

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-graduação em Letras

GABRIEL DÓRIA RACHWAL

CONVERSA ENTRE PAULO HENRIQUES BRITTO E FERNANDO PESSOA

CURITIBA, JUNHO DE 2011

GABRIEL DÓRIA RACHWAL

**CONVERSA ENTRE PAULO HENRIQUES BRITTO E FERNANDO  
PESSOA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA, JUNHO DE 2011

Catálogo na publicação  
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Rachwal, Gabriel Dória  
Conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa /  
Gabriel Dória Rachwal. – Curitiba, 2011.  
92 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia da Silva Cardoso  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Hu-  
manas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Britto, Paulo Henriques. 2. Pessoa, Fernando. 3. Poética.  
4. Intertextualidade. I. Título.

CDD 860



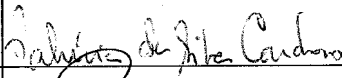
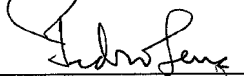
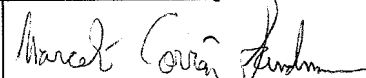
## P A R E C E R

Defesa de dissertação da mestranda GABRIEL DÓRIA RACHWAL para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, PEDRO SERRA e MARCELO CORRÊA SANDMANN arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“CONVERSA ENTRE PAULO HENRIQUES BRITTO E FERNANDO PESSOA”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		Aprovado
PEDRO SERRA		Aprovado
MARCELO CORRÊA SANDMANN		Aprovado

Curitiba, 21 de julho de 2011

  
Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz  
Vice-Coordenadora



*aos demiurgos ridentes lá de casa:*

*pai, mãe e irmã*

*à memória do vô, o polaco Pedro Rachwal*

## AGRADECIMENTOS

A fingidores.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

À Patrícia, pelas importantes conversas que começaram há muito, por ocasião de textos inquietantes, e que volta e meia precisam terminar porque nessa vida há de se almoçar (não que não tenhamos almoçado conversando); pela convivência, enfim.

Ao Pedro Ricardo Dória (o Nonno), pelo apoio amistoso e vigoroso desta minha caminhada.

À Débora Soares, companheira da condição de mestrando.

Ao Marcelo Sandmann que acompanhou e comentou com precisão este trabalho em vários de suas etapas (incluindo a de qualificação) e teve disposição para compor, ainda, a banca.

Ao Mauricio Mendonça Cardozo, pelas muitas questões levantadas desde a graduação.

Ao Pedro Serra, que se dispôs a compor a banca.

À Diana, que não queria estar nesta página, mas que me acompanhou afetosamente em momento importante da realização deste trabalho.

Aos demais professores e amigos que também acompanharam, leram (mesmo que indiretamente) e apoiaram (mesmo sem saber) este trabalho.

Aos meus pais, por tudo e mais um bom tanto.

A minha irmã, que sempre conversa comigo, até quando contrariada.

## ÍNDICE

1. A lírica moderna e a fantasia criativa contra as realidades estanques .....	7
2. A conversa entre Fernando Pessoa e Paulo Henriques Britto .....	11
2.1 O fingimento pessoano .....	11
2.2 O fingimento de Paulo Henriques Britto .....	16
2.3 Realidade criação.....	19
3. Dois contos a respeito da condição do criador .....	20
3.1 Criar: os paraísos artificiais como condição.....	20
3.2 Remédio: papel e lápis para o doente .....	26
4. Caeiro: a negação afirmativa dos “paraísos artificiais” .....	35
5. Paulo Henriques Britto: fingindo quase cem anos depois .....	55
5.1 O gesto rápido do prestidigitador .....	55
5.2 A posse da flauta da literatura .....	60
5.3 Uma demonstração de controle dos movimentos .....	63
6. O ortônimo: o cantar que alivia .....	68
7. A criação promete.....	81
7.1 Limites da criação.....	81
7.2 Para ferida: a criação guiada pela falta.....	84
8. Contínua ferida: discussão.....	87
Referências Bibliográficas.....	91



