação do espaço no texto literário: realista, imaginativo ou fantasioso. Os nomes já definem suas características, por exemplo: o espaço realista estará presente, segundo Borges Filho (2008, p.03), quando “o espaço construído na obra semelha-se à realidade cotidiana da vida real. Nesse caso, o narrador se vale frequentemente das citações de lugares existentes. Ele cita prédios, ruas, praças, etc, que são co-referenciais ao leitor real.” É o que acontece, por exemplo, na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, quando o narrador Bento Santiago cita a Praia da Glória ou a Rua do Catete, no Rio de Janeiro. Este recurso busca dar mais verossimilhança à obra e foi muito utilizado

pelos escritores do século XIX. O mesmo tipo de criação espacial encontra-se nos versos de Caeiro, quando comenta sobre o conhecido rio Tejo:

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que vêm em tudo o que lá não está,
A memória das naus.
O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
[...]
Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
(PESSOA, 1981, p.149-150 – GR)

Percebe-se neste poema a referência a um rio que existe fora do texto literário, que *desce de Espanha e entra no mar em Portugal*, sendo esta a descrição exata do curso deste rio. Evidencia-se também a referência a fatos históricos grandiosos já realizados pela sua navegação, onde continua viva *A memória da naus*, fazendo uma referência às grandes navegações portuguesas, que saíram da foz do Tejo. No verso *Pelo Tejo vai-se para o Mundo*, é possível ler o feito da grande da viagem portuguesa à Índia, já cantado por Luís Vaz de Camões, em *Os Lusíadas*, assim como também exaltado em *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Nos versos *Para além do Tejo há a América / E a fortuna daqueles que a encontram*, evidencia-se a referência à “conquista do Novo Mundo”, reiterando outro feito histórico português, utilizando a concepção do espaço literário definido como realista.

Em relação aos espaços imaginativos, estes tratam de lugares fictícios que não existem no mundo real. Segundo Borges Filho (2008, p.03), “são lugares inventados, imaginados pelo narrador, no entanto, são lugares semelhantes aos que vemos em nosso mundo.” É o caso, por exemplo, da obra *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, cuja narrativa se passa na cidade chamada “Povinho das Caveiras”, que depois irá se chamar “Antares”, localizada no Rio Grande do Sul. Esta cidade possui seus órgãos administrativos e sociais, como a prefeitura, a igreja, o cemitério, e é habitada por pessoas fictícias possuidoras dos mesmos vícios e virtudes que as pessoas reais. Este tipo de espaço imaginativo está presente na maioria das obras literárias, também encontrado nos poemas Alberto Caeiro, em versos como: *Ao entardecer, debruçado pela janela, / E sabendo de soslaio que há campos em frente, / Leio até me arderem os*

olhos / O livro de Cesário Verde. (PESSOA, 1981, p.139 – GR). Percebe-se que a janela da casa onde ele se debruça, a aldeia em que habita, o rio que passa por ela e os campos à sua frente, que em outro poema Caeiro diz: *Gozo os campos sem reparar para eles*. (PESSOA, 1981, p.178 – PI), tratam-se de espaços imaginativos, criados ficcionalmente, mas que possuem semelhanças com espaços do mundo real.

Por fim, têm-se os espaços fantasiosos, os quais “não possuem nenhuma semelhança com a realidade e que não seguem nenhuma regra do mundo natural que nós conhecemos. Esses mundos têm suas próprias regras. A esse tipo de espaço chamamos de fantasista.” (Borges Filho, 2008, p.03). Este tipo de espaço pode ser encontrado em obras como *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, ou em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, bem como também estão presentes em contos de fadas, em textos de ficção científica, entre outros. É interesse destacar que estes três tipos de espaços aqui definidos possuem um nível gradativo de afastamento do real de maneira crescente, do espaço realista ao fantasioso. Por este motivo, o espaço fantasioso é o que geralmente mais exige do leitor certo decoro, ou seja, o leitor necessita estar ciente deste “acordo ficcional” para a compreensão e aceitação dos fatos narrados.

Ampliando o conceito da toponálise de Bachelard, Borges Filho (2008, p.01) valoriza os postulados clássicos da teoria literária ao ressaltar que se deve “conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações”. Esta classificação de espaço ainda possui uma subdivisão entre o espaço de “cenário” e o espaço de “natureza”. O espaço como cenário trata-se daquele que foi criado pela ação do homem através da adequação deste ao seu modo de viver, buscando geralmente seu bem estar e uma organização do espaço social. Em uma toponálise referente ao espaço de cenário, Borges Filho (2008, p.04) explica que temos “espaços tais como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, a escola, a biblioteca, o labirinto, os cafés, o cinema, o metrô, a igreja, a cabana, o carro, o prédio, o corredor, as escadas, o barco, a catedral, etc”. Por sua vez, o espaço de natureza caracteriza-se por ser aquele que não foi construído pela ação do homem, configura-se um espaço natural. Exemplos destes podem ser rios, penhascos, montanhas, praias, florestas, desertos, etc.

Deste modo, compreende-se que tanto o espaço de cenário quanto o espaço de natureza encontram-se presentes nos poemas de Caeiro, visto que ele habita no campo, construído de maneira natural, mas levemente modificado pela ação do homem em

alguns aspectos, como se pode notar no poema XXX: *Vivo no cimo dum outeiro / Numa casa caiada e sozinha / E essa é a minha definição.* (Pessoa, 1981, p.154 - GR). Nesses versos o espaço é denominado como imaginativo, espaço ficcional semelhante ao espaço real, onde há a casa como um espaço de cenário, construída pelas mãos do homem para protegê-lo das intempéries e de outros perigos. No entanto, a casa encontra-se no *cimo dum outeiro*, espaço natural, classificado como espaço de natureza. Há, portanto, uma relação de coexistência entre os espaços de cenário e de natureza, devido ao fato que inicialmente todo e qualquer espaço é o de natureza, mas que, uma vez habitado pelo homem, acaba sendo modificado de alguma forma.

Após estas considerações, reflete-se sobre o que a teoria literária define como a ambientação do espaço, uma vez que o “ambiente” é a fusão entre o espaço de cenário ou o de natureza, com o clima psicológico deste. Franco Júnior esclarece que

O ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e “jogos de força” estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o “clima”, a “atmosfera” que se estabelece entre as personagens em determinadas situações dramáticas. Conforme o conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alterando a situação dramática e, portanto, o ambiente. Um mesmo espaço pode, portanto, apresentar diversos ambientes. (FRANCO JÚNIOR, 2005-b, p.44)

Esta caracterização de ambientação do espaço pode ser encontrada nos versos do poema XXII, de Caeiro:

Como quem num dia de Verão abre a porta de casa
E espreita para o calor dos campos com a cara toda,
Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa
Na cara dos meus sentidos,
E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber
Não sei bem como nem o quê...
[...]
Quando o Verão me passa pela cara
A mão leve e quente da sua brisa,
Só tenho que sentir agrado porque é brisa.
(PESSOA, 1981, p.150-151 – GR)

Nota-se a presença do espaço de cenário na descrição da casa onde se “abre a porta”, assim como também é encontrado o espaço de natureza, quando os campos, o sol com sua luz e o calor gerado por esta são sentidos tanto pela percepção visual quanto

pela percepção tátil, assim como uma brisa campestre. Na fusão destes espaços com a atmosfera positiva que os envolvem, é criada uma ambientação amena e suave.

Referente ao modo de composição das ambientações, alguns teóricos mostram que estas podem ser construídas e caracterizadas de três formas: ambientação franca, reflexa ou dissimulada. Para Lins (1976, p.79), a ambientação franca é “aquela que se distingue pela apresentação pura e simples do narrador”. No caso do gênero lírico, é a ambientação meramente descrita pelo eu-lírico. Neste tipo de ambientação o fluxo do que está sendo contado é cortado para a descrição do ambiente. Já na ambientação reflexa, Lins (1976, p.82) destaca que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem”. Por fim, a ambientação dissimulada, também conhecida como oblíqua, segundo Lins (1976, p.83), “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação”. Nesta, o fluxo do que está sendo contado não é cortado bruscamente, visto que é através da continuidade das ações da personagem ou do eu-lírico, que se encontram inseridos em determinados espaços que se constrói esta ambientação. Dimas destaca que a ambientação

dissimulada ou oblíqua é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o feito de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere. (DIMAS, 1985, p. 26)

Este tipo de ambientação se faz presente em vários poemas de Caeiro, assim como no poema que segue:

Noite de S. João para além do muro do meu quintal.
Do lado de cá, eu sem noite de S. João.
Porque há S. João onde o festejam.
Para mim há uma sombra de luz de fogueiras na noite,
Um ruído de gargalhadas, os baques dos saltos.
E um grito casual de quem não sabe que eu existo.
(PESSOA, 1981, p.166 – PI)

No primeiro verso há o intuito de descrever ao leitor a festa de São João que ocorre em outro quintal, deixando evidente que o seu quintal possui um muro e isto o impossibilita de ver a festa. A presença deste muro é notada devido à descrição principal da festa do lado de lá dele, estando ele *Do lado de cá, eu sem noite de S. João*. Ao descrever que há luz de fogueiras, ruído de gargalhadas e os baques dos saltos,

mesmo descrevendo apenas parte do que consegue captar, é criada uma ambientação calorosa e alegre da festa, tanto pelo calor que emana da fogueira como pelo calor humano que vem das pessoas reunidas, sugerindo a imagem de que as pessoas na festa dançam e cantam alegremente ao redor da fogueira, e que ao saltarem fazem barulho ao baterem os pés no chão.

No último verso, ao dizer que escuta *um grito casual de quem não sabe que eu existo*, é suposto que não sabem que ele existe por estarem separados pelo muro, que impede que o vejam. Como ele se mostra quieto neste instante, as pessoas do lado de lá do muro não ouvem ruído ou luzes que emanam de onde ele está, por isso não sabem que ele ali se encontra. Devido à utilização da ambientação oblíqua, muitas imagens são sugeridas ao leitor, criadas de modo conciso e de maneira eficaz e prazerosa. São por características como estas que a ambientação oblíqua ou dissimulada é considerada a maneira mais bem elaborada para a criação dos espaços e ambientes poéticos. A criação destes surge lentamente com o desenrolar das ações, auxiliando-a e diluindo-se nela.

Após estas considerações é válido um questionamento levantado por Brandão que faz pensar em que medida a literatura faz uso de elementos que inseridos em determinados contextos culturais, podem servir como configuradores do espaço literário. Reportando a Brandão:

Relativamente à representação do espaço no texto literário, tem-se como eixo o problema de quais são os elementos que tornam reconhecível, no texto, uma dada instância extratextual – e quais são os limites dessa “reconhecibilidade”. Trata-se, pois, não de indagar o que é espaço, mas de interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que, em certo contexto cultural, é identificado como espaço. [...] Trata-se, enfim, não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à proposição destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções usualmente a eles atribuídas. (BRANDÃO, 2007, p. 214)

Sobre o questionamento levantado, Moisés (1993) define que a referencialidade entre as instâncias intratextuais e extratextuais ocorrem porque

analogamente ao tempo, o espaço não se define no vazio: estabelece-se em relação a objetos, uma vez que estes, em suas três dimensões (comprimento, largura e espessura) se contém nalgum(ns) ponto(s) da atmosfera e permitem supor fora deles a existência de outros pontos infinitos, suscetíveis de ser preenchidos por outros objetos. Admitida a correlação espaço/objetos, a referencialidade poética se estrutura

em relação aos objetos (físicos) que compõem o mundo da realidade fora do poema. (MOISÉS, 1993, p.159)

Acerca desta referencialidade que relaciona os espaços intra/extratextuais, exemplificam os versos do poema XLIV, de Caeiro:

Acordo de noite subitamente,
E o meu relógio ocupa a noite toda.
Não sinto a Natureza lá fora.
O meu quarto é uma cousa escura com paredes vagamente brancas.
Lá fora há um sossego como se nada existisse.
Só o relógio prossegue o seu ruído.
(PESSOA, 1981, p.159 – GR)

Neste poema a construção do espaço intratextual é caracterizado como um espaço imaginativo de cenário, ao descrever a habitação e o relógio, construções humanas. A ambientação neste espaço possui certo clima suspense, devido à breve agitação que o acordou subitamente. Logo após paira o silêncio entrecortado apenas pelo som do relógio. Como comentado anteriormente, este espaço é facilmente captado e muito comunicativo para o leitor destes versos pelo fato de serem relacionados a uma situação possivelmente comum ao plano extratextual, onde se insere.

Esta perspectiva de análise que classifica o espaço constituído pelas relações existentes entre os elementos materiais é denominada de perspectiva relacionista, na qual, segundo Libanori (2006, p.12), “o espaço é um fenômeno que pressupõe a movimentação dos elementos e não pode ser pensado sem a matéria”. Para este posicionamento a autora se embasa nos conceitos de Leibniz, que “defende a idéia de que o espaço é a interação entre os objetos componentes de um cenário e, portanto, é sempre finito e mensurável” (LIBANORI, 2006, p.15). Caeiro encara o espaço por esta perspectiva relacionista, sempre o considerando finito, como revela em uma de suas conversas com Álvaro de Campos:

[CAMPOS] “Mas V. não concebe o espaço como infinito? Você não pode conceber o espaço como infinito?”

[CAEIRO] “Não concebo nada como infinito. Como é que eu hei-de conceber qualquer coisa como infinito?”

[CAMPOS] “Homem”, disse eu, “suponha um espaço. Para além desse espaço há mais espaço, para além desse mais, e depois mais, e mais, e mais... Não acaba...”

[CAEIRO] “Porquê?” disse o meu mestre Caeiro.

[CAMPOS] Fiquei num terramoto mental. “Suponha que acaba”, gritei. “O que há depois?”
[CAEIRO] “Se acaba, depois não há nada”, respondeu.
(PESSOA, 1981, p.182)

Este posicionamento de Caeiro com base na perspectiva relacionista de percepção do espaço se dá, segundo Lind (1981, p.129). “tanto na aversão ao infinito, como na convicção do limite das coisas”. Por este posicionamento, Caeiro busca centrar-se no mundo real e concreto, tendo forte aversão às reflexões metafísicas e ao universo do misticismo. Retomando as ideias de Moisés,

Percebe-se que a referencialidade, ainda que subsistente, constitui um grau primário do fenômeno poético: no momento em que se realiza a interiorização dos objetos por intermédio da descrição ou da recriação, atinge-se uma fase adiantada no rumo da poesia. Esta, pressupõe a interiorização do espaço, não obstante o aspecto referencial possa estar-lhe, como está, subjacente. (MOISÉS, 1993, p.161)

O espaço criado torna-se questão de sobrevivência da poesia, ou do “eu” que por meio dela se exprime: sem espacializar-se (sem “traduzir-se” em poema) a poesia permanece presa ao limbo, como um “vago n’alma”, intuição latente, à espera do sinal para vir à tona: criando-se espacializa-se, converte-se em espaço acessível ao olhar, sobretudo, ao ouvido e à mente. Em suma: torna-se real o que dantes era virtual. (MOISÉS, 1993, p.167-168)

3.2. O estudo das inter-relações homem/espaço e o modo como ocorrem na poesia de Alberto Caeiro

Sobre a coexistência entre o homem e o espaço que ele habita, Libanori (2006), com base em postulados de Heidegger, ressalta que

o ser revela a *espacialidade* do mundo circundante à medida que se relaciona com os seres e objetos à sua volta. Aquilo que não entra no domínio da existência do homem permanece na instância do *não-ser*. É o homem que atribui *espacialidade* ao mundo, uma vez que pode escolher, dentre os cenários físicos, aqueles com os quais se relacionará. (LIBANORI, 2006, p.17-18)

Refletindo sobre o aspecto desta espacialidade que o homem atribui ao mundo, vale destacar que a poesia de Alberto Caeiro associa-se à vida simples do campo que lhe proporciona situações para uma vida calma, sossegada e vivida de maneira intensa, na

qual se pode ter a paciência de ações singelas como debruçar-se à janela, frente a um campo ameno, e deliciar-se com uma leitura tranquila, sem pressa ou compromisso, até lhe arderem os olhos, como citado anteriormente. Ciente deste ambiente propenso à tranquilidade, no poema VII Caeiro justifica que *Nas cidades a vida é mais pequena / Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro*. (Pessoa, 1981, p.142 - GR). Uma possível leitura desta afirmação pode ser a de que nas cidades, a vida pode ser menos aproveitada por ser muito mais corrida e atarefada devido ao modo de organização social do espaço urbano, o qual acaba moldando a maior parte das ações dos seus habitantes. Provavelmente por isso Caeiro posiciona-se a pensar que nas cidades *a vida é mais pequena*, considerando que o homem está distanciado da natureza e vive menos.

Referente a esta relação entre homem e o espaço que ele habita, Libanori esclarece que

O próprio ser é um *ser-no-espaço*, ou seja, lida com os entes que vêm ao seu encontro de modo a utilizá-los para suas finalidades. No cotidiano do existir, o homem opera uma relação com os elementos circundantes e, assim, *espacializa* a si próprio e aos objetos. (LIBANORI, 2006, p.17-18)

Ou seja, o homem modifica o espaço à maneira que interage com ele, vindo a ser também modificado e condicionado pelo mesmo. Tendo por base esta relação homem/espaço e o modo como esta se constitui, Libanori (2006, p.75) explica que “o espaço é composto tanto pelos elementos exteriores como pelo homem. Não haveria como pensar a entidade espacial, caso esta não se encontrasse em interação com um ‘eu’”. Seguindo esta linha de raciocínio,

O espaço não existe em si, independentemente da atividade que mantém com outros seres; pelo contrário, o espaço tem sua funcionalidade determinada pela estrutura emocional humana. Uma alteração na organização emocional seria o suficiente para derrubar o cenário tal como ele é percebido. O “eu” e o espaço existem em interdependência. (LIBANORI, 2006, p.78)

Percebe-se então que o espaço habitado pelo homem só é percebido e considerado de tal forma devido à captação consciente do mesmo, visto que uma mudança na maneira deste captar a realidade externa mudaria sua definição. Evidencia-se a necessidade da percepção humana para a validação da existência do espaço.

O "eu" e o mundo físico existem simultaneamente. Se a consciência é que se dá conta dessa simultaneidade, tal consciência não pode se apartar completamente daquilo que ela percebe, o que equivaleria à existência de um estado autônomo, vazio. Assim sendo, o homem consiste num ponto da sucessão de coisas, o que significa afirmar que o homem não poderia existir como um elemento apartado do seu espaço. (LIBANORI, 2006, p.75)

Partindo do princípio “que o homem é a condição para existência do espaço” (LIBANORI, 2006, p.75), então o espaço é um fator essencial para a existência dos seres, pois tudo que existe, existe em algum lugar, de modo que, em relação ao homem, “não se trata de ‘pré-existir’ ao mundo já dado e sim de ‘vir a existir junto’ com o espaço”. (LIBANORI, 2006, p.73). Por este motivo, “uma vez que o homem é a condição para existência do espaço, o contato entre elementos espacialmente distanciados transforma o mundo natural num espaço lírico de convivência.” (LIBANORI, 2006, p.75).

Aplicando tais conceitos na poesia de Alberto Caetano, no que diz respeito a relação entre o “ser”, o espaço e o modo de convivência entre ambos, merecem destaque o posicionamento do poeta em relação ao local campestre habitado, ao considerar este espaço como algo “sagrado”, elevando-o a um patamar grandioso, como no verso do poema XXVII: *Só a Natureza é divina, e ela não é divina...* (PESSOA, 1981, p.152 – GR). O interessante desta passagem é que ao repetir a palavra “divina” ele modifica a carga semântica presente nela em cada momento. Primeiramente esta palavra está associada à ideia de algo sublime, perfeito, e não à ideia religiosa tradicional. Isto ocorre com a segunda palavra “divina”, mostrando que para Caetano a Natureza não pode ser vista assim. Presentifica-se também sua exaltação da natureza por nomeá-la em letra maiúscula, mesmo sendo um substantivo comum, o que aumenta a carga semântica deste termo simples que para ele possui uma dimensão muito maior.

Esta marca de exaltação da Natureza é uma característica presente em Caetano que é comum a alguns povos pagãos. Tanto nos versos anteriores, quanto em outros textos estão presentes alguns desses ideais. Segundo Higginbotham,

A palavra *Pagão* vem do termo latino *paganus*, que significa “habitante do campo”. Ele pode ter sido um termo pejorativo criado pelos habitantes da cidade para descrever “aqueles caipiras dali”, muito parecido com a palavra “pescoço vermelho” em inglês, *redneck* (usada para designar os trabalhadores rurais do sul que não tinham boas maneiras). Como o termo pagão tendeu a possuir um sentido negativo, ele foi adotado mais tarde como um insulto. Durante as

Cruzadas os Cristãos denominaram os Muçulmanos de “pagãos” e, mais tarde, os Protestantes e Católicos atacaram-se uns aos outros com esse termo. Por fim, “ser pagão” passou a significar alguém sem religião. (HIGGINBOTHAM, 2003, p.24)

Caeiro, em vários de seus poemas, gosta de ressaltar que vive no campo e em constante comunhão com a Natureza. Assim, ele se enquadra na definição inicial do termo “pagão”, quando associado ao habitante do campo. Tal característica pode ser exemplificada pelo poema que segue:

Gozo os campos sem reparar para eles.
[...]
Gozar uma flor é estar ao pé dela inconscientemente
E ter uma noção do seu perfume nas nossas idéias mais apagadas.
[...]
Fecho os olhos, e o meu corpo, que está entre a erva,
Pertence inteiramente ao exterior de quem fecha os olhos
À dureza fresca da terra cheirosa e irregular;
E alguma cousa dos ruídos indistintos das cousas a existir,
E só uma sombra encarnada de luz me carrega levemente nas órbitas,
E só um resto de vida ouve.
(PESSOA, 1981, p.178 – PI)

Há uma relação prazerosa com o espaço natural que habita. Acerca do paganismo de Caeiro, Álvaro de Campos comenta:

O meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o António Mora é um pagão, eu sou um pagão; o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro. Mas o Ricardo Reis é um pagão por caráter, o António Mora é um pagão por inteligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caeiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação. (PESSOA, 1981, p.181-182)²⁰

Evidencia-se a marca do paganismo de Caeiro, presente em seus poemas e também comentado por outros heterônimos. No entanto, Lind (1981, p.129) ressalva: “Só num número limitado de passagens é que Caeiro se declara manifestamente pagão”. Sendo assim, é afirmado que o paganismo não está presente em todos seus poemas, todavia é válido ressaltar que Caeiro possui um paganismo peculiar, o qual em alguns momentos associa-se aos conceitos do paganismo convencional, mas que em outros

²⁰ Notas para a recordação do meu mestre Caeiro. In *Presença*, n° 30, Lisboa, jan-fev. 1931.

pontos afasta-se deste. Por exemplo, na concepção tradicional, “o Paganismo sustenta sua posição de que os seres humanos são perfeitos em suas naturezas”. (HIGGINBOTHAM, 2003, p.20). Nota-se uma visão oposta a este conceito em alguns versos de Caetano: *Se o homem fosse, como deveria ser, / Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais. / Animal direto e não indireto, / Devia ser outra a sua forma de encontrar um sentido às cousas, / Outra e verdadeira.* (PESSOA, 1981, p.172 – PI). No entanto, ciente desta diferenciação do paganismo convencional, o mesmo estudioso que nos atenta para algumas considerações referentes ao paganismo de Caetano afirma que Pessoa “tem por fim, abertamente, por Alberto Caetano mais em relevo, como único pagão ‘verdadeiro’. Caetano não precisa de se professar pagão, ele é pagão: *nascitur, non fit.*” (LIND, 1981, p.115). Nesta citação é interessante o destaque dado ao conceito de pagão “verdadeiro”, mostrando estar ciente de que este paganismo é peculiar a Caetano, sendo esta uma das características de sua poesia.

A presença deste paganismo à Caetano também é ressaltado por Ricardo Reis quando declara que “a obra de Caetano representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso o não pensaram, o puderam fazer.” (PESSOA, 2005, p.11). Novamente fica claro o destaque para o ideal de “reconstrução do paganismo”, uma vez que se trata de um paganismo em que Caetano possui tanto pontos em comum quanto pontos divergentes do paganismo convencional. Ele próprio demonstra que seu paganismo é inerente e único:

Sou um homem que um dia ao abrir a janela descobri esta coisa importantíssima: que a Natureza existe. Verifiquei que as árvores, os rios, as pedras são cousas que verdadeiramente existem. Nunca ninguém tinha pensado nisto. [...] Fiz a maior descoberta que vale a pena fazer [...] Dei pelo Universo. Os gregos, com toda sua nitidez visual, não fizeram tanto. (PESSOA, 2005, p.179-180)

Devido a este modo de Caetano se relacionar com o espaço em que se insere, Ricardo Reis comenta: “o Grande Pã renasceu!” (PESSOA, 2005, p.13). O deus *Pã* associa-se ao *Panteísmo*, uma “doutrina segundo a qual a totalidade do mundo real é divina: ‘Tudo o que existe está em Deus’.” (REEBER, 2002, p.193). Com base nesta definição, pela lógica, Deus está em tudo. Daí surge o significado do conceito *Panteísmo*, palavra originada entre a fusão de *Pan* (tudo), associado ao termo *teísmo*, o qual vem de *Teo* (Deus). Esta definição aproxima-se do ideal de paganismo citado, uma

vez que, segundo Higginbotham (2003, p.21), “o Paganismo afirma a interconectividade de todas as partes do Universo”. Estudos referentes ao panteísmo o caracterizam de duas formas: “O panteísmo pode ser cósmico e, neste caso, ele estabelece uma equação entre Deus e a natureza, ou acósmico, em que nega a realidade do mundo a afirma que só o divino é real.” (REEBER, 2002, p.193). No caso de Caeiro, tem-se o panteísmo cósmico, pois ele associa e vê a natureza como algo sublime, tal como os povos primitivos: *Só a Natureza é divina, e ela não é divina...*, lembrando que para Caeiro a visão da Natureza como “divina” foge do conceito de divindade tradicional. Segundo Libanori (2006, p.59), “a valorização da terra como o espaço divinamente reservado ao homem é comum desde as mais incipientes práticas sagradas de agradecimento”. Este posicionamento comum aos povos mais antigos ressoa nos versos de Caeiro, que servem como uma espécie de autobiografia:

Se eu morrer muito novo, oiçam isto:
Nunca fui senão uma criança que brincava.
Fui gentio como o sol e a água,
De uma religião universal que só os homens não têm.
(PESSOA, 1981, p.170 – PI)

Caeiro encara-se como um “gentio” que se assemelha ao modo de ser da Natureza e busca estar em comunhão com esta, sendo pagão à sua maneira, com “uma religião universal que só os homens não têm”, o que também pode ser visto como uma concepção ideológica que só ele tem. Muito bem explicado por Galhoz (1985, p.23), “Alberto Caeiro é imaginado um poeta pagão puro, isto é, liberto da idéia religiosa, quer de deuses quer de Deus, escrevendo colado à sensação, com imediatismo, inocente, se se pode dizer”. Isto pode ser notado no poema V, nos versos:

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, *Aqui estou!*
[...]
Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.
(PESSOA, 1981, P.141-142 – GR)

Com base nesta consideração, o que se pode notar em Caeiro é que este não possui nenhuma crença religiosa convencional, no entanto, encara a Natureza como algo sublime, poder-se-ia dizer até mesmo “sagrado”, vindo a ser vista como o seu “Deus”, desde que este não se enquadre no conceito convencional já desgastado. O poema IX mostra claramente esta busca por sentir ao máximo este “divino” o espaço natural que habita:

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

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

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.
(PESSOA, 1981, p.146 – GR)

Como seus *pensamentos são todas sensações*, para ele o ato de pensar é substituído pelo ato de sentir, buscando relacionar-se com o mundo e captá-lo através de todas as percepções possíveis: visual, auditiva, tátil, olfativa e do paladar, como destacam os versos: *Penso com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz e a boca*. Visa sentir a Natureza ao máximo, deitando-se ao comprido na erva para sentir a luz/calor solar. Neste contato com a Natureza enfatiza que *Sinto todo o meu corpo deitado na realidade, / Sei a verdade e sou feliz*. “Caeiro integra na sua poesia a experiência física das coisas, a memória da erva e das cores, o peso do corpo sobre a Terra. A sua poesia não fala de coisas, fala do modo de chegar a elas e de nelas se manter continuamente”. (MARTINS, 1988, p.293). Para Caeiro, *O essencial é saber ver, / Saber ver sem estar a pensar, / Saber ver quando se vê, / E nem pensar quando se vê / Nem ver quando se pensa*. (PESSOA, 1981, p.151 – GR). Há uma aversão ao pensamento e uma supervalorização do ato de sentir, pois é assim que ele se relaciona com o espaço que o circunda. Pessoa em um texto teórico ressalta este aspecto ao mostrar que em Caeiro, “a sua base é a substituição do pensamento pela sensação, não

só como base da inspiração — o que é compreensível — mas como meio de expressão, se assim podemos falar.” (PESSOA, 1966, p.348). Por este motivo, Caeiro ressalta que *O mundo não se fez para pensarmos nele / (pensar é estar doente dos olhos) / Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo. / Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...* (PESSOA, 1981, p.139 – GR).

Devido a este modo altamente sensacionista de relacionar-se com o espaço externo, Alberto Caeiro é visto como o “descobridor da Natureza”, ou “o Colombo das sensações verdadeiras” (PESSOA, 2005, p.09). Seu sensacionismo é predominante em relação à percepção visual, como destacam os versos do poema VII: [...] *eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura... / [...] / a nossa única riqueza é ver.* (PESSOA, 1981, p.142 – GR).

Como citado no primeiro capítulo desta dissertação acerca dos “Ismos” criados por Fernando Pessoa, ele destaca que o movimento sensacionista português

Tem só 3 poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o — verdade que descendo-o [?] e desvirtuando-o — o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. (PESSOA, 1966, p.168-169)

De acordo algumas considerações feitas no capítulo anterior, Álvaro de Campos possui um sensacionismo subjetivo, bem ao contrário do ocorre com Alberto Caeiro, cuja predominância é a de um sensacionismo objetivo, como afirma José Gil:

[Em Caeiro] As coisas vistas não o são portanto pelo sujeito habitual da percepção: este encerra um eu interior que contém toda a parafernália de subjetividade – sentimentos, emoções, volições, humores. A visão de Caeiro, ao invés, supõe uma alma “absolutamente exterior”. [...] Nessa relação imediata e completamente exterior, [...] o objeto mostrar-se-ia sem que a menor projeção de subjetividade viesse perturbar a sua percepção absolutamente objetiva. Assim, quando Caeiro escreve expressões como: “não tenho filosofia, tenho sentidos...”, ou “os meus pensamentos são todos sensações” é preciso entender “sentido” e “sensações” como pertencentes a essa alma exterior, ou seja, a um sujeito que seria totalmente dessubjetivado. (GIL, 2000, p.31-32).

Estas características encontram-se no poema:

Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas.

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

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas.
(PESSOA, 1981, p.167 – PI)

Ao contrário dos místicos, Caeiro vê a ausência de “significação nas coisas” por não projetar nenhuma carga subjetiva sobre elas. Seu objetivismo o impede disto, como mostram os versos do poema XXVI: *Uma flor acaso tem beleza? / Tem beleza acaso um fruto? / Não: tem cor e forma / E existência apenas.* (PESSOA, 1981, p.152 – GR). Sobre este tipo de sensacionismo objetivo, Fernando Pessoa ressalta que Caeiro

Entregue a si próprio, não tem qualquer ternura pelas coisas, mal tem qualquer ternura, até, pelas suas sensações. Aqui tocamos a sua grande originalidade, a sua objectividade quase inconcebível. Vê as coisas apenas com os olhos, não com a mente. Quando olha para uma flor, não permite que isso provoque quaisquer pensamentos. Longe de ver sermões nas pedras, nem sequer se permite conceber uma pedra como ponto de partida para um sermão. O único sermão que uma pedra encerra é, para ele, o facto de existir. (PESSOA, 1966, p.346)

O poema abaixo comprova esse posicionamento do poeta:

A espantosa realidade das cousas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada cousa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.