**RESUMO:** Este trabalho estabelece uma conversa entre as poéticas de Fernando Pessoa e Paulo Henriques Britto. Tal conversa se estabelece a partir da característica identificada em ambos de provocar uma desestabilização na noção de realidade e assim fazer daquele que escreve alguém que cria ficções (fingimentos) e desse modo atua no mundo. Fazendo isso, os poetas mostram a condição de criadores do mundo com que eles lidam. Cada um faz isso com poéticas próprias que são investigadas através da leitura que aqui se faz de poemas selecionados em suas obras.

Palavras-chave: conversa, poética, fingimento, Paulo Henriques Britto; Fernando Pessoa.

**ABSTRACT:** This dissertation develops a conversation between the works of Fernando Pessoa and Paulo Henriques Britto. This conversation is motivated by a characteristic identified in both poets that consists in eliminating the frontiers between reality and fiction through specific poetics. When they do this, they manifest the condition in which they are, which is the condition of being the creator of the world they live in. Their poetics are investigated through the reading of selected poems from their works.

Key-words: conversation; poetics; fiction; Paulo Henriques Britto; Fernando Pessoa.

## 1. A lírica moderna e a fantasia criativa contra as realidades estanques

*É tudo um sonho  
Uma farsa, uma idéia  
Autor, ator e platéia*

(do “Samba Abstrato”, de Paulo Vanzolini)

O crítico português João Gaspar Simões, em seu *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, compara Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Fernando Pessoa dizendo que os três “se irmanam [...] na forma como defendem a integridade das suas ilusões contra a agressão insuportável da vida” (SIMÕES, 1970, p. 407). Identificando a raiz comum dessa “irmandade”, e indo para além de algumas coincidências biográficas que observa, o crítico ressalta a necessidade de se reconhecer que “a ‘sensibilidade moderna’ é, em grande parte, filha das condições sócio-políticas em que o homem do fim do século XIX se encontrou quando supôs poder continuar a existência boêmia dos românticos numa sociedade historicamente conformada para repelir toda a sorte de romantismos, utilitária e burguesa como era” (idem). A “vida” da qual se defendem os poetas por meio de suas “ilusões” seria a vida dominada pela lógica burguesa e que no fim do século XIX dominava a Europa. Em oposição a essa vida, vêm as “ilusões” a que se refere Simões e que devem ser entendidas como cognatas da capacidade criativa e imaginativa e não como um engano, um ludíbrio que possibilitaria ao indivíduo tão-somente evadir-se de determinada realidade que o incomoda. A questão é uma defesa ativa dessa ilusão.

Independente da confirmação ou não de uma vontade, por parte daqueles de “sensibilidade moderna”, de dar continuidade ao romantismo, interessa aqui a oposição que se estabelece entre esses poetas e suas sensibilidades em relação à sociedade em que viviam: “utilitária e burguesa”. Em seu trabalho intitulado *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich também estabelece essa oposição. Descrevendo a transformação que julga ocorrer na poesia no século XIX, Friedrich diz que de uma configuração em que a poesia “achava-se no âmbito da ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco” (FRIEDRICH, p. 20), a poesia passa para uma configuração

em que “veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia” (idem). A partir dessa transformação explicada por Friedrich, a lírica, entre outras coisas, “se arrogaria a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma *fantasia imperiosa*” (ibidem). Ora, aqui se está muito perto da oposição flagrada por Simões: a “ilusão” dele é a “fantasia” de Friedrich e é possível dizer que elas se irmanam, assim como os poetas que a defendem, ao se oporem àquela vida utilitária “preocupada com segurança econômica”, bem como ao poder que a explicação científica do universo tem nesse mundo. Seria nesse contexto que Baudelaire oporia ao “l'Art pour le Progrès” de Victor Hugo o seu “l'Art pour l'Art”. Em sua leitura dessa oposição, Simões assinala mais uma vez a recusa do poeta em relação ao mundo e ao social e traz a imagem da “concentração do artista dentro das muralhas da própria arte”. Mas que não se leia isso como uma medida de voluntária alienação em relação à sociedade e ao mundo sem espaço para poesia. A medida leva em conta esse mundo tal qual se apresenta, mas para superá-lo:

Adversário do mundo, o artista viu o seu sonho triturado pela realidade e a expressão desse sonho utilizada por esses mesmos que pisam e esmagam os sonhos que ele nutre com o sangue das suas próprias veias, ei-lo dentro em pouco não procurando senão, hostil à realidade, emparedar-se no seu próprio sonho. E a sua arte ir-se-á convertendo, assim, na agressiva aventura de alguém para quem o próprio mundo não representa senão o trampolim que lhe permita saltar para além dele, mundo. (SIMÕES, 1970, p. 410)

Na posição de emparedado dentro do próprio sonho, dentro das muralhas da arte e sob o signo daquela “fantasia imperiosa” (do imaginário), o artista gesta o salto para além desse mundo. A “agressiva aventura” desse artista busca um mundo outro, uma superação daquele que se lhe apresenta. Quando passa a analisar mais especificamente a obra de Baudelaire, Friedrich dá ênfase aos procedimentos de Baudelaire de transformar e desrealizar o real (cf. FRIEDRICH, p. 53), sendo este último asqueroso ao paladar do poeta. Os elementos que dariam ao poeta essa capacidade de transformação seriam, nas palavras que Friedrich identifica nos textos do próprio poeta, “fantasia” e “sonho” que seriam traduções para *rêve* e *imagination*. O que tudo isso mostra, tanto seguindo Simões como Friedrich, é o poeta em tensão com o mundo que o cerca e contra o qual ele prepara

sua capacidade de sonho e/ou fantasia. Nesse sentido Friedrich opõe, por exemplo, “a vastidão do sonho” à “limitação do mundo”, tal mundo limitado precisaria ser superado ou suplementado para se tornar suportável. Desdobrando as possibilidades de se entender “sonho” nesse contexto, Friedrich nota que

Em qualquer forma que se apresente, o fator decisivo é sempre a produção de conteúdos irrealis. Pode ser uma disposição poética, mas também pode ser provocada por meio de estupefacientes e drogas ou surgir de condições psicopáticas. Todos estes impulsos se prestam à ‘operação mágica’ com a qual o sonho põe a irrealidade que criou acima do real. (FRIEDRICH, p. 54)

Graças a essa “operação mágica” possibilitada tanto por drogas como pela poesia, o homem teria a possibilidade de colocar o que criou (o seu poema, o seu imaginário, o seu sonho) acima do mundo que se lhe apresenta. Nos termos em que aqui colocam Simões e Friedrich, está sempre a existir uma oposição entre, de um lado, a ilusão, o sonho, a fantasia e o imaginário e, de outro, o real significando a vida utilitária que aquela sociedade impunha, sem espaço para “romantismos”, vida sem mistérios – graças ao domínio e desvendamento operado pela explicação científica de tudo e pela lógica burguesa, ávida pelo orçamento de qualquer respiração ou linha escrita. Essa “restrição do universo”, nos termos de Friedrich (cf. idem, p. 56), esse aprisionamento, pode ser entendido como aquela “agressão insuportável da vida” de que falava Simões. Dispondo da sua capacidade criativa, o poeta desrealiza e transforma tal imposição e escancara a não-obrigatoriedade dessa “realidade” ou dessa “vida”, que passam a ter que aparecer entre aspas. Quando se está sob o império da fantasia, do sonho e da poesia com seu poder de operar magicamente sobre determinada realidade ou determinada vida, essa realidade ou essa vida passa a ser trampolim para uma outra e deixa de ser cárcere sem saída. Na visão do artista, o poder de mando dentro de uma sociedade estar com a ciência e a lógica econômica é uma possibilidade e não uma condição, a condição passaria a ser a de se ser criador dessa vida, da mesma forma como se é criador de um poema, o que faz o poeta ganhar as feições de um demiurgo criador da vida e/ou do real em que vive.