Basta existir para ser completo.
(PESSOA, 1981, p.168 – PI)

O verso *É a minha descoberta de todos os dias* destaca seu posicionamento de ver sempre tudo como pela primeira vez, sabendo que indiferente se as coisas o agradam ou não, *cada cousa é o que é*. A mudança em sua forma de percebê-las não alteraria em nada a essência destas, como também é ressaltado nos versos do poema XXIII:

Se eu interrogasse e me espantasse
Não nasciam flores novas nos prados
Nem mudaria qualquer cousa no sol de modo a ele ficar mais belo...
[...]

Porque tudo é como é e assim é que é.
(PESSOA, 1981, p.151 – GR)

Ou seja, “o seu caráter anti-subjectivista e anti-romântico permanece indubitável”. (LIND,1981, p.131). Para Caeiro, “ver as coisas como elas são implica portanto vê-las nas suas diferenças ou singularidades”. (GIL, 2000, p.24). “Quanto mais uma coisa é ela mesma, mais ela é diferente, pois a intensificação da singularidade implica a intensificação de todas as diferenças”. (GIL, 2000, p.30). Este ideal pode ser notado nos versos do poema V: *Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores? / A de serem verdes e copadas e de terem ramos*. (PESSOA, 1981, P.141 – GR). O mesmo também está presente no poema XLV:

Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.
Mas o que é um renque de árvores? Há árvores apenas.
Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes.
Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem,
Que traçam linhas de cousa a cousa,
Que põem letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais,
E desenham paralelos de latitude e longitude
Sobre a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso!
(PESSOA, 1981, P.159 – GR)

Referente a este aspecto Pessoa ressalta “a grande descoberta de Caeiro: o misticismo da objetividade. Os místicos atribuem um significado a tudo. Caeiro vê uma ausência de significado em tudo.” (LOPES, 1990-b, p.236). Pessoa em seus apontamentos define que “por sensação entende Caeiro a sensação das coisas tais como são, sem acrescentar quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma” (PESSOA, 1966, p.349).

No entanto, é válida uma ressalva esclarecendo que as características citadas acima “predominam” na produção poética atribuída a Caeiro, mas por mais que Caeiro tente se afastar do ato de pensar acaba frustrando este ideal nos poemas da obra *O Pastor Amoroso*. Isto pode ser notado em versos: *O pastor amoroso perdeu o cajado, / E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta, / E de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar. / Ninguém lhe apareceu ou desapareceu. Nunca mais encontrou o cajado*. (PESSOA, 1981, p.164 - PA). Nestes versos tanto o cajado como as ovelhas que tresmalharam são simbólicos, uma vez que ele não é um pastor de rebanhos no sentido denotativo, mas apenas no sentido conotativo, como destacado nos versos de outro poema:

Quando me sento a escrever versos
[...]
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias,
Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho.
(PESSOA, 1981, p.138 - GR)

Como seu rebanho são suas ideias e seus ideais, as *ovelhas que tresmalharam pela encosta* são estes ideais e, por perdê-los, ele que sempre teve forte aversão ao pensamento, começa a pensar: *E de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar.* (PESSOA, 1981, p.164 - PA). A mudança em seu estado emocional altera o modo como ele capta a realidade e se relaciona com o espaço externo.

Essa relação também se faz em outro momento, quando Caieiro se esquece de sentir por e só querer pensar na amada, o que o faz definir que *Amar é pensar*, como destacam os versos:

Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela,
[...]
Faço pensamentos com a recordação do que ela é quando me fala,
[...]
Amar é pensar.
E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.
[...]
Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero. Quero só
Pensar nela.
(PESSOA, 1981, p.164 - PA)

Mesmo assim, o “pensar” de Caieiro não se assemelha totalmente ao pensar habitual, reflexivo e questionador. Este pensar, agora constante, trata-se de um ato em favor da imaginação da amada, característica que também se encontra em outro poema quando Caieiro afirma que *o amor é uma companhia.* / [...] *Um pensamento visível faz-me andar mais depressa / E ver menos,* [...] / *Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo.* / [...] *Se a não vejo, imagino-a* [...] (PESSOA, 1981, p.163-164 - PA). O seu “pensamento visível” na verdade é sua imaginação, o que o faz “ver menos” a paisagem externa, pois agora olha para dentro de si buscando seus sentimentos. Assim, este pensamento existe em prol da imaginação da amada, sendo por este motivo que ele enfatiza: *se a não vejo, imagino-a.* Este pensamento que o leva à imaginação, faz sentir

o amor dentro de si mesmo estando longe da amada: *Vai alta no céu a lua da Primavera / Penso em ti e dentro de mim estou completo.* (PESSOA, 1981, p.163 - PA). É interessante também o fato de que Caieiro está apaixonado em plena noite de luar na “Primavera”, sendo esta a estação mais fértil do ano, a época do acasalamento dos animais e do florescimento da maioria das plantas. Esta estação é tão essencial a estes versos que mesmo sendo um substantivo comum está grafada com letra maiúscula, catalisando seu potencial semântico e enfatizando a importância da estação em que se encontra apaixonado.

Logo, a mudança de “seu estado de alma” o faz perceber a realidade externa de modo mais subjetivo, como mostram os versos: *Todos os dias agora acordo com alegria e pena. / Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava. / Tenho alegria e pena porque perco o que sonho.* (PESSOA, 1981, p.164 - PA). Esta “alegria” ocorre por ele ter sonhado com a amada, assim como a “pena” se dá por ele ter acordado do sonho.

A ação de pensar devido ao fato de estar amando será breve exceção em sua obra. Com a desilusão deste amor, Caieiro perderá esta maneira subjetiva de ver o mundo, como mostram os versos:

[...]

Ninguém o tinha amado, afinal.

Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes vales cheios dos mesmos verdes de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem, estão
[presentes.
(E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos
[pulmões)
E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no
[peito. (PESSOA, 1981, p.164 - PA)

Quando ele percebe que *Ninguém o tinha amado, afinal*, e que aquilo se tratava apenas de uma “verdade falsa”, a imagem da amada se desfaz e neste momento Caieiro resgata sua maneira de interagir com o mundo de maneira semelhante à como antes, quando estava em seu “estado de alma” habitual: *E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos pulmões.* Em outro poema ele comenta sobre esta experiência amorosa:

Uma vez amei, julguei que me amariam,
Mas não fui amado.
Não fui amado pela única grande razão —
Porque não tinha que ser.

Consolei-me voltando ao sol e à chuva,
E sentando-me outra vez à porta de casa.
(PESSOA, 1981, p.170 – PI)

Nos dois últimos versos declara sua volta ao antigo modo de viver, retomando sua antiga aversão ao pensamento, substituindo-o pelo sensacionismo objetivo das coisas tais como são, pois passa a ver novamente *os grandes vales cheios dos mesmos montes verdes de sempre*, assim como as montanhas, os campos, o ar, o céu, relacionando-os ao modo exato como se encontra *a realidade toda*. Estando em seu estado interior “normal”, as coisas, os objetos ou os elementos da natureza “apenas existem”, como mostram os versos do poema XXXVII: *Também às vezes, à flor dos ribeiros, / Formam-se bolhas na água / Que nascem e se desmancham / E não têm sentido nenhum / Salvo serem bolhas de água / Que nascem e se desmancham*. (PESSOA, 1981, p.156-157 - GR). Observa-se o retorno ao modo de relacionar-se com o espaço exterior captando-o “com sensações abstratas, inteiramente objetivadas; e assim ele pode vê-lo despojado de toda a subjetividade”. (GIL, 2000, P.32).

Por esta maneira de se relacionar com a realidade externa Caeiro a busca sempre como se a estivesse vendo pela primeira vez, sem nenhum conceito pré-estabelecido sobre ela, *Vale mais a pena ver uma cousa sempre pela primeira vez que conhecê-la, / Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez, / E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar*. (PESSOA, 1981, p.166 – PI).

Essa forma de relacionar-se com o espaço externo também está presente em um diálogo entre Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, no qual Caeiro enfatiza que

Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exatamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes. (PESSOA, 1981. p.181)²¹

Tendo consciência deste ideal “de ver sempre pela primeira vez”, compreende-se os versos do poema II:

²¹ Publicado na revista *Presença*, n° 30, Lisboa, jan-fev. 1931.

E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...
(PESSOA, 1981, p.138 – GR)

É demonstrada a vontade insaciável de estar em contato com o mundo natural no qual habita e o desejo de aproveitá-lo como se tivesse acabado de descobri-lo, ou como se fosse a última vez que pudesse vê-lo, sem se preocupar em buscar entender o funcionamento ou a origem das coisas. Para ele, pouco importa para onde o rio corra, o importante é que se sinta o rio seguir o seu fluxo natural. Com base neste princípio de vida Caeiro procura sentir tudo a todo instante e deixa sua vida fluir espontaneamente, como destaca o poema:

Hoje de manhã saí muito cedo,
Por ter acordado ainda mais cedo
E não ter nada que quisesse fazer...

Não sabia por caminho tomar
Mas o vento soprava forte, varria para um lado,
E segui o caminho para onde o vento me soprava nas costas.

Assim tem sido sempre a minha vida, e
assim quero que possa ser sempre —
Vou onde o vento me leva e não me
Sinto pensar.
(PESSOA, 1981, p.179 – PI)

Esta busca por viver espontaneamente e sorver em grandes partidas a vida e o espaço natural em que se insere, aproxima-o tanto deste que faz com que Caeiro busque “especializar-se”, vendo-se e sentindo-se uma extensão da Natureza. Por isso, em seus versos surge certa inter-relação entre Caeiro e a água que corre no rio, o vento que passa, a terra fértil ou o sol que ilumina. Nesta tentativa pela fixação de uma parte em outra, se torna evidente uma de devoção e de “parentesco” com a natureza, como é apresentado em alguns versos do poema XVII:

No meu prato que mistura de Natureza!
As minhas irmãs as plantas,

As companheiras das fontes, as santas
A quem ninguém reza...

E cortam-as e vêm à nossa mesa
E nos hotéis os hóspedes ruidosos,
Que chegam com correias tendo mantas
Pedem "Salada", descuidosos...
Sem pensar que exigem à Terra-Mãe
A sua frescura e os seus filhos primeiros,
(PESSOA, 1981, p.148-149 – GR)

A “Terra-Mãe” e seus “filhos” são vistos como grandiosos por Caieiro. Devido a isso, as palavras “Natureza”, “Terra-Mãe” e “Salada”, escritas em maiúsculo, potencializam seus valores semânticos. Ao perceber que estas são “as santas que ninguém reza”, por não saberem de sua importância, o poeta sugere nos versos que os homens comuns não reconhecem os devidos valores e por este motivo critica a atitude deles no verso *Pedem “salada” descuidosos*, pois revela apenas a preocupação dos hóspedes em saciarem a fome.

Por este modo de ver as coisas tais como são na sua naturalidade e importância, assim como por seu desprezo à indiferença e ignorância dos homens comuns. Caieiro busca aproximar-se do universo natural e afastar-se dos homens comuns como destacam os versos anteriores, nos quais além de discordar dos atos destes homens, define-se como irmão das plantas, logo, também um dos filhos desta “Terra-Mãe” a quem estima e respeita tanto. Este tipo relação entre Caieiro e a Natureza presentifica-se desde o primeiro poema da obra *O Guardador de Rebanhos*, nos versos: *E ao lerem os meus versos pensem / Que sou qualquer coisa natural / Por exemplo, a árvore antiga* (PESSOA, 1981, p.138 – GR), bem como nos versos do poema XXXVI: *E olho para as flores e sorrio... / Não sei se elas me compreendem / Nem se eu as compreendo a elas, / Mas sei que a verdade está nelas e em mim / E na nossa comum divindade.* (PESSOA, 1981, p.156 – GR). Caieiro coloca-se no mesmo nível das coisas naturais, buscando viver em *comum divindade* com estas e possuindo as mesmas raízes que elas, sendo este um dos traços de seu paganismo peculiar. Ele próprio se posiciona:

Sou mesmo o primeiro poeta que se lembrou de que a Natureza existe.
Os outros poetas têm cantado a Natureza subordinando-a a eles, como se eles fossem Deus; eu canto a natureza subordinando-me a ela, porque nada me indica que sou superior a ela, visto que ela me inclui, que eu nasço dela. (PESSOA, 2005, p.180)

Desta maneira, Alberto Caeiro se vê como um elemento constituinte do espaço natural, ao lado das árvores, flores, montes, rios, dentre outros, e que mesmo depois de sua morte, continuará a existir sendo parte desta Natureza, como destacam os versos:

Quando a erva crescer em cima da minha sepultura,
Seja este o sinal para me esquecerem de todo.
A Natureza nunca se recorda, e por isso é bela.
E se tiverem a necessidade doentia de “interpretar” a erva verde sobre
[a minha sepultura,
Digam que eu continuo a verdecer e a ser natural.
(PESSOA, 1981, p.172 – PI)

3.2.1 A tentativa de Alberto Caeiro para afastar-se do universo humano comum e com isso aproximar-se do universo Natural

Como destacado acima, é perceptível sua preferência ao grupo natural, que se deve em grande medida à sua aversão ao universo humano comum, como Caeiro ressalta: *Se o homem fosse como deveria ser, / Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais* (PESSOA, 1981, p.172 – PI). Como citado anteriormente, o paganismo de Caeiro não vê todos os seres como perfeitos, pois o homem, devido sua consciência, muitas vezes utiliza-a para fins negativos, afastando-se do ideal de animal perfeito. Segundo Libanori (2006, p.99), “não somos humanos, pois, como se é pedra, céu ou árvore, mas somos convocados à humanidade, isto é, tornamo-nos humanos”. Sendo assim, se em verdade “tornamo-nos humanos”, também podemos, de certo modo, tentar se “desumanizar”, o que se percebe ser uma tentativa recorrente de Caeiro. Para isso, Caeiro tentará se desprender do racionalismo humano convencional, mesmo que não consiga totalmente.

É de conhecimento popular que um dos pontos principais que difere o homem dos demais animais ou das simples coisas é sua capacidade racional. No entanto, Caeiro não encara esta diferença como algo que eleva os homens a um patamar acima da natureza ou das coisas sem consciência, como destacam os versos:

Dizes-me: tu és mais alguma coisa
Que uma pedra ou uma planta.
Dizes-me: sentes, pensas e sabes
Que pensas e sentes.
Então as pedras escrevem versos?
Então as plantas têm idéias sobre o mundo?

Sim: há diferença.
Mas não é a diferença que encontras;

Porque o ter consciência não me obriga a ter teorias sobre as cousas:
Só me obriga a ser consciente.
[...]
Ninguém pode provar que é mais que só diferente.
(PESSOA, 1981, p.168 – PI)

Como destacado, a capacidade racional dos homens não os faz serem melhor que outros seres, mas apenas os caracteriza como diferentes: *Ninguém pode provar que é mais que só diferente*. Para Caeiro o racionalismo apenas obriga a ser consciente, ato que despreza, pois frequentemente substitui o pensamento que lhe dá consciência pela sensação. Pensar é encarado como um ato inútil: *Pensar no sentido íntimo das cousas / É acrescentado, como pensar na saúde / Ou levar um copo à água das fontes*. (PESSOA, 1981, 141 – GR), visto que um copo de água levado às fontes é o mesmo que um punhado de areia jogado em um deserto, ou seja, é algo sem relevância alguma. Para ele *O espelho reflete certo; não erra porque não pensa. / Pensar é essencialmente errar. / Errar é essencialmente estar cego e surdo*. (PESSOA, 1981, p.173 – PI). Caeiro também destaca seu descontentamento quando indagado sobre isto: *O que penso eu do mundo? / Sei lá o que penso do mundo! / Se eu adoecesse pensaria nisso*. (PESSOA, 1981, 140 – GR).

Como já proposto, as exceções desta sua aversão ao ato de pensar ocorrem apenas quando Caeiro encontra-se apaixonado ou quando doente, ambos os momentos em que se encontra diferente do seu estado normal, como apresentam os versos do poema XV: *Estando doente devo pensar o contrário / Do que penso quando estou são. / (Senão não estaria doente)* (PESSOA, 1981, p.148 – GR). No entanto, enfatiza que em sua consciência não perderia seu tempo pensando, uma vez que este ato também é visto por ele como um grande incômodo: *Pensar incomoda como andar à chuva / Quando o vento cresce e parece que chove mais*. (PESSOA, 1981, 137 – GR).

Essa sua aversão ao pensamento pode ser interpretada como uma tentativa de afastamento do universo humano comum, Caeiro mostra uma grande necessidade de desaprender a ser humano, como comprovam os versos do poema XXIV:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),

Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
(PESSOA, 1981, p.151 – GR)

Para José Gil, este desaprender de Caeiro consiste em “essencialmente, agir sobre o sentido constituído visando a desagregá-lo; assim, limpa-se o terreno no qual a visão irá incidir. [...] [Deste modo,] vê-se cada vez melhor, à medida que ocorre a desestruturação.” (GIL, 2000, p.23). Esta tentativa de “aprender a desaprender” visando “desumanizar-se” e limpar a visão de conceitos pré-estabelecidos, presentificam-se também em alguns versos do poema XLVI:

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

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.
(PESSOA, 1981, p.160 – GR)

O fato que os homens o fizeram usar pode ser visto como as convenções morais e ideológicas já pré-estabelecidas que, de maneira impostas, direcionam o modo como os homens devem conduzir suas vidas e suas relações sociais. Caeiro busca se despir deste “fato”, pois para ele que visa raspar a tinta com que lhe pintaram os sentidos e desencaixotar suas emoções verdadeiras, “ver as coisas como elas são, é vê-las despojadas das significações com que a cultura e as civilizações as vestiram. É vê-las nuas, ou seja, na sua existência pura”. (GIL, 2000, p.23). Seu sensacionismo objetivo visa isto a todo o momento, como destacam os versos nos quais diz estar *querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem, / Mas como quem sente a Natureza, e mais nada*.

Tentando relacionar-se deste modo com o espaço natural no qual habita, Caeiro buscará “desembrulhar-se” para ser um “animal humano que a Natureza produziu”, afastando-se dos subjetivismos inerentes aos humanos, como sentimentos de piedade,

do amor convencional, do ódio, da inveja, do pudor de ser considerado egoísta, dentre outros, como se percebe nos versos do poema XXXII:

Ontem à tarde um homem das cidades
Falava à porta da estalagem.
Falava comigo também.
Falava da justiça e da luta para haver justiça
E dos operários que sofrem,
E do trabalho constante, e dos que têm fome,
E dos ricos, que só têm costas para isso.
[...]
Mas eu mal o estava ouvindo.
Que me importam a mim os homens
E o que sofrem ou supõem que sofrem?
Sejam como eu — não sofrerão.
[...]
(Louvado seja Deus que não sou bom,
E tenho o egoísmo natural das flores
E dos rios que seguem o seu caminho
Preocupados sem o saber
Só com florir e ir correndo.
É essa a única missão no Mundo,
Essa — existir claramente,
E saber fazê-lo sem pensar nisso.)

E o homem calara-se, olhando o poente.
Mas que tem com o poente quem odeia e ama?
(PESSOA, 1981, p.154-155 – GR)

É notável a indiferença de Caeiro aos dramas humanos convencionais, como às ações dos homens que habitam as cidades e pregam a justiça, muitas vezes por convenção. Caeiro não liga para estes fatos por estar um tanto quanto afastado deste universo humano comum, como mostram os versos *Que me importam a mim os homens / E o que sofrem ou supõem que sofrem? / Sejam como eu — não sofrerão*. Caso o queiram julgar por esta postura, Caeiro não possui nenhum pudor em ser considerado egoísta segundo as convenções do universo humano, ainda agradece por ser assim: *Louvado seja Deus que não sou bom, / E tenho o egoísmo natural das flores*. Desta maneira, tenta agir como as flores, as árvores e os montes, elementos também indiferentes aos dramas humanos, *Preocupados sem o saber / Só com florir e ir correndo*.

No último verso do poema acima Caeiro indaga qual a possível relação entre o amor, o ódio humano e o poente, mostrando que não possuem relação alguma. O poente relaciona-se com as coisas naturais, na qual ele busca constantemente se inserir, e por

isso tem a ver com ele, mas não com as pessoas convencionais que amam e odeiam. Ações como esta contribuem para que Caeiro tente se afastar do universo humano comum, característica novamente observada em outro poema:

Ontem o pregador de verdades dele
Falou outra vez comigo.
Falou do sofrimento das classes que trabalham
(Não do das pessoas que sofrem, que é afinal quem sofre).
Falou da injustiça de uns terem dinheiro,
E de outros terem fome, que não sei se é fome de comer.
Ou se é só fome da sobremesa alheia.
Falou de tudo quanto pudesse fazê-lo zangar-se.

Que feliz deve ser quem pode pensar na infelicidade dos outros!
Que estúpido se não sabe que a infelicidade dos outros é deles,
E não se cura de fora,
[...]
Haver injustiça é como haver morte.
Eu nunca daria um passo para alterar
Aquilo a que chamam a injustiça do mundo.
Mil passos que desse para isso
Eram só mil passos.
Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda,
E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho.

Cortei a laranja em duas, e as duas partes não podiam ficar iguais
Para qual fui injusto – eu, que vou comer a ambas?
(PESSOA, 1981, p.167 – PI)

Nestes versos presentifica-se a indiferença de Caeiro em relação aos dramas humanos, revelando uma severa crítica à maneira como os homens se relacionam, quando declara nos versos que alguns homens têm fome, *que não sei se é fome de comer*. Tem-se um comentário pertinente sobre o universo humano comum, no qual é cotidiano ver uns se aproveitando dos outros, explorando, trapaceando, se deliciando com a desgraça alheia. Esta crítica é potencializada quando mostra que esta fome pode ser *fome da sobremesa alheia*, uma crítica à cobiça ou à inveja humana. Caeiro destaca que este tipo de homens são estúpidos por não perceberem que *a infelicidade dos outros é deles*, pois são eles que constituem este universo e o fazem deste modo. Ao dizer que a infelicidade dos outros é *a deles*, Caeiro tenta não se inserir neste grupo, mesmo que não consiga desligar-se dele totalmente.

Nos dois últimos versos surge um questionamento acerca do conceito de justiça, não igualitário para todas as pessoas. As simbólicas “laranjas” da sociedade provavelmente nunca conseguirão ser cortadas iguais, uma vez que sempre haverá uma

“metade maior”. Tendo consciência destas fragilidades humanas Caeiro afirma que *nunca daria um passo para alterar aquilo a que chamam a injustiça do mundo*. Ainda ressalta esse posicionamento e critica os que pensam que poderiam alterar algo:

Falas de civilização, e de não dever ser,
Ou de não dever ser assim.
[...]
Se as cousas fossem diferentes, seriam diferentes: eis tudo.
Se as cousas fossem como tu queres, seriam só como tu queres.
Ai de ti e de todos que levam a vida
A querer inventar a máquina de fazer felicidade!
(PESSOA, 1981, p.165 – PI)

De acordo com Lind (1981, p.121), o heterônimo “Ricardo Reis explica este recusar toda a participação na marcha dos acontecimentos como uma revolta consciente de Caeiro contra os ‘slogans’ cristãos e humanitaristas herdados da Revolução Francesa.” Caeiro vê a situação humana como algo imutável e não faz esforços para mudar as coisas ou as pessoas por encarar que as mudanças devem ocorrer primeiramente dentro de cada um, uma vez que os problemas do universo humano *não se cura por fora*.

Por este motivo, há grande diferença em relação ao universo natural, *Porque a Natureza não tem dentro / Senão não era a Natureza*. (PESSOA, 1981, p.153 – GR). O fato de “não ter dentro” como os humanos é interessante à natureza, pois se as coisas naturais, dentre as quais Caeiro busca inserir-se, tivessem as características humanas, perderiam sua essência, como mostram os versos do poema XXVIII: [...] *as flores, se sentissem, não eram flores, / Eram gente; / E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras; / E se os rios tivessem êxtases ao luar, / Os rios seriam homens doentes*. (PESSOA, 1981, p.153 – GR). Por esta ótica, caso os elementos naturais aproximassem-se do universo humano, isto seria prejudicial a eles, uma vez que para Caeiro o universo Natural é superior ao universo humano comum. Para ele, [...] *a luz do sol vale mais que os pensamentos / De todos os filósofos e de todos os poetas. / A luz do sol não sabe o que faz / E por isso não erra e é comum e boa*. (PESSOA, 1981, p.141 – GR). Sendo assim, enxerga que conseguir ausentar-se do pensamento, mesmo que temporariamente, é algo sublime: *E assim, sem pensar tenho a Terra e o Céu*. (PESSOA, 1981, p.156 – GR).

Assim, evidencia-se sua escolha pelo universo natural, visando “especializar-se”. No entanto, por mais que ele busque isso, não consegue desvincular-se totalmente de sua realidade humana, como destaca o poema XVIII:

Quem me dera que eu fosse o pó da estrada
E que os pés dos pobres me estivessem pisando...

Quem me dera que eu fosse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem à minha beira...

Quem me dera que eu fosse os choupos à margem do rio
E tivesse só o céu por cima e a água por baixo...

Quem me dera que eu fosse o burro do moleiro
E que ele me batesse e me estimasse...

Antes isso que ser o que atravessa a vida
Olhando para trás de si e tendo pena...
(PESSOA, 1981, p.149 – GR)

Caeiro nesse poema manifesta o desejo de se transformar em coisas simples, de se personificar e dispersar como *o pó da estrada*, como *os rios que correm*, como *os choupos à margem do rio* ou até mesmo alcançar a condição do *burro do moleiro*. Mas claramente, tal não acontece, pois quando diz *quem me dera que eu fosse...*, nos versos que iniciam as estrofes, ele afirma que gostaria de ser, mas não o é. Essas transformações poderiam ser vistas como negativas, devido ao espezinhamento, a submissão, a solidão e a irracionalidade. Mas, mesmo assim, para Caeiro tais situações seriam mais vantajosas que a realidade que o afeta: *Antes isso que ser o que atravessa a vida / Olhando para trás de si e tendo pena...*, conclusão que reporta ao drama do eu-lírico marcado pelo ato reflexivo (“olhando para trás de si”) e pela consciência (“tendo pena”). Por mais esforços que tenha demonstrado para se tornar um homem simples e ingênuo, apesar de olhar e ter a sensação de um “guardador de rebanho”, Caeiro/Pessoa continua amargurado, profundamente marcado pela “dor de pensar” e pela consciência do mundo em que se insere. O poeta é, sem dúvida, um pensador desiludido com o pensamento. Como conclusão deste raciocínio, é interessante o poema XI:

Aquela senhora tem um piano
Que é agradável mas não é o correr dos rios
Nem o murmúrio que as árvores fazem...

Para que é preciso ter um piano?

O melhor é ter ouvidos
E amar a Natureza.
(PESSOA, 1981, p.147 – GR).

Mesmo consciente de que não conseguirá se desvincular totalmente do universo humano, Caeiro faz questão de mostrar este como sendo inferior ao universo natural que tanto valoriza, como se observa na primeira estrofe. De acordo com a leitura do poema acima, mesmo a maior das invenções e execuções humanas não é comparável com a Natureza, como destaca a segunda estrofe. Como já dito em outro ponto deste estudo, Caeiro não possui formação acadêmica, no entanto, tem princípios e um universo de conhecimento tão vasto e profundo, que mesmo que tivesse muito estudo provavelmente não os alcançaria apenas deste modo, pois muitos destes não estão nos livros.

3.3 As inter-relações entre as paisagens exteriores/interiores e o estudo de suas relações simbólicas

Sabendo desta forte relação e valorização de Caeiro para com o espaço que habita, é válido refletir sobre o modo como ocorre a inter-relação entre o ambiente externo e o “estado de alma interior”, podendo este ser visto como um espaço interno. Segundo Libanori (2006, p.78) “o espaço, sendo a interação de vários elementos, não poderia ser flagrado como um cenário com existência independente.” Nessa perspectiva relacionista, o espaço só existe em contato com um “eu”. Partindo desta relação necessária entre o homem e o ambiente que habita, Fernando Pessoa comenta:

Em todo momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento de nossa percepção. [...] Todo estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. [...] Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo. (PESSOA, 1981, p.35)

Assim, a inter-relação entre o espaço externo e interno ocorrem a todo o momento. No caso de Caeiro, estas inter-relações são mais frequentes na influência sentida de fora para dentro, ou seja, no sentido da paisagem externa para a interna, uma vez que devido a seu sensacionismo objetivo Caeiro busca anular as projeções subjetivas de suas paisagens interiores nas paisagens exteriores. No entanto, existem algumas exceções em sua obra, como no momento em que ele adoecer, ou quando se apaixona, sendo perceptível que a mesma mudança interior que o faz pensar, como comentado anteriormente, também o faz relacionar-se com o espaço externo de maneira subjetiva, como apontam os versos:

Quando eu não te tinha
Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...
Agora amo a Natureza
Como um monge calmo à Virgem Maria,
Religiosamente, a meu modo, como dantes,
Mas de outra maneira mais comovida e próxima...
Vejo melhor os rios quando vou contigo
Pelos campos até à beira dos rios;
Sentado a teu lado reparando nas nuvens
Reparo nelas melhor —
Tu não me tiraste a Natureza...
Tu mudaste a Natureza...
Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim,
(PESSOA, 1981, p.163 – PA)

No poema, ganha evidência sua expressão de apaixonado, o qual sempre amou a Natureza, mas que agora a ama de um modo diferente. É fato que o amor modificou seu “estado de alma”, ou seja, sua paisagem interior, alterando a maneira de captar e de se relacionar com a paisagem exterior. Por mais que o mundo continue sempre o mesmo, ele não o vê igual a antes, pois agora projeta sua subjetividade nele. Este subjetivismo faz Caeiro “esbarrar” no Cristianismo ao fazer referência à “Virgem Maria”, imagem que irá carnavalizar juntamente com outros conceitos Cristãos, como veremos posteriormente neste estudo.

A relação de influência descrita acima ocorre em alguns momentos, mas não é frequente. Por sua vez, a influência que emana da paisagem externa para a paisagem interna presentifica-se em vários poemas de Caeiro, como por exemplo em alguns versos do poema XXXVII:

Como um grande borrão de fogo sujo
O sol posto demora-se nas nuvens que ficam.

Vem um silvo vago de longe na tarde muito calma.
Deve ser dum comboio longínquo.

Neste momento vem-me uma vaga saudade
E um vago desejo plácido
Que aparece e desaparece.
(PESSOA, 1981, p.156-157 – GR)

A imagem criada pela descrição do pôr-do-sol com seus tons melancólicos refletidos nas nuvens, como “um grande borão de fogo sujo” associada à tranquilidade e ao som suave de *um silvo vago de longe na tarde muito calma*, possivelmente de um comboio que se encontra longe, cria uma ambientação de calma e evoca lembranças e sensações, rememorando-as e criando *uma vaga saudade / E um vago desejo plácido / Que aparece e desaparece*. Tudo isto ocorre devido à captação da realidade externa que serve de estímulo à criação de uma “paisagem interna”. De acordo com Pessoa,

A arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através de uma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. (PESSOA, 1981, p.35)

Este tipo de intersecção também é encontrado no poema XLVII, nos versos: *Num dia excessivamente nítido, / Dia em que dava a vontade de ter trabalhado muito / Para nele não trabalhar nada* (PESSOA, 1981, p.160 – GR). Nota-se que a *nitidez excessiva*, associada a uma claridade intensa, desperta a vontade de viver intensamente naquele momento, ou seja, a captação sensível do ambiente externo estimulou a criação de uma paisagem interna repleta de sentimentos otimistas e felizes. O mesmo efeito pode ser notado no poema IX, ao destacar que *Por isso quando num dia de calor / Me sinto triste de gozá-lo tanto. / E me deito ao comprido na erva, / E fecho os olhos quentes, / Sinto todo o meu corpo deitado na realidade, / Sei a verdade e sou feliz*. (PESSOA, 1981, p.146-147 – GR).

Tendo em vista estas inter-relações de paisagens que se interseccionam, serão elencadas alguns considerações sobre o modo como esta associação do ambiente externo, composto por imagens, sons, cores e formas, conseguem estimular sensações ou sentimentos dos mais variados tipos através de algumas relações comunicativas simbólicas. Os versos do poema XXI exemplificam este aspecto:

Se eu pudesse trincar a terra toda
E sentir-lhe um paladar,
E se a terra fosse uma cousa para trincar
Seria mais feliz um momento...
Mas eu nem sempre quero ser feliz.
É preciso ser de vez em quando infeliz
Para se poder ser natural...