A lírica moderna, tal como descrita por Friedrich, borra as fronteiras entre realidade e fantasia e assim desafia lógicas que se querem como “dadas” e não criadas, forjadas ou *fingidas*, para traduzir a questão em termos pessoais. Assim, é justamente a questão do

fingimento que borra as fronteiras entre o real e a fantasia que pauta a conversa aqui estabelecida entre Pessoa e Paulo Henriques Britto. É partindo da leitura de poemas que convergem para este assunto que se constrói a conversa, sendo que é possível dizer que essa aproximação de autores já é indicada pelo próprio Britto que, na abertura do seu último livro publicado até agora – *Tarde* (2007) –, coloca o poema “Op. Cit., pp. 164-65”. Como será trabalhado na parte que se segue a esta introdução, tal poema estabelece uma relação direta com a “Autopsicografia”, de Pessoa, que é publicada pela primeira vez no ano de 1932, na revista *Presença*. No poema de Britto aparece o fingimento pessoano, mas ali trabalhado pela poética desse brasileiro, que está na outra ponta do século em que Pessoa escreveu sua obra, e que entra também pelo século XXI, já que a obra de Britto começa a ser publicada em 1982, quando lança *Liturgia da matéria*, e vai, por enquanto, até *Tarde*.

Mesmo com o salto histórico, fica guardada entre os poetas uma afinidade quanto a esse borrar de fronteiras entre o real e a fantasia, sendo que é justamente esta característica que motiva a conversa aqui estabelecida. A ponte com Hugo Friedrich se mostra interessante no sentido de aproximar o fingimento pessoano, bem como o fingimento presente na obra de Britto, de uma transformação ocorrida na lírica e que a coloca em oposição a restrições quanto ao que seja a realidade e a vida, restrições essas que Friedrich identifica com a visão de mundo burguesa e com a visão de mundo que acredita poder decifrar tudo com a ciência. Em posse da *fantasia criativa*, que guarda grandes semelhanças com o fingimento, o poeta prepararia sua poética resistente a qualquer tipo de restrição valendo-se do procedimento de se mostrar *fingidor* “ressaltando o que há de / falso em si próprio”, conforme está no poema de Britto supracitado.

Ancorando-se em Haqira Osakabe em alguns momentos, o trabalho dá notícias do contexto em que escreveu e com o qual dialogou Fernando Pessoa: a vontade de recriação da realidade, de intervenção nela, será notada, mas interessa menos uma investigação a respeito do diálogo que cada um desses poetas estabelece com seus contextos do que os procedimentos utilizados por cada um deles para se colocarem em oposição ao mundo em que vivem. O que o trabalho faz, portanto, é perceber na obra desses dois poetas o caráter crítico em relação à vida e à realidade que a arte carrega consigo e assim mostrar a possibilidade que todo *fingidor* tem de transformar essa vida e/ou essa realidade. Nesse sentido, será importante a discussão que se faz em torno dos *paraísos artificiais*. Poderá o

indivíduo a qualquer momento produzir sua própria salvação graças a esse “instrumento demiúrgico” do qual dispõe? A investigação, por esse caminho, beira questões metafísicas a respeito da arte, sua função, seu uso pelo homem, enfim, o trabalho beira uma investigação que ganha proporções prometéicas, mas nesse momento é hora de recuar. Trata-se de um trabalho de leitura de poemas que só chega a pressentir questões desse tipo porque, no seu percurso pelos poemas de Britto e Pessoa, vislumbra importância nesse tipo de questão.

Sem querer resolver esse tipo de questão, as leituras se detêm nos procedimentos de que lançam mão os poetas na construção dos seus fingimentos, estabelecendo relações entre os procedimentos por eles empregados.