Nem tudo é dias de sol,
E a chuva, quando falta muito, pede-se.
(PESSOA, 1981, p.150 – GR)

Caeiro demonstra que poder sentir a terra toda seria algo que o deixaria muito feliz. Ao dizer que *é preciso ser de vez em quando infeliz*, pois *nem tudo é dias de sol*, utiliza para a construção da mensagem a ser transmitida um efeito poético simbólico, alcançado através de palavras pertencentes ao mesmo campo semântico que criam um efeito através da imagem do dia de sol que remete à felicidade e a sentimentos positivos devido à sua claridade.

Segundo Dondis (1997, p.64), “conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos.” Associações deste tipo são frequentes nos mais variados modos de comunicação, como também destaca Aumont (2002, p.284): “todas as teorias da pintura desde a arte abstrata, todas as teorias do cinema ‘abstrato’, ‘pictórico’, afirmaram o papel expressivo da cor, empregada pela maioria dos artistas do século XX preocupados com a expressão visual”. Devido à carga simbólica presente no substrato cromático, faz sentido o raciocínio de que geralmente uma ambientação em um campo aberto, com um céu azul, nuvens brancas e um vento ameno transmitam imagens de tranquilidade, felicidade e paz. Porém, quando se tem uma ambientação mais cinzenta ou mesmo noturna, em meio a uma chuva fria, com ventos fortes, relâmpagos e trovoadas, será criada uma ambientação tensa, propensa a despertar imagens e sensações negativas como o medo, a tristeza, a ideia de solidão, etc. Não é por acaso que estas ambientações negativas são utilizadas frequentemente em filmes de terror ou suspense, os quais geralmente visam despertar medo ou pânico nos espectadores, surpreendendo-os frequentemente.

Com base na utilização desse tipo de comunicação simbólica e partindo do princípio que “todo estado de alma é uma paisagem”, Pessoa comenta que

Há em nós um espaço interior onde a matéria de nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E – mesmo que não se queira admitir que todo estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admitir que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes. [...] num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste quanto num dia de chuva – e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma – é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que “na ausência da amada o sol não brilha”, e outras coisas assim. (PESSOA, 1981, p.35)

Essas relações simbólicas são encontradas em vários textos de Caetano, desde o poema de abertura da obra *O Guardador de Rebanhos*:

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se ao meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela.
[...]
Saúdo todos os que me lerem,
Tirando-lhes o chapéu largo
[...]
Saúdo-os e desejo-lhes sol,
E chuva, quando a chuva é precisa.
(PESSOA, 1981, p.137 – GR)

Caetano não é realmente um guardador de rebanhos - *Eu nunca guardei rebanhos*, mas comporta-se como se fosse - / *Mas é como se os guardasse*, evidenciando-se a arte do fingimento, um dos pólos da poesia de Pessoa. Embora não seja um verdadeiro pastor, há uma parte de Caetano que se comporta “como” se fosse: a sua alma é caracterizada como íntima da natureza, *conhece o vento e o sol*, portanto, possui uma relação intensa com a Natureza, uma vez que metaforicamente *anda pela mão das Estações* – fator que lhe dá acesso a paz.

Quando diz que fica *triste como um pôr de sol*, a comparação revela a tristeza ao desiludir-se quando um bem cessa - o sol se põe, *e se sente a noite entrada*. Há nestes versos uma construção muito eficaz para a transmissão deste efeito poético, pois o leitor

subentende a ideia de que a ida da luz, após o pôr-do-sol, leva consigo a ideia da felicidade, trazendo a chegada da noite juntamente com o frio, devido à ausência da luz/calor solar. Nota-se que a mudança na paisagem externa altera a paisagem interna do poeta. Esse tipo de comunicação, devido à associação simbólica, é reafirmado quando ele diz que saúda aos que o lerem desejando-lhes sol, ou seja, coisas alegres, utilizando o mesmo recurso comunicativo para remeter as ausências das alegrias através da imagem da chuva.

O mesmo tipo de construção é recorrente no poema XV, no qual Caetano de Campos descreve que as próximas quatro canções que se seguirão serão diferentes de todas as outras que ele já compôs devido ao fato de que ele estava doente no momento em que as produziu.

Estando doente devo pensar o contrário
Do que penso quando estou são.
(Senão não estaria doente),
[...]
Devo ser todo doente — idéias e tudo.
Quando estou doente, não estou doente para outra cousa.

Por isso essas canções que me renegam
Não são capazes de me renegar
E são a paisagem da minha alma de noite,
A mesma ao contrário...
(PESSOA, 1981, p.148 – GR)

Nesse intuito, a situação de quando está enfermo é reproduzida por uma imagem negativa e escura, ao dizer que a paisagem de sua alma encontra-se de noite, em detrimento de sua comum *clara simplicidade de alma...*, como destaca no poema XXIX (Pessoa, 1981, p.154 – GR). O mesmo tipo de relação simbólica comunicativa também está presente nos versos do poema IV:

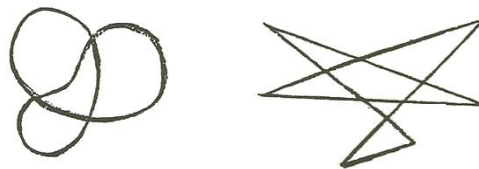
Esta tarde a trovoada caiu
Pelas encostas do céu abaixo
[...]
Poderia julgar que o sol
É Deus, e que a trovoada
É uma quantidade de gente
Zangada por cima de nós...
[...]
E eu, pensando em tudo isto,
Fiquei outra vez menos feliz...
Fiquei sombrio e adoecido e soturno
Como um dia em que todo o dia a trovoada ameaça
E nem sequer de noite chega.

(PESSOA, 1981, p.139-140 – GR).

Como já foi abordado, pensar é algo desprezível e que incomoda Caeiro. Assim, para transmitir uma imagem negativa, os versos possuem uma aura sombria, soturna e adoecida, transmitida pela imagem de uma trovoada, a qual remete a um céu fechado e cinzento, prenúncio para uma forte chuva, que pode trazer consigo muito frio e ventos fortes. Seguindo o mesmo raciocínio, ele associa a imagem positiva do sol a “Deus”, e a imagem tensa da trovoada a *uma quantidade de gente / Zangada por cima de nós*.

É nítida a coerência e a eficácia das relações comunicativas simbólicas trabalhadas acima. Todavia, associações deste tipo também podem ser realizadas de outros modos, como nos exemplos que seguirão:

É conhecida a experiência do psicólogo Wolfgang Köhler, um dos fundadores da teoria da forma. Köhler estava interessado em saber se ocorre, na maioria das pessoas, uma ligação entre certas formas visuais e certos sons. Inventou, para isso, duas palavras foneticamente opostas, *takete* e *maluma*, e apresentou-as a sujeitos de diferentes línguas junto com duas figuras geometricamente opostas: uma angulosa e outra curvilínea. Perguntou, depois, qual figura poderia ser chamada de *takete* e qual de *maluma*.



Boa parte dos sujeitos associou *takete* à figura angulosa e *maluma* à curvilínea. O que se deve inferir do resultado? A tendência ao isomorfismo existe, mas não é universal. É provável que se dê uma associação freqüente de fonemas tensos e surdos com a experiência de objetos cheios de quinas e arestas, e uma associação de fonemas frouxos e sonoros com a experiência de objetos arredondados. (BOSI, 2008, p.53)

As associações entre formas visuais e a sonoridade dos “nomes” possuem um princípio coerente de raciocínio, ou seja, não são divagações ou associações feitas ao acaso. Segundo Dondis,

Por mais abstratos que possam ser os elementos psicofisiológicos da sintaxe visual, pode-se definir seu caráter geral. Na expressão abstrata, o significado inerente é intenso; ele coloca o intelecto em curto-circuito, estabelecendo contato diretamente com as emoções e

sentimentos, encapsulando o significado essencial e atravessando o consciente para chegar ao inconsciente. (DONDIS, 1997, p.31-32).

Sendo assim, em relação à linguagem literária, além da comunicação simbólica através das imagens e das cores, esse raciocínio também pode ser construído com base na comunicação relacionada ao substrato fônico dos poemas, uma vez que, assim como as formas ou cores comunicam de maneira associativa, sons diferentes também podem despertar sensações, imagens ou sentimentos diversificados.

Os defensores do simbolismo orgânico acreditam que uma vogal grave, fechada, velar e posterior, como /u/, deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos de angústia e experiência negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte. (BOSI, 2008, p.57)

Vendo a possibilidade deste tipo de leituras em alguns casos, assim como a vogal /u/, a vogal /o/ também possui um som grave e fechado, fazendo com que seu som também possa ser associado a sentimentos negativos, como exemplificam os seguintes versos do poema citado: *E eu, pensando em tudo isto, / Fiquei outra vez menos feliz / Fiquei sombrio e adoecido e soturno / Como um dia em que todo o dia a trovoadas ameaça / E nem sequer de noite chega.* Além dos versos transmitirem uma carga negativa pelo conteúdo semântico da mensagem veiculada, assim como pelas imagens associadas a esta, os versos também a transmitem por seu substrato fônico, uma vez que utiliza sons fechados na criação de significantes como “sombrio”, composto por duas vogais /o/ juntamente com o som /m/ nasalizado. Estes sons fechados e nasais reincidem nas palavras “noite”, “adoecido”, “trovoadas”, “soturno”, as quais além de serem compostas por sons fechados e graves, também possuem sentidos negativos, mostrando forte coerência entre seu significado e seu significante.

Este tipo de comunicação associativa em relação ao substrato fônico funciona do mesmo modo para a transmissão de uma mensagem com carga positiva, pois se os sons predominantes em algumas palavras forem abertos, dependendo do modo como são utilizados e do local em que ocupam no verso eles poderão suscitar imagens ou sentimentos associados ao otimismo ou à ambientes e sentimentos positivos. No poema XXIX o verso *clara simplicidade de alma...* (PESSOA, 1981, p.154 – GR) exemplifica muito bem, pois sua mensagem se opõe aos outros versos que evocavam um aspecto negativo na associação de imagens, e de maneira coerente, neste verso nota-se ainda o

potencial de comunicação sonora para a associação de imagens ou sentimentos positivos, pois as palavras “clara”, “simplicidade” e “alma”, além de possuírem significados amenos, são compostas por sons abertos como as vogais /a/, /i/, as quais no modo em que se encontram dispostas possibilitam este tipo de leitura. Compreendendo a ligação entre a sonoridade (imagem acústica) e a carga significativa e comunicativa, denota-se que “o signo linguístico (palavra) é composto de um significante e de um significado. O significante é a imagem acústica, o significado é o conceito que ela transmite”. (CANDIDO, 2009, p.45).

Infere-se então que este tipo de construção comunicativa é fruto de um cuidado minucioso no momento de produção dos versos. Partindo deste raciocínio Maurice Grammont, estudioso deste aspecto sonoro, afirma que

Pode-se pintar uma idéia por meio de sons; todos sabem que isto é praticável na música, e a poesia, sem ser música, é [...] em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas. Nosso cérebro associa e compara continuamente; classifica as idéias, dispõe-nas por grupos e ordena no mesmo grupo conceitos puramente intelectuais com impressões que lhe são fornecidas pelo olvido, a vista, o gosto, o olfato, o tacto. Resulta disso que as idéias mais abstratas são quase sempre associadas a idéias de cor, som, cheiro, secura, dureza, moleza. Diz-se correntemente na linguagem mais comum: idéias graves, leves, sombrias, turvas, negras, cinzentas; ou, ao contrário, luminosas, claras, resplandecentes, largas, estreitas, elevadas, profundas; pensamentos doces, amargos, insípidos... etc. (GRAMMONT, 1947 p.195-196 apud CANDIDO, 2009, p.49)

No entanto, em relação a estas possíveis associações, Candido (2009, p.50) enfatiza algo essencial: “Grammont foi bastante prudente para observar, e em seguida insistir repetidas vezes, que o som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido.” Este tipo de leitura associativa necessita ser desenvolvido de maneira cuidadosa, pois nem sempre os mesmos sons terão as mesmas simbologias. No caso de uma leitura que se desenvolva através da associação sonora é “o sentido, na acepção mais ampla, [que] rege o valor expressivo da sonoridade” (CANDIDO, 2009, p.60). Assim, o sentido que emana do significado das palavras é que dará o norte para prováveis descobertas ou inferências. Da mesma maneira, o sentido é que irá reger a coerência das leituras em relação às associações comunicativas através das imagens, cores, ou formas na leitura de um texto literário, que ocorrem geralmente com mais frequência nos textos poéticos.

3.4 Aspectos estruturais do fazer poético de Caeiro

Após as considerações acerca das construções comunicativas simbólicas que criam imagens através das cores, das formas ou dos sons, presentes nos versos de Caeiro, alcançam destaque o alto grau de elaboração e de criação na linguagem poética deste heterônimo. Tal linguagem caracteriza-se por ser tranquila, fluente, havendo a preferência pelo ritmo lento da frase, pelo verso livre, quase prosa, e pelas comparações simples e originais. Essa simplicidade na escrita pode ser percebida claramente em alguns versos do poema V:

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

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores, / É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.
(PESSOA, 1981, p.141-142 - GR)

Nos versos acima ocorre a repetição de termos como *flores*, *árvores*, *montes*, *luar* e *sol*. Mesmo sendo um texto escrito, a construção textual associa a voz expressiva deste poema mais próxima do nível espontâneo da oralidade a que do nível da escrita, mais formal. No entanto, por trás desta aparente “despreocupação” com uma linguagem formal existe uma organização muito minuciosa: nos primeiros versos citados Caeiro utiliza alguns termos na seguinte ordem: *flores*, *árvores*, *montes*, *sol*, *luar*. Percebe-se aqui que a palavra *montes* separa as outras em dois grupos, os quais ficam com as palavras que se aproximam em relação aos seus campos semânticos. Por exemplo, *árvores* e *flores* possuem uma relação direta, assim como *sol* e *luar*. Deste modo, compreende-se que nesta construção a palavra *montes* funciona como uma espécie de divisor de águas, como acontece com os montes ou as montanhas na realidade. Assim, a escolha da palavra com seu significado específico, colocado exatamente nesta posição de divisor trata-se fruto de um fazer literário atento e minucioso. O esmero na

elaboração textual continua nos versos seguintes, uma vez que, no próximo momento do texto em que se repetem estes termos eles são invertidos: *árvores, flores, montes, luar, sol*, e novamente no verso *Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar*. Nestas alterações apenas a palavra *montes* permaneceu estável, continuando colocada no meio destes termos, funcionando como um possível centro de gravidade, o qual se fosse, por exemplo, a palavra *flores*, não possuiria a mesma força que *montes*, para esta estrutura comunicativa.

Porém, ao quebrar esta disposição no verso *Sol e luar e flores e árvores e montes*, mantendo a última variação feita e apenas deslocando a palavra *montes* para o final do verso, evidencia-se que daí em diante as alterações perdem uma lógica exata em sua disposição, bem como o seu possível “centro de gravidade”, aproximando palavras de campos semânticos diferentes, como *sol* e *flores*, por exemplo. No entanto, é interessante perceber que isto quebra a organização lógica apresentada pelo estilo da linguagem, mas também possui importância para o texto no sentido da mensagem transmitida. Considerando o panteísmo e o paganismo peculiar de Caeiro, se torna indiferente a organização dos elementos da Natureza, pois o importante é que todos elementos formem um conjunto e se relacionem dos mais variadas modos, como se pode notar nos versos do poema XLV: *Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem, / Que traçam linhas de cousa a cousa, / [...] / E desenham paralelos de latitude e longitude / Sobre a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso!* (PESSOA, 1981, p.159 – GR).