## **2. A conversa entre Fernando Pessoa e Paulo Henriques Britto**

### **2.1 O fingimento pessoano**

No seu poema que é muito provavelmente o mais conhecido, citado e comentado – “Autopsicografia” –, Fernando Pessoa ortônimo define o poeta como “fingidor” e a partir disso é possível começar a conversa entre o poeta português e Paulo Henriques Britto. A conversa se organiza em torno da questão apresentada na introdução. No poema de Pessoa encontra-se:

#### AUTOPSILOGRAFIA

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, 2006, pp. 164-65)

Na primeira estrofe, apresenta-se o postulado de que o poeta é um fingidor e desdobra-se a questão mostrando o domínio completo que o fingimento exerce sobre o poeta, mesmo a dor deveras sentida é *fingida*. Associando o império do fingimento com o império da fantasia, de que fala Friedrich, percebe-se que se está no campo da lírica moderna tal como reconhecida por esse autor. Dentre as características que Friedrich estabelece para essa lírica, uma delas é a “despersonalização”. A presença dessa característica na lírica começaria a se fazer sentir justamente com a produção poética de Baudelaire e no fim das contas acaba sendo uma forma de garantir mais espaço para a fantasia dentro da lírica: “a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica” (p. 37). Citando Baudelaire, Friedrich mostra que, na concepção do poeta, a “capacidade de sentir do coração” está em desvantagem em relação a “capacidade de sentir da fantasia” (idem). Seguindo o crítico alemão, esta última seria uma “elaboração guiada pelo intelecto”, seria “uma fantasia clarividente que, de forma melhor que aquele [o sentimentalismo pessoal, daquilo que chama de eu empírico], conclui tarefas mais difíceis”. A passagem da própria alma para a escrita (autopsicografia) exige o trabalho do fingimento que aqui se está associando ao trabalho de criação do poema, mais do que à falsidade ou à mentira, que pode ser outra associação a ser estabelecida com o fingimento. Mesmo essas duas últimas associações não invalidam a leitura que aqui se pretende: para se criar tanto algo falso como uma mentira é exigida uma elaboração, e me parece ser aí que cai a tônica no caso do fingimento pessoano. É do trabalho com a linguagem, suporte para o trabalho com a fantasia (com o imaginário), que resulta o poema, e não necessariamente da experiência vivida ou sentida. A experiência da escrita se coloca como condição, como mediadora inescapável da expressão e, com isso, cria uma distância entre dor sentida e dor expressada e que fica a exigir o trabalho do poeta, o médium, para ser preenchida, de forma que a relação de igualdade entre sentido e expressado fica comprometida com e pelo fingimento, ato criador, elaborador.

A respeito do entendimento que se faz do fingimento nesse poema, o crítico Manuel Gusmão, no *Dicionário de Fernando Pessoa* (cf. MARTINS, 2010, pp. 66-68), coloca o poema “Isto” como corretor da leitura que quer igualar o poeta do fingimento a um mentiroso. Depois de citar a primeira estrofe do referido poema

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

(PESSOA, p. 67)

Gusmão vai exatamente ao nervo do que aqui se está a falar:

O que aqui é recusado como um erro ou incompreensão do fingimento poético é a equivalência entre fingir e mentir no plano ético ou afectivo. Fingir ou mentir poeticamente é fruto de um sentir imaginativo. Em poesia fingir resulta do uso da imaginação (reprodutora e/ou criadora) e não do coração. (MARTINS, 2010, p. 67)

A poesia continua sob o signo daquela fantasia imperiosa e menos ligada ao coração, calejado ou não, daquele que escreve. O médium, afinal, não exatamente tem as dores ou sentimentos da alma que psicografa, e mesmo no caso da psicografia da própria alma a imaginação e o labor, como visto, operam um afastamento em relação a uma suposta experiência por que tenha passado o autor de determinado poema e que possa ter motivado a criação do poema. A respeito desse labor de fingimento também é possível citar a leitura de Carlos Felipe Moisés quando este diz que “‘o poeta é um fingidor’ não deve ser entendido como ‘o poeta é um fingido’, mas como “o poeta é um criador de ficções”” (cf. MOISÉS, 2005, p. 33). Ora, insistentemente se está no âmbito da fantasia criativa, do imaginário que forja a forma. É para o imaginário, para a fantasia e para o sonho que se está abrindo espaço quando se vê o poeta como fingidor.

Indo adiante na “Autopsicografia”, a segunda estrofe traz investigação a respeito da situação do leitor quando diante do poema.

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.

Assim como o poeta precisa construir mesmo uma dor que deveras tenha sentido, o que rompe com a relação de igualdade entre dor sentida e expressada, o leitor, ao ler o que



vai escrito, não sente nem a dor do poeta nem as suas próprias, mas sim uma dor outra. A leitura do poema funcionaria como uma experiência nova para o leitor. A ficção gerada pelo poeta (o fingimento por ele operado) teria o efeito de alargar o repertório de emoções do leitor (e o poeta é seu primeiro leitor, pode-se observar, como faz Simões ao ler esse poema, cf. SIMÕES, p. 571), estando assim qualquer anseio de transmissão de conteúdos, seja por parte do poeta ou parte do leitor, fadado ao fracasso. O que está disponível aos leitores é a possibilidade de experimentar um mundo outro resultante da sua interação com o poema, o que remete àqueles “conteúdos irrealis” de que falava Friedrich e que através do poema forçam a entrada na *realidade*, forçam o alargamento da noção de realidade dos leitores. Aquilo que eles “sentem bem” é uma dor que eles não têm, dor fictícia (falsa, fabricada ou fingida), portanto. Assim como o poeta fingiu dor, podendo até ter partido de uma dor que sentia, os leitores só podem estar também em situação de fingimento quando sentem uma dor que não têm. Leitores e poeta estão rodeados de ficção por todos os lados numa situação que os isola de qualquer verdade quanto ao que se sente e que seja independente do trabalho de fingimento.

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

No segundo verso da terceira estrofe do poema, simbolicamente apartada do resto da estrofe por vírgulas, aparece a razão a ser entretida pelo coração. Enquanto as duas primeiras estrofes explicam a situação de poeta e leitores isolados das dores que sentem, um quando escreve e o outro quando lê, praticamente fazendo uma investigação filosófica a respeito do fingimento na escrita, a última estrofe erige o coração como detentor da batuta que entretém a razão. É ele o comboio de corda que gira e entretém a razão, o que, seguindo um dos sentidos possíveis do verbo “entreter”, significa que o coração *ilude* ou *engana* a razão. Tal significado volta a marcar a situação do indivíduo de estar cercado de ficção. Quanto a dores realmente sentidas ou dores que se tenha, o poema cala deixando entregues poeta e leitores ao entretenimento, à distração, à ilusão lúdica que o coração é para a razão e cujo resultado, é possível pensar, são reflexões como as que vão nas duas primeiras estrofes. Seguindo o raciocínio de que não é com o coração que o poeta sente

(como está no poema “Isto”), já que a lírica moderna opera a separação de sujeito empírico (coração) e poesia, sendo esta uma construção guiada pela fantasia criativa, como vê Friedrich: o poema do ortônimo, ao terminar com essa estrofe em tom de revelação, de explicação última (“E assim”), mostra que o que se sabe do coração é ilusão, engano, resultado do entretenimento regido pelo coração e que envolve a razão. Nesse sentido, a razão não vem para desvendar, mas para criar, fingir o que há lá na suposta realidade chamada “o coração”.

Benedito Nunes, refletindo sobre a produção poética do ortônimo no ensaio “Os outros de Fernando Pessoa” escreve:

Em Fernando Pessoa, o pensamento que à sensibilidade se sobrepõe, freando no poeta a capacidade para entregar-se ao fluxo das sensações e para concentrar-se inteiramente naquilo que sentia, é, em primeiro lugar, o primado da consciência reflexiva. [...] Para ele, que confessou sentir tão alheamente como se um outro é que sentisse em seu lugar, os estados afetivos tornavam-se impressões distantes, sempre reduplicadas pelo pensamento, num exercício de sobreposição, cansativo e complicado, em que a vida interior, rapidamente desgastada, só na imaginação poderia encontrar um terreno firme. (NUNES, p. 216)

Em consonância com os aspectos do poema que foram destacados até aqui, o pensamento e o imaginário se sobrepõem à sensibilidade em nome de uma “terra firme”. Apostando no imaginário e numa consciência reflexiva, que é quem domina as três estrofes do poema, o poeta se vê alheado da sua sensibilidade. No caso do poema é possível dizer que escrever ou ler distanciam poeta e leitor das dores que eles têm levando-os para o território do imaginário, sendo este mais firme porque possibilita o distanciamento em relação ao terreno mutável do “fluxo das sensações”. Desenvolvendo mais a sobreposição de pensamento e imaginário à sensibilidade, escreve ainda Benedito Nunes:

Os sentimentos, que fogem e modificam-se, que não têm forma definida, só existindo enquanto duram, nem completamente reais e nem de todo irreais, dependem, em última análise, da imaginação, que os cria e recria, segundo as necessidades da consciência. A imaginação, para Fernando Pessoa, é ainda uma forma de pensamento, precisamente aquela que lhe permitia fingir poeticamente aquilo que de fato não sentia. [citação da primeira estrofe de “Isto”] A imaginação, que tomava o lugar do coração, símbolo da impossível espontaneidade da consciência bloqueada pelo pensamento, submeteu-se, contudo, em Fernando Pessoa, às exigências racionais e dialéticas de seu espírito [...]. A sensibilidade foi controlada pela imaginação; a imaginação iria de encontro ao

pensamento racional. Entre essas duas instâncias Fernando Pessoa conseguiu compor um equilíbrio instável, que toda a sua poesia reflete. (idem, p. 217)

Seguindo o raciocínio de Benedito Nunes nesse ensaio, o ortônimo se encontraria a tal ponto cercado do que finge, das ficções que cria, que

o mundo que a imaginação lhe devolve, sob a forma de paisagem interior, e que a razão não explica, o mundo cujos aspectos objetivos a subjetividade termina por absorver, depende do Eu, último sustentáculo de sua realidade prestes a desfazer-se (ibidem, p. 218).

A sua lírica opera então uma “desrealização”. Mais uma vez se está diante da instabilidade da noção de realidade graças à explosão dela operada por uma lírica que quer espaço garantido para o imaginário e assim escancara a presença da poesia, criação, fingimento, em toda parte, é o Eu fingidor que é o sustentáculo de sua própria realidade. O leitor não pode escapar disso, também ele está sujeito, quando em contato com essas criações a “sentir bem” dores que não tem. Está sujeito, pois, ao território do imaginário, daquela “fantasia imperiosa” de que falava Friedrich. Quando o crítico alemão fala da relação de cognição do leitor com essa poesia, dirá justamente que a lírica moderna ativaría no leitor “o processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas” (cf. FRIDERICH, p. 19). Poetas fingidores são todos aqueles que olham para si ou para o mundo que os cerca e se percebem criadores de realidades. Se a versão científica ou a burguesa do universo se querem realidades necessárias, incontornáveis, a lírica faz questão de mostrar a mentira (o fingimento) que existe aí e que ela impõe que se note ao não negar isso a ela própria.

## **2.2 O fingimento de Paulo Henriques Britto**

O livro *Tarde*, de Paulo Henriques Britto, se abre com um poema que traz uma referência direta a “Autopsicografia”, trata-se de “Op. cit., pp. 164-65”. A conversa que aqui se entabula, então, já foi iniciada pelo próprio Paulo Henriques Britto que no livro *Trovar Claro* também já fazia referência direta a Pessoa no poema “Pessoana”. Assim

como “Autopsicografia, “Op. Cit., 164-65” também pode ser considerado uma abertura das portas da oficina por parte do poeta.

Valendo-se da forma do soneto, que Britto explora intensa e extensamente em sua obra, o poema traz um discurso que, como o poema “Autopsicografia”, é uma reflexão a respeito do fazer poético e passa justamente pela questão do fingimento.

OP. CIT., PP. 164-65

“No poema moderno, é sempre nítida  
uma tensão entre a necessidade  
de exprimir-se uma subjetividade  
numa personalíssima voz lírica

e, de outro, a consciência crítica  
de um sujeito que se inventa e evade,  
ao mesmo tempo ressaltando o que há de  
falso em si próprio – uma postura cínica,

talvez, porém honesta, pois de boa-  
fé o autor desconstrói seu artifício,  
desmistifica-se para o ‘leitor-

irmão...” Hm. Pode ser. Mas o Pessoa,  
em doze heptassílabos, já disse o  
mesmo – não, disse mais – muito melhor.

(BRITTO, 2007, p. 9)

O discurso que inicia o poema e vai até o começo do primeiro verso do segundo terceto vem entre aspas. Começa aí o primeiro fingimento, esse discurso construído é atribuído a outrem. O título do poema é justamente uma referência a uma outra obra e inclui mesmo as páginas em que se encontra a suposta passagem, no entanto o que vem entre aspas é de autoria desse poeta e as páginas que estão referenciadas da obra já anteriormente citada coincidem com as páginas em que se encontra o poema “Autopsicografia” na edição das *Obras poéticas* de Fernando Pessoa pela editora Nova Aguilar (cf. PESSOA, 2006, pp. 164-65). O reconhecimento de tal citação fica reforçada quando, depois de fechar as aspas, uma outra voz vem comentar o que disse a primeira. Nesse comentário há referência aos “doze heptassílabos” de Pessoa que, segundo essa voz crítica, diriam mais e melhor do que vem dito pela voz que a antecede e que, em dueto com ela, compõe o poema “Op. Cit., pp. 164-65”.

As duas vozes do poema, ainda que não concordem, trabalham igualmente em favor da forma do soneto, ao menos nesse sentido estão unidas. Não é porque a palavra passa de uma para outra que o poema perde o decassílabo heróico, o esquema de rimas ou a ligação sempre em *enjambements* entre um verso e outro. Os sinais da construção, do fingimento, que estão presentes nesse poema se fazem ainda notar pelo seu caráter prosaico. Mesmo completando as exigências técnicas de um soneto, o poema não perde, no caso da primeira voz, seu ar de texto de compêndio de literatura e, no caso da segunda, uma espontaneidade que se permite corrigir-se no meio da frase (“não, disse mais”). O registro de discurso teórico-acadêmico, num primeiro momento, e o tom de conversa, num segundo, sempre a encontrar sua seqüência prosódica no verso seguinte, podem fazer com que um leitor desprevenido passe pelas rimas e pelo ritmo bem marcados, dignos de um soneto clássico, e não perceba.

Ainda que desdenhe o que diz a primeira voz, a segunda não renega totalmente o que a primeira está dizendo. Ponto a ser salientado na “teoria” a respeito da poesia moderna que é expressada no poema é a questão de que o sujeito que se revela no poema é “um sujeito que se inventa e evade” e que expõe “o que há de / falso em si próprio”. Explicando tal relação de invenção de si mesmo a teorização ainda ressalta a cumplicidade que há entre esse poeta inventor de si e o leitor, já que esse “cínico”, esse fingidor, “desconstrói seu artifício, / desmistifica-se para o ‘leitor-irmão’”. Assim como o poema de Pessoa, o poema de Britto coloca poeta e leitor em situações irmanadas de *fingimento*, de cinismo, de invenção, de construção, de poesia enfim, e abre o jogo quanto a isso. Como se não bastasse o artifício de construir esse soneto em dueto que só faz