O que se depreende então é que por trás desta linguagem aparentemente simples há uma composição altamente elaborada, disfarçada em um “falso simples”. Como destaca Lourenço,

Nestes poemas aparentemente tão simples, o crítico, se se dispõe a uma análise cuidada, hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais inesperados, cada vez mais complexos. Tomando por axiomático, aquilo que, desde logo, o impressiona, a naturalidade e espontaneidade dos poemas de Caeiro, pasma de verificar que eles são, ao mesmo tempo, rigorosamente unificados por um pensamento filosófico que não só os coordena e concatena, mas que, ainda mais, prevê objecções, antevê críticas, explica defeitos por uma integração deles na substância espiritual. (LOURENÇO, 2003, p.44)

Nesta escolha por uma modalidade de linguagem aparentemente mais simples é que se destaca um dos pontos centrais da grande força poética de Caeiro, como explica

Seabra (1988, p.153): “no caso de Caeiro é precisamente a ausência aparente de elementos dito “poéticos” que dá toda a dimensão poética à sua linguagem”. O próprio criador Fernando Pessoa também comenta sobre este aspecto ao exemplificar que para Caeiro,

A única coisa que uma pedra lhe diz é que nada tem para lhe dizer. [...] Esta maneira de olhar para uma pedra pode ser definida como a maneira totalmente não-poética de a olhar. O facto estupendo acerca de Caeiro é que produz poesia a partir deste sentimento, ou, antes, ausência de sentimento. (PESSOA, 1966, p.346)

Referente a este tipo linguagem, não “apoética”, mas poeticamente diferenciada do convencional, Seabra (1988, p.153) a define como o “grau zero” da poesia, empregando uma expressão de Roland Barthes. Para este, “ao nível da conotação o vazio dos significantes retóricos constitui por sua vez um significante estilístico”. (BARTHES, s/d, p.152 apud SEABRA, 1988, p.153). Assim, a procura por um estilo sem erudição marca um estilo próprio de Caeiro, aparentemente mais “simples”, no entanto tão instigante quanto o de qualquer outro poeta consagrado.

Em relação especificamente aos elementos fônicos na poesia de Caeiro, Seabra (1988, p.159) ressalta que “do ponto de vista do significante poderemos observar na poesia de Caeiro uma sutil utilização dos elementos fonéticos da língua.” No entanto, o próprio Caeiro argumenta: *Os meus versos são naturais porque são feitos assim... / O verso ritmado e rimado é bastardo e ilegítimo.* (PESSOA, 2005, p.181 – PI). É compreensível esta aversão de Caeiro à regularidade excessivamente formal e às regras poéticas, uma vez que, mesmo que seja profundamente inteligente, este heterônimo é um habitante do campo sem nenhuma formação acadêmica. No entanto, como destaca Seabra (1988, p.154): “Há, nos poemas de Caeiro, sob a exterioridade de uma justaposição arbitrária e negligente de versos livres, uma organização rítmica cuidada”. Esta organização rítmica cuidada pode ser notada no poema XIII, nos versos:

Leve, leve, muito leve,²²
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
(PESSOA, 1981, p.147 – GR)

²² Grifo nosso.

Os versos acima não possuem métrica regular, uma vez que o primeiro verso é um heptassílabo grave, e os outros dois são octassílabos graves. No entanto, há uma semelhança em seus ritmos, pois todos os versos são compostos por um intervalo de sílabas *tônica – átona – tônica – átona...*, criando com esta alternância uma cadência rítmica. Como destaca Candido (2009, p.73-74), o ritmo é “produto de sua concatenação, da sua sucessão numa certa ordem. [O ritmo] é dado, não pela divisão silábica, mas sim pela divisão em tais unidades, que compõem o movimento de ondulação de todos os versos nas línguas neolatinas”, sendo que este movimento de ondulação referido é criado através da “alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada”. (CANDIDO, 2009, p.69).

Desta feita, o ritmo pode estar presente tanto em versos com métrica regular quanto em versos livres, uma vez que todos podem ser estruturados através da alternância entre as sílabas tônicas e átonas, não necessitando de uma regularidade métrica para isso. Segundo Candido (2009, p.92), “assim como a música procura fugir à tirania da dominante e do compasso, a poesia procura abandonar o metro, [...] abandonando a simetria silábica. [...] O metro, portanto, cedeu lugar ao ritmo”. Por este motivo ele comenta que “devemos considerar o ritmo um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial”. (CANDIDO, 2009, p.67-68).

Outros poemas de Caeiro mostram este aspecto rítmico, como nos versos:

Mas se **Deus** é as **flores** e as **árvores**
E os **montes** e **sol** e o **lunar**
[...]
Mas se **Deus** é as **árvores** e as **flores**
E os **montes** e o **lunar** e o **sol**,
(PESSOA, 1981, p.141 – GR)

Ainda que ocorra uma alteração na disposição das palavras que se repetem nos versos, as disposições das sílabas tônicas continuam mantendo uma cadência rítmica semelhante, compassada com intervalos predominantes de duas sílabas tônicas e uma átona, criando um ritmo lento, mais para ser lido que declamado. É fato que o ritmo, em maior ou menor medida, sempre estará presente nos textos poéticos, como teoriza Candido:

Os elementos que compõem o verso são indissolúveis, e não podemos imaginar um sem o outro. Mas se tentássemos, por um esforço de abstração, imaginar quais os que funcionam com maior importância na caracterização de um verso, chegaríamos provavelmente à conclusão de que é o ritmo. Ele é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado. (CANDIDO, 2009, p.69)

Assim, por mais que Caeiro diga escrever de maneira simples e espontânea, os leitores atentos de seus textos irão perceber que isto não ocorre exatamente do modo como diz, uma vez que quem está por trás da produção associada à Caeiro é Fernando Pessoa, o qual domina com muita destreza a composição poética tanto de formas livres quanto de formas fixas, tendo produzido sonetos, quadras, etc, mostrando ser alguém que sabe muito bem o que está compondo.

3.4.1 A plasticidade poética e o potencial imagético na poesia de Alberto Caeiro

Devido à grande habilidade de Pessoa na escrita poética, se destaca a coerência na harmonia criada entre o conteúdo da mensagem e o aspecto estrutural dos poemas. Em relação aos poemas associados à Caeiro, nestes, o ritmo lento, quase prosa, presente na maioria dos poemas, auxilia na criação de sua expressiva plasticidade poética ao descrever os ambientes naturais habitados, propensos à clareza e que são percebidos por ele de maneira extremamente sensorial. À maneira como estes são criados, possibilitam ao leitor uma altíssima capacidade de visualização das ações e dos ambientes descritos ou sugeridos através de uma leitura sensorial e sinestésica.

Pessoa explica que entende por

plasticidade a fixação expressiva do visto ou ouvido *como exterior*, não como sensação, mas como visão ou audição. Plástica neste sentido, foi toda a poesia grega e romana, plástica a poesia dos parnasianos, plástica a de Vítor Hugo, plástica, de novo modo, a de Cesário Verde. A perfeição da poesia plástica consiste em dar a impressão exacta e nítida do exterior como exterior, o que não impede de, ao mesmo tempo, o dar como interior, como emocionado. (PESSOA,1980, p.45)

Deste modo, o sensacionismo objetivo presente no modo como Caeiro relaciona-se com o espaço exterior, o auxilia na criação de uma linguagem altamente plástica, a qual é alcançada devido a uma série de recursos, dentre os quais destacaremos quatro destes: 1) o ritmo lento dos versos, que por serem compassados possibilitam ao leitor um tempo maior para a criação e associação imaginativa dos objetos, ambientes e gestos

descritos ou sugeridos, como já exemplificado anteriormente; 2) o movimento de objetos, gestos ou mesmo dos elementos da natureza, pois como destaca Dondis (1997, p.80) “o movimento talvez seja uma das forças visuais mais dominantes na experiência humana.”; 3) as cores empregadas de modo descritivo ou sugestivo, são facilmente resgatadas pelos leitores e auxiliam em muito o potencial plástico do texto poético. Segundo Dondis (1997, p.64), “a cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais”; 4) as analogias associadas a situações cotidianas, facilitando a interação entre o texto e o leitor.

Exemplos da plasticidade poética criada através da exploração de movimentos e gestos são vistos em vários poemas de Caetano de Castro, como no poema que abre a obra *O guardador de Rebanhos*, nos versos *Saúdo todos os que me lerem, / Tirando-lhes o chapéu largo / Quando me vêem à minha porta* (PESSOA, 1981, p.138 – GR). Este gesto largo e demorado de uma saudação é facilmente visualizado pelo leitor devido a expressão do movimento e também pelo fato de se tratar de um gesto comum. Caetano inicia sua obra com esta saudação e a finaliza de modo semelhante, pois nos dois últimos poemas de *O Guardador de Rebanhos* o poeta se despede amigavelmente de seus leitores, conforme os versos no poema XLVIII: *Da mais alta janela da minha casa / Com um lenço branco digo adeus / Aos meus versos que partem para a Humanidade.* (PESSOA, 1981, p.161 – GR), e também no poema XLIX: *Meto-me para dentro, e fecho a janela. / Trazem o candeeiro e dão as boas noites, / E a minha voz contente dá as boas noites.* (PESSOA, 1981, p.161 – GR). Os gestos são muito expressivos, o que aumenta seu potencial de visualização.

Atentando-se para a criação da plasticidade através do recurso cromático, este está presente de forma marcante nos poemas de Caetano e ganha destaque, quando por exemplo, ele utiliza-o para se referir à luz solar ou à ausência desta. Caetano a descreve em variados momentos do dia, como atestam alguns versos do poema XLVI:

Perfeitamente sabedor e sem que não veja
Que são cinco horas do amanhecer
E que o sol, que ainda não mostrou a cabeça
Por cima do muro do horizonte,
Ainda assim já se lhe vêem as pontas dos dedos
Agarrando o cimo do muro
Do horizonte cheio de montes baixos.

(PESSOA, 1981, p.160 – GR)

Nesta descrição o dia ainda está escuro, pois *são cinco horas do amanhecer*, mas o sol já se prenuncia com os primeiros feixes de luz que vem surgindo lentamente, associando a imagem de estar com *as pontas dos dedos / agarrando o cimo do muro do horizonte*. Há uma forte visualização neste gesto por ser análogo a situação banal de uma pessoa que está por trás de um muro e que antes de subir nele, agarra-o preparando-se para saltar a ele. Neste momento, um espectador do outro lado poderia avistar apenas as pontas dos dedos, mas estaria ciente de que logo em seguida veria a cabeça da pessoa. Esta é uma analogia simples, mas muito original e altamente poética. Logo após, o sol irá “sair detrás do muro do horizonte” e transmitir luz, que se transformará em calor na atmosfera terrestre, como destacam os versos: *Pouco a pouco o campo se alarga e se doura. / A manhã extravia-se pelos irregulares da planície*. (PESSOA, 1981, p.177 – PI). A descrição do aparecimento da manhã consegue ser feita de modo altamente visualista devido ao fato da manhã ser a chegada da luminosidade, percebida principalmente pela percepção visual. O movimento desta luz que pouco a pouco chega e *extravai-se pelos irregulares da planície* também auxilia em muito a criação desta imagem, a qual será alterada caso a luz solar ausente-se, ou seja, deixe de ser percebida por um espectador desta, como nos versos:

Primeiro prenúncio de trovoadas de depois de amanhã.
As primeiras nuvens, brancas, pairam baixas no céu mortiço,
[...]
Um céu de azul, um pouco baço, umas nuvens brancas no horizonte,
Com um retoque de sujo embaixo como se viesse negro depois.
(PESSOA, 1981, p.179 – PI)

Nestes versos as cores da nuvem branca em contraste com o céu azul que começa a escurecer de maneira gradativa, *com um retoque de sujo embaixo como se viesse negro depois*, mostram uma composição poética que se assemelha a uma pintura, pois ao brincar com estas cores e tons o poeta descreve “desenhando” o céu. Utilizando em alguns pontos as cores puras e nítidas, o poeta também as mistura sobrepondo-as de maneira muito sutil. Nos versos os tons das cores são apresentados gradativamente criando um forte efeito visual. Recurso cromático semelhante é utilizado em outro texto, que descreve o final do dia: *É só porque sinto o que escrevo ao pôr do sol, / Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz / E corre um silêncio pela erva fora*.

(PESSOA, 1981, p.138 – GR). Vê-se que a personificação da nuvem ressalta novamente um gesto lento, o qual somado ao aspecto cromático da luz solar que aos poucos vai sendo “apagada” cria um efeito visual muito intenso. Destaca-se novamente a presença da inter-relação simbólica entre a ausência da luz e a ambientação, uma vez que com o final do dia coincide um silêncio que corre, associado a este momento uma ambientação com uma aura menos alegre.

Como destacado nos exemplos, os efeitos criados pelos movimentos, pela utilização cromática e pelas analogias simples são fortes recursos para a criação da plasticidade poética. Desta feita, alguns textos de Caetano irão fundir estes dois recursos, potencializando o efeito poético, como apresentam os versos do poema IV:

Esta tarde a trovoada caiu
Pelas encostas do céu abaixo
Como um pedregulho enorme...

Como alguém que numa janela alta
Sacode uma toalha de mesa,
E as migalhas, por caírem todas juntas,
Fazem algum barulho ao cair,
A chuva chovia do céu
E enegreceu os caminhos...

Quando os relâmpagos sacudiam o ar
E abanavam o espaço
Como uma grande cabeça que diz que não,
(PESSOA, 1981, p.139 – GR)

Há nestes versos a criação do efeito da plasticidade através tanto da utilização de movimentos e analogias simples quanto dos recursos cromáticos que se inter-relacionam simbolicamente, como nos primeiros versos *Esta tarde a trovoada caiu / Pelas encostas do céu abaixo*. É minuciosa a descrição da mudança da luminosidade, pois como era tarde o dia ainda que estava claro, mas ao descrever a trovoada já se cria a imagem de um céu que começa a escurecer, preparando-se para a chuva que vem logo em seguida: *A chuva chovia do céu / E enegreceu os caminhos....* A mudança do tempo altera a ambientação do espaço, a qual passa a ser mais soturna tanto pela ausência da luz quanto pelos sons intensos e bruscos da trovoada, somados aos *relâmpagos sacudiam o ar / E abanavam o espaço*. Os efeitos cromáticos também auxiliam na criação de uma imagem, sombria e tensa devido à predominância de tons escuros que *enegreceu os caminhos*.

Nos versos do poema, o efeito de movimento é criado pela descrição *caiu céu abaixo como um pedregulho enorme*, remetendo ao sentido da origem do som até sua recepção, que é emitido de maneira brusca, *como um pedregulho que cai*, e que juntamente com os relâmpagos *sacudiam o ar / E abanavam o espaço / Como uma grande cabeça que diz que não*. A ênfase descritiva remete ao aumento da força dos ventos que se intensificam juntamente com o início da chuva. Este movimento impetuoso é facilmente percebido pelo leitor devido à comparação com o gesto *como uma grande cabeça que diz que não*, muito visual e cotidiano, sendo esta novamente uma analogia simples, a qual também se presentifica nos versos que descrevem que a trovoadá caiu *como alguém que duma janela alta / Sacode uma toalha de mesa, / E as migalhas, por caírem todas juntas, / Fazem algum barulho ao cair*. Por ser uma ação muito comum, a analogia construída resgata uma imagem retrospectiva nos leitores, sendo que as imagens deste tipo são as “que se ligam à memória – e que, por isso, encontram na coincidência vivencial poeta-leitor a sua motivação” (JÚDICE, 1998, p.24). Dondis reitera as palavras de Júdice (1988):

Visualizar é ser capaz de formar imagens mentais. Lembrando-nos de um caminho que, nas ruas de uma cidade, nos leva a um determinado destino, e seguindo mentalmente uma rota que vai de um lugar ao outro, verificando as pistas visuais, recusando o que não nos parece certo, voltando atrás, e fazemos tudo isso antes mesmo de iniciar o caminho. Tudo mentalmente. [...] Essa visão ou pré-visualização encontra-se estreitamente vinculada ao salto criativo. (DONDIS, 1997, p.14)

Para Bosi, “a imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite sua recorrência.” (BOSI, 2008, p.22). Deste modo, através dos recursos e efeitos poéticos criados a imagem pode ser evocada no leitor, uma vez que ela já faz parte de seu imaginário, de sua percepção de mundo. Para Bosi,

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e sua experiência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. (BOSI, 2008, p.19)

Referente ao modo como percebe o mundo à sua volta, o homem consegue internalizá-lo através da criação de algumas imagens mentais daquilo que foi captado pela percepção visual. Conforme Dondis,

Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o *representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o *abstrato* – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, criação de mensagens, e o *simbólico* – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados. (DONDIS, 1997, p.85)

Os recursos da plasticidade poética reportam aos níveis abstratos e simbólicos do leitor, associando-os à rememoração do nível representacional, o qual possui sua aparência guardada na memória dos leitores, uma vez que

Toda informação visual é facilmente obtida através de diversos níveis da experiência direta do ato de ver. Todos nós somos a câmera original; todos podemos armazenar e recordar, para nossa utilização e com grande eficiência visual, toda essa gama de informações visuais. (DONDIS, 1997, p.87).

Devido a essa capacidade de armazenamento, as imagens mentais podem ser suscitadas quando descritas ou sugeridas de variadas formas, assim como foram evocadas pelos versos do poema anterior. Nesta relação entre o ser e a aparência das coisas,

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (Latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos pareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (BOSI, 2008, p.20)

Depois de ocorrido esta relação entre o objeto visualizado, ou seja, sua aparência, e o momento de sua parecença, “a imagem pode ser retida [na memória] e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a tentativa começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.” (BOSI, 2008, p.19). Exemplificam as imagens criadas pela captação perceptiva de gestos cotidianos, como o de uma pessoa que balança a

cabeça mostrando-se contrária a algo, ou ainda o gesto de alguém que sacode uma toalha de mesa para retirar algumas migalhas de pão. O que Caetano/Pessoa faz é criar essas imagens corriqueiras associando-as através de analogias, visando à criação da imagem poética que descreve a tarde que começa a escurecer juntamente com trovoadas, relâmpagos, chuvas e ventos fortes. A imagem da tarde que será evocada também se trata de uma situação comum, facilitando a criação imagética por parte dos leitores. Segundo Aumont,

reconhecer o mundo visual em uma imagem pode ser útil, além de proporcionar também um prazer específico. [...] O reconhecimento proporcionado pela imagem artística faz parte pois do conhecimento; mas encontra também as expectativas do expectador, podendo transformá-las ou suscitar outras: o reconhecimento está ligado à rememoração.(AUMONT, 2002, p.83)

Neste processo de reconhecimento e rememoração através da leitura do texto poético, “a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos.” (BACHELARD, 1988, p.107). Depreende-se que a poesia consegue trabalhar de forma prazerosa com a imaginação dos leitores através de sua estrutura comunicativa, uma vez que “o significado se encontra tanto no olho do observador quanto no talento do criador.” (DONDIS, 1997, p.131). Como já destacado neste estudo a importância e o talento criativo de Caetano/Pessoa, mostra-se também a relevância da interação dos leitores com os textos poéticos para que estas estruturas comunicativas consigam desempenhar suas funções. Caetano já prevê seus textos em contato com os leitores, como destacam os versos: *Saúdo todos os que me lerem, / Tirando-lhes o chapéu largo* (PESSOA, 1981, p.138 – GR). Estes versos estão presentes no poema inicial da obra *O Guardador de Rebanhos*, mostrando a consciência de que esta só existirá em seu potencial comunicativo através da realização do ato de leitura. Como ressalta Coelho, “a teoria estética de Pessoa [...] reduz ao indispensável a colaboração do leitor.” (COELHO, 1996, p.272).

3.5 O ato de leitura – ponto de chegada do texto poético

Referente ao elo final e essencial à comunicação da mensagem é fundamental pensar na interação entre o texto e o leitor, visto que o texto só se concretiza no momento da leitura, ato necessário para que a mensagem expressa possa ser transmitida

e efetivada. Como afirma Iser (1999, p.09), “o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência. [...] O texto estimula os atos que originam sua compreensão”. Sendo assim, para que ocorra o a comunicação é essencial que o leitor decifre os códigos empregados na construção do texto, uma vez que o processo de leitura contempla uma interação dinâmica entre texto e leitor. Este processo possui alguns hiatos, também vistos como lugares vazios que podem ser ocupados pelo leitor. Para Iser (1999, p.10) “é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção”. Deste modo, Iser (1999, p.97) afirma que “sendo uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, é afetado por tal processo. Gostaríamos de chamar tal relação recíproca de interação”. Para que ocorra esta interação, é necessária a ativação dos mecanismos de significação na mente do leitor no ato de leitura. Iser (1999, p.172) ressalta que a atitude de leitura “precisa ser de certa maneira guiada, pois o leitor está aquém do texto”. Por este motivo, o texto é composto através de estratégias que regem sua organização estrutural e sugerem ao leitor quais as possíveis trilhas a serem tomadas naquela leitura. Assim, “as estratégias regulam no texto a organização dos elementos do repertório e asseguram as condições de recepção”. (ISER, 1996, p.159).

Essas “estratégias textuais” são as estruturas criadas que direcionam e determinam as possíveis leituras a serem feitas, restringindo assim a possibilidade de toda e qualquer leitura aleatória e desordenada em relação às estruturas comunicativas dos textos literários. Conforme destaca Iser, “é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto [...] [visando] pôr em movimento a interação entre texto e leitor e iniciar um processo comunicativo, cujo sucesso é indicado pela constituição de um sentido.” (ISER, 1999, p.104). Um dos recursos utilizados para a criação deste processo comunicativo é a estrutura de “negação”, a qual se refere à quebra dos caminhos tradicionais e às possíveis lacunas criadas no texto. A negação “Atribui ao leitor um lugar entre o ‘não mais’ e ‘ainda não’. Ao mesmo tempo dá concretude ao lugar do leitor; A atenção do leitor aumenta pelo fato de que as expectativas evocadas em presença do que é familiar são paralisadas pela negação”. (ISER, 1999, p.171). Para este estudioso as negações “formam o relé comunicativo no texto, por meio do qual a negação do que é familiar se traduz em experiência para o leitor.” (ISER, 1999, p.184). A isto se associa o conceito de negatividade, no qual

Os lugares vazios e as negações provocam uma peculiar condensação em textos ficcionais. [...] Daí se segue que o texto formulado é duplicado pelo que não está sendo formulado. Chamamos tal duplicação de negatividade de textos ficcionais. [...] sendo o não-dito, ela constitui o dito; o fundamento constitutivo do dito se manifesta por meio de lugares vazios e negações. (ISER, 1999, p.191).

Desta forma, o lugar vazio induz o leitor a “agir no texto” através de uma leitura ativa. Caso ocorra a realização da interação entre texto e leitor, considerando-se a leitura como um ato para complementação dos vazios do texto, o leitor atuará com as suas representações a fim de constituir o sentido da obra lida. Ao término desta o leitor terá, em maior ou menor medida, suas experiências modificadas em algum aspecto.

Utilizando os conceitos teóricos citados acima, segue o poema VIII da obra *O Guardador de Rebanhos*, que será analisado em relação a seus recursos plásticos e o modo que possibilita a interação com o leitor:

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas —
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.

Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.
E queriam que ele, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pai para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!

Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.

Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atrás das raparigas pelas estradas
Que vão em ranchos pela estradas
com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias.

A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as cousas.
Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas.

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

E depois, cansados de dizer mal de Deus,
O Menino Jesus adormece nos meus braços
E eu levo-o ao colo para casa.

.....
Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.
Ele é o humano que é natural,
Ele é o divino que sorri e que brinca.
E por isso é que eu sei com toda a certeza
Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.

E a criança tão humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta,
E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que for,
Parece falar comigo.

A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistério no mundo
E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.

Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos e dois
Com um acordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda.

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fosse todo um universo
E fosse por isso um grande perigo para ela
Deixá-la cair no chão.

Depois eu conto-lhe histórias das cousas só dos homens
E ele sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir falar das guerras,
E dos comércios, e dos navios

Que ficam fumo no ar dos altos-mares.
Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade
Que uma flor tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os vales,
E a fazer doer nos olhos os muros caiados.

Depois ele adormece e eu deito-o.
Levo-o ao colo para dentro de casa
E deito-o, despindo-o lentamente
E como seguindo um ritual muito limpo
E todo materno até ele estar nu.

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

.....

Quando eu morrer, filhinho,
Seja eu a criança, o mais pequeno.
Pega-me tu ao colo
E leva-me para dentro da tua casa.
Despe o meu ser cansado e humano
E deita-me na tua cama.
E conta-me histórias, caso eu acorde,
Para eu tornar a adormecer.
E dá-me sonhos teus para eu brincar
Até que nasça qualquer dia
Que tu sabes qual é.

.....

Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se perceba
Não há de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?
(PESSOA, 1981, p.143-146 – GR)

O poema apresenta um espaço classificado como imaginativo, sendo neste início um espaço de natureza composto por uma ambientação do tipo dissimulada, uma vez que as descrições encontram-se diluídas no desenrolar das ações, como nos versos: *Vi Jesus Cristo descer à terra. / Veio pela encosta de um monte / Tornado outra vez menino, / A correr e a rolar-se pela erva / E a arrancar flores para as deitar fora, o leitor passa a perceber que os fatos se passam no campo com a ação do menino correndo e rolando-se na erva e arrancando flores do chão. O referido espaço campestre é vasto e*

aberto, característica que é sugerida ao leitor pela descrição do eco criado pelo riso do menino: *E a rir de modo a ouvir-se de longe*.

Essa ambientação campestre é caracterizada por ser um espaço tranquilo e propenso à clareza. Já no primeiro verso *Num meio-dia de fim de primavera* os termos *meio-dia* e *primavera* remetem à clareza e à alegria do lugar, ressaltando marcadamente uma linguagem plástica e visual, a qual age também no segundo verso: *Tive um sonho como uma fotografia*. Inicia-se a descrição do sonho comparando-o com uma fotografia, que se trata de um texto visual. As imagens são construídas através da descrição de várias cenas compostas por muitos gestos e movimentos que estimulam a imaginação do leitor, como nos versos: *A Criança Eterna acompanha-me sempre. / A direção do meu olhar é o seu dedo apontando*. O mesmo efeito imagético é alcançado de modo semelhante nos versos *Veio pela encosta de um monte / Tornado outra vez menino, / A correr e a rolar-se pela erva / E a arrancar flores para as deitar fora / E a rir de modo a ouvir-se de longe*. Nestes versos, além dos movimentos do menino, a descrição do som do riso ecoando também auxilia em muito na criação da imagem por parte do leitor, bem como a utilização das cores ao dizer que tem pena de ouvir falar dos navios *Que ficam fumo no ar dos altos-mares*. A descrição do contraste entre a fumaça preta que emana do navio e que entra em contato com o céu é altamente visualista.

Outro recurso utilizado para a construção da plasticidade poética neste texto é a humanização do menino Jesus, nota-se nesta a profanação de alguns conceitos cristãos. Segundo Agamben (2007, p.65), o “profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens.” Deste modo, os versos sugerem uma associação das imagens descritas pelo poeta com imagens corriqueiras familiarizadas em seu repertório pessoal, como no trecho:

Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atrás das raparigas pelas estradas
Que vão em ranchos pela estradas
com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias.

(PESSOA, 1981, p.144 – GR)

A descrição de ações como limpar o nariz no braço, atirar pedra aos burros, fugir dos cães ou roubar fruta dos pomares mostram ações comuns de crianças que se preocupam apenas em brincar e distrair-se. Por serem atos cotidianos, estes podem ser facilmente imaginadas pelo leitor. Para isto, o poema é estruturado em alguns momentos de modo a apenas sugerir algumas imagens ao leitor, incitando-o a interagir com o texto, completando estas lacunas criadas. Como comenta Moisés (1987, p.44) em relação à poesia, “não é de sua natureza narrar, mas sugerir, evocar, descrever ou projetar emoções, sentimentos e conceitos a um só tempo.”

Essa estrutura presentifica-se nos versos: *É uma criança bonita de riso e natural / Limpa o nariz ao braço direito, / Chapinha nas poças de água, / Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.* Ocorre nestes versos a valorização da sugestão em detrimento a uma mera descrição, pois a expressão *criança bonita*, por exemplo, por ser subjetiva, incita o leitor a criar para si a imagem em questão, podendo preencher estas “lacunas” ao imaginar a fisionomia do menino, a cor de seus olhos e de seus cabelos, ou o modo como ele está vestido. O tipo de flor que ele colhe para jogá-la fora também é apenas sugerido, não sendo definido se esta tem cor ou cheiro ou até mesmo espinhos. Assim, a criação destas imagens ficará a cargo do leitor, o qual complementarás estes “lugares vazios” do texto. Segundo Bachelard,

Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que “leu um quarto” suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada. Você quereria dizer tudo sobre o seu quarto. Quereria interessar o leitor você mesmo no momento em que você entreabre a porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais o seu quarto: revê o quarto dele. O próprio leitor já foi ouvir as lembranças de um pai, de um ancestral, de uma mãe, de uma empregada, uma “empregada de coração grande”, em suma, do ser que domina os lugares de suas lembranças mais valorizadas. (BACHELARD, 1988, p.118)

Compreende-se então que o leitor irá completar as “lacunas” possíveis de maneira abstrata e subjetiva, intuindo na criação das imagens que são evocadas pelo texto. Porém, é de suma importância saber que, por mais que o texto seja sugestivo, ele não se abre a toda e qualquer possibilidade de leitura, uma vez que é organizado de modo a conduzir o leitor pelos possíveis caminhos a serem percorridos. Referente a isto, Pessoa comenta que “nem é possível construir uma frase a que não se possa atribuir um

sentido qualquer. O que é preciso é que esse ‘sentido qualquer’ seja só um, e não possivelmente um de vários.” (COELHO, 1996, p.272). Este é um aspecto essencial dos pressupostos da Estética da Recepção, pois como destaca Iser (1999, p.172), a relação entre texto e leitor “precisa ser de certa maneira guiadas, pois o leitor está aquém do texto e por isso tem de ser manobrado pelo texto para a posição adequada”.

O poema em questão possui esse tipo de organização estrutural. Exige do leitor o conhecimento prévio ao fazer referência à convencional história de Cristo, em: *Vi Jesus Cristo descer à terra*, pois segundo a religião cristã, Jesus Cristo está em um lugar acima da terra intitulado Céu, sendo este um conceito muito comum para a população ocidental. Outras referências bíblicas ocorrem quando o menino Jesus descreve seu pai como sendo *Um velho chamado José, que era carpinteiro*, assim como a passagem associada à crucificação de cristo: *Com uma coroa toda à roda de espinhos / E os pés espetados por um prego com cabeça, / E até com um trapo à roda da cintura*. José, o pai, é chamado de “velho”; os pés de Cristo foram “espetados” e há um “trapo” em seu corpo. A maior parte das imagens suscitadas no poema de Caeiro visam desconstruir a imagem religiosa tradicional e criar uma nova imagem no imaginário do leitor. Segundo Iser (1999, p.64), “a imagem representada de um objeto existente, porém ausente, pode ser controlada pelo conhecimento do objeto, ao passo que aquele objeto que introduz algo novo parece se subtrair ao controle”. Deste modo,

O leitor experimenta as associações de seu repertório de conhecimentos no estado da invalidação. Assim, o texto faz uso, através de seus esquemas, da história de experiências individuais de seus leitores, mas sob condições que ele mesmo estabelece. (ISER, 1999, p.69-70).

É então através da criação destas imagens novas que o poema visa desconstruir a imagem de cristo e toda sua história bíblica tradicional presente no repertório do leitor. Isso é notado nos versos:

No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.

Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas —
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.
(PESSOA, 1981, p.143 – GR)

O céu é descrito como um lugar enfadonho, e Cristo é descrito em seu martírio Como os pretos nas ilustrações. Mostra que *José, que era carpinteiro, não era pai dele*. Estas imagens auxiliam na desconstrução da versão religiosa convencional presente no repertório do leitor. Assim, segundo Iser,

No fluxo da leitura, o ponto de vista do leitor salte entre as perspectivas, de modo que o segmento que era tema se desloca para a posição de horizonte, fazendo com que seja focalizado aquele segmento que agora é tema. Dai resulta uma conseqüência importante para o processo de comunicação. (ISER, 1999, p.150)

Para reafirmar a desconstrução da imagem religiosa tradicional ressalta-se o posicionamento enfático no verso: *E queria que ele, que só nascera da mãe, / E nunca tivera pai para amar com respeito, / Pregasse a bondade e a justiça!* Este recurso também se faz presente em um momento posterior do texto, na descrição de que o menino Jesus:

Diz-me muito mal de Deus.
Diz que ele é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espírito Santo coça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das coisas que criou —
“Se é que ele as criou, do que duvido” —
“Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
Mas os seres não cantam nada.
Se cantassem seriam cantores.
Os seres existem e mais nada,
E por isso se chamam seres”.
(PESSOA, 1981, p.144 – GR)

Ao retratar Deus como sendo um velho estúpido, doente e indecente, há novamente a desconstrução da imagem convencional de Deus, visto tradicionalmente pela religião como um ser supremo e sem vícios. Uma descaracterização semelhante ocorre com a Virgem Maria, a qual leva uma vida eterna entediada com o único passatempo de fazer meias. O mesmo acontece com a imagem da simbólica pomba do Espírito Santo, retratada como uma pomba qualquer, que se empoleira nos lugares sujando-os à sua vontade instintiva. As descrições possibilitam a criação de imagens intensas e que se chocam com a visão tradicional cristã. Para Ricardo Reis, “a obra de Caeiro aparece-lhe, exclusivamente, como uma reacção contra o Cristianismo.” (LIND, 1981, p.119). É possível que esta aversão aos “mitos” cristãos se deva ao fato de que “Pessoa vê unidos no Cristianismo três fenómenos da decadência: *the metaphysical decadence os Greece, the religious decadence of Jewry and the social of Roma*”. (LIND, 1981, p.110). Este estudioso ainda destaca que

Nietzsche e os teólogos popularizantes ingleses podem bem ter patrocinado o poeta [Fernando Pessoa] na afirmação de que o Cristianismo é um fenómeno da decadência do Império Romano, formado a partir de três elementos: primeiro, as formas de culto e a metafísica de origem pagã; aquelas tendo-se formado a partir dos cerimoniais pagãos e esta a partir da escola neoplatónica de Alexandria; segundo, a moral e a religiosidade cristãs, de origem judaica; a influência judaica no Cristianismo vê-a Pessoa sobretudo na tendência para a intolerância, para o proselitismo e para a acentuação dos elementos morais na religião; este elemento judaico do Cristianismo lançou o mundo no horror das guerras religiosas, da inquisição e da caças às bruxas; terceiro a herança romana do Cristianismo que é sua tendência para o expansionismo e para o domínio e também a mentalidade “sentimental” exemplificada no Sermão da Montanha; - Pessoa nega a existência de Jesus como personalidade histórica e considera a religião cristã como sendo a obra do apóstolo Paulo. (LIND, 1981, p.109)

Devido a este posicionamento em relação ao cristianismo, é revelada a postura de profanação da imagem religiosa convencional visando desconstruí-la. O conceito de “profanação” utilizado neste estudo é embasado nas ideias de Agamben:

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significava “profanar”. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. [...] Sacrilego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua espacial indisponibilidade [aos homens]. [...] Se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-lo

ao livre uso dos homens. “Profano” – podia escrever o grande jurista Tebácio – “em sentido próprio denomina-se que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade de homens”. (AGAMBEN, 2007, p. 65)

O poema de Alberto Caeiro trabalha não apenas com a profanação das imagens religiosas, feitas de maneira parodiada, mas também se utiliza da carnavalização dos valores presentes no repertório do leitor, pois provoca a quebra das hierarquias convencionais ao colocar Deus, a Virgem Maria e o Espírito Santo no mesmo plano de quaisquer mortais cheios de imperfeições. Em relação a este recurso de carnavalização, segundo Bakhtin,

Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre homens. [...] A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, ela permite que se revelem e se expressem os aspectos ocultos da natureza humana. [...] [assim] entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo. A isso está relacionada a profanação. (BAKHTIN, 2002, p.123)

Fica evidente então que desta forma o texto modifica o já conhecido, mostrando a possibilidade de uma nova imagem e de outra versão em relação aos conceitos já solidificados. Para isto, também usa o recurso de inserir coisas e fatos que não estavam presentes na história tradicional, desvirtuando-a:

Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.
(PESSOA, 1981, p.143 – GR)

Estes versos visam humanizar Jesus e assim romper com a tradição cristã. Esta humanização é criada através da carnavalização/profanação de Jesus, retirando-o do nível superior e sagrado e trazendo-o para um plano comum, onde *Ele é o humano que é*

natural, / Ele é o divino que sorri e que brinca. / E por isso é que eu sei com toda a certeza / Que ele é o Menino Jesus verdadeiro. Jesus é descrito como um menino comum e travesso que Atira pedras aos burros, / Rouba a fruta dos pomares / E foge a chorar e a gritar dos cães. / E, porque sabe que elas não gostam / E que toda a gente acha graça, / Corre atrás das raparigas pelas estradas / Que vão em ranchos pela estradas / com as bilhas às cabeças / E levanta-lhes as saias.

Com base no exemplo destacado, percebe-se o que Iser intitula como desvios do texto, os quais “podem abranger a violação da norma e do cânone até a extinção do valor do familiar. Desse modo, o potencial semântico do texto aumenta, e esse aumento se manifesta como tensão.” (Iser, 1996, p.164) Esta tensão, criada pelo choque entre os conceitos novo *versus* velho, no poema, é reforçada no fechamento do texto de maneira enfática e questionadora: *Esta é a história do meu Menino Jesus. / Por que razão que se perceba / Não há de ser ela mais verdadeira / Que tudo quanto os filósofos pensam / E tudo quanto as religiões ensinam?*

Os recursos descritos apresentam-se como estruturas que, além de criar imagens e conceitos novos, visam suscitar reflexões ao leitor, requerendo uma postura ativa. Caso este ato de interação ocorra,

O papel do leitor torna-se mais concreto, pois ele terá de ocupar pontos de vista, de modo que o lugar do leitor, lugar ainda vazio e aquém texto, deve ser até certo grau preenchido. [...] ele é cada vez mais forçado a escolher entre pontos de vista. [...] [então] instala-se o equilíbrio entre hábito e descoberta quando o hábito é corrigido, e assim a descoberta ganha sua função. (ISER, 1999, p.180)

Sendo assim, após a realização de interação entre texto e leitor ele já não será mais o mesmo, visto que suas experiências antes da leitura foram alteradas de uma ou outra forma. Para Blanchot,

Ler não é, portanto, obter comunicação da obra, é “fazer” com que a obra se comunique e, para empregar uma imagem faltosa, é ser um dos dois pólos entre os quais jorra, por mútua atração e repulsa, a violência esclarecedora da comunicação, entre os quais passa esse evento e que ele constitui por essa mesma passagem. (BLANCHOT, 1987, p.199)

Referente a isso, Nunes ressalta o valor da leitura literária ao destacar que “a importância ética da leitura está no seu valor de descoberta e de renovação para a nossa

experiência intelectual e moral. A prática da leitura seria um adestramento reflexivo, um exercício de conhecimento do mundo, de nós mesmos e dos outros” (NUNES, 1998, p.175). Desta feita, para que este exercício de reflexão aconteça é necessária uma composição estrutural na obra que possibilite isso e um leitor atento e ativo.

Caeiro olhava “com uma formidável infância” (PESSOA, 1981, p.183). Por esta busca da infância nós, leitores, podemos ver neste heterônimo uma intenção de renascer, de lutar contra o elaborado, o artificial, o falso e um apelo ao reencontro da ingenuidade das crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou retratar, primeiramente, que o espaço poético na obra de Alberto Caeiro apresenta uma significativa inter-relação com o sujeito lírico. Na leitura dos textos selecionados, o poeta fez-se reconhecer por sua tentativa de relacionar-se de maneira intensa com a Natureza, e considerando este forte apego ao espaço natural habitado, seus versos atestam a busca de uma constante comunhão e interação com a Natureza, visando senti-la ao máximo através de um sensacionismo predominantemente objetivo. Segundo o texto de Pessoa *A sensação é tudo [...] e o pensamento é uma doença*. Metaforicamente, ele é sinônimo de sensação, quando declara no texto de abertura de *O Guardador de rebanhos: Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações [...]*. De simplicidade aparente, não é efetivamente o que afirma ser, mas alguém que aspira a ser a realidade que enuncia.

Além deste sensacionismo, também ficou evidenciada sua tentativa de “espacializar-se”. Procuramos destacar sua aversão às atitudes humanas que tentam intervir ou por ordem nas coisas, mostrando sua preferência ao fluxo natural. Posiciona-se de modo a afastar-se desta e de outras atitudes humanas, como, por exemplo, do ato de pensar, substituindo-o, sempre que possível, pelo ato de sentir.

Sua literatura configura-se por construções primorosas, compostas com uma linguagem simples, com versos livres possuidores de ritmos lentos e pelo alto potencial de plasticidade poética de sua linguagem. Também foi mostrado o potencial das comunicações simbólicas presentes, criadas através da utilização dos substratos fônicos e cromáticos dos poemas, reflexo de uma linguagem poética altamente elaborada, possuidora de uma viva plasticidade, alcançada por recursos como a exploração de movimentos de objetos, seres ou mesmo da natureza, assim como suas descrições intensamente cromáticas e construídas com base em analogias às situações simples e cotidianas, as quais podem ser facilmente imaginadas pelos leitores, responsáveis pela efetivação destes recursos criados.

Concluimos que perante a poesia de Caeiro, no decorrer da leitura, nos sentimos sempre diante de uma “máscara”, disfarce que funciona como uma tentativa de superação duma subjetividade angustiada que, à primeira vista, nos pareceu ter sido anulada pelo objetivismo, pelas sensações e pela negação do pensamento presentes e

constantes em toda sua obra, mas, que acabam emergindo e se entevem no decorrer da leitura, a cada verso lido, pensado e repensado.

Os estudos referentes à produção ortônima de Fernando Pessoa, assim como os aspectos da criação de seu sistema heteronímico, foram de grande valia no conhecimento e no reconhecimento de suas várias facetas poéticas, ou “teias poéticas”, cujos “fios” se cruzam de maneira sempre surpreendente.

Ao término desta dissertação, pudemos ver e sentir a criatividade literária de Fernando Pessoa, tanto na produção dos textos poéticos como também no modo como o autor/poeta arquitetou e estruturou toda sua produção. Assim explicam suas palavras sobre a permanência e morte das grandes obras:

Algumas obras morrem por nada valerem: estas, por morrerem logo, são nado-mortas. Outras têm o dia breve que lhes concede a sua expressão de um estado de espírito passageiro ou de uma voga da sociedade; morrem na infância. Outras, de maior âmbito, coincidem com todas as épocas de um país em cuja língua foram escritas, e quando essa época termina também elas cessam; morrem na puberdade da fama e não atingem mais do que adolescência na vida perene de glória. Outras ainda, por exprimirem coisas fundamentais do espírito do seu país ou da civilização a que este pertence, duram tanto quanto esta civilização; estas atingem a idade viril da glória universal. Outras, porém, sobrevivem à civilização cujos sentimentos exprimem. Estas atingem a maturidade da vida que é tão mortal quanto os Deuses, que começaram, mas, não acabam, tal como o Tempo; e estão sujeitas apenas ao mistério final que o Destino encobre para sempre. (PESSOA, 1988, p.87)

Neste último exemplo, está configurada a permanência de sua obra intelectual e humanística, e como destaca Nunes (1998, p.175), “a experiência da leitura, particular e momentânea, reverte a favor da experiência de vida, geral e cumulativa”.

Reiteramos que o estudo da obra de Alberto Caeiro foi por nós escolhido devido ao arrebatamento de seus versos e à nossa afinidade, desde o primeiro contato com a literatura de Fernando Pessoa. O desenvolvimento do trabalho possibilitou-nos um amplo aprendizado nas áreas associadas à teoria literária e a literatura pessoana, apesar das dificuldades de se construir um texto acadêmico sobre um poeta tão complexo e estudado pelos grandes mestres da Literatura Portuguesa. Registramos, finalmente, os momentos vividos de grande emoção e de prazer estético durante o tempo de leitura, reflexão e interpretação dos versos de Alberto Caeiro e de Fernando Pessoa, de modo geral.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. In: **Elogio da Profanação**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8º ed. 17º reimpressão. Coimbra: Almedina, 2009.

AGUIAR, Flávio. As questões da crítica literária. In **Outras Leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente**. Organizadora: Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC, 2000.

AMORA, Antônio Soares. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1973.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Introdução e notas: Jean Voilquin e Jean Capelle. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 7º ed. Tradução Estela dos Santos Abreu & Cláudio César Santoro. Campinas: Papyrus, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Roberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 3º ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.

BILAC, Olavo. **Antologia de poesia brasileira: Realismo e Parnasianismo**. Organização: Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Ática, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: introdução à topoanálise**. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acessado em 12/04/2012.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Luiz Alberto. **Espaços literários e suas expansões**. Belo Horizonte: Revista Aletria. Janeiro – Junho 2007. Vol. 15.

CABRAL, Avelino Soares. **Introdução à leitura de Fernando Pessoa e heterónimos**. Mem Martins: Sebenta, s/d.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8º ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **O estudo analítico do poema**. 6º ed. São Paulo: Humanitas, 2009.

COELHO, Jacinto do Prado. **Problemática da história literária**. 2º ed. Lisboa: Ática, 1961.

_____. Sobre as idéias estéticas de Fernando Pessoa. In. **A Letra e o Leitor**. 3º ed. Porto: Lello & Irmão, 1996.

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. 1º ed. São Paulo: Ática, 1985.

DONDIS, Dônis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**. 2º ed. São Paulo: Ática, 1997.

ECO, Umberto. **Os seis passeios pelos bosques da ficção**. 6ª reimpressão. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Formalismo Russo e New Criticism. In. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Organizadores: Thomas Bonnici, Lúcia Ozana Zolin. 2º ed. Maringá: Eduem, 2005.

_____. Operadores da leitura narrativa. In. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Organizadores: Thomas Bonnici, Lúcia Ozana Zolin. 2º ed. Maringá: Eduem, 2005-b.

GALHOZ, Maria Aliete. **Fernando Pessoa: obra poética**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

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

GOMES, Natália. **O sonho e a máscara: Antero de Quental e Fernando Pessoa**. São Paulo: Scortecci, 2005.

HIGGINBOTHAM, River. **Paganismo**: uma introdução da religião centrada na terra. Tradução Ana Carolina Trevisan Camilo. São Paulo: Madras. 2003.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: Uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O Ato da Leitura**: Uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Árion publicações, 1998.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução: Manuela Pinto dos Santos & Alexandre Fradique Morujão. 5º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Fernando Pessoa, o uno e o múltiplo**. São Paulo: Escola Profissional Salesiana, 1962.

LIBANORI, Évely Vânia. **A construção do espaço em Ópera dos Mortos, de Autran Dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. Tese de Doutorado. UNESP Assis. 2006.

LIND, Georg Rudolf. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer I**: Roteiro para uma expedição. Lisboa: Estampa, 1990.

_____. **Pessoa por conhecer II**: Textos para um novo mapa. Lisboa: Estampa, 1990-b.

MARTINS, Fernando Manuel Cabral. Cézanne e Caeiro: a ciência de ver. In. **Um século de Pessoa**: Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O poema e as máscaras**. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

_____. **Roteiro de leitura**: Mensagem. São Paulo: Ática, 1996.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. 8º ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **A Criação Literária**: Poesia. 12º ed.– São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **A Literatura Portuguesa**. 17º ed. São Paulo: Cultrix, 1981-b.

MORNA, Fátima Freitas. **A poesia de Orpheu**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

NUNES, Benedito. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

PESSOA, Fernando. **Antologia de estética, teoria e crítica literária**. Coordenação Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

_____. **Mensagem**. Organização Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Obra poética**. Seleção e organização de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

_____. **Páginas íntimas e de Auto-Interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

_____. **Pessoa Inédito**. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

_____. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Edição Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Textos de Crítica e Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980.

PLATÃO. **A República**. 6º ed. Tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

QUADROS, Antônio. **Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Gênio**. 2º ed. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

REEBER, Michel. **Religiões: termos, conceitos e idéias**. Tradução Luiz Cavalcanti Guerra. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7º ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. 3º ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Introdução e notas Flávia Nascimento. 3° ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 8° ed. Petrópolis: Vozes, 1985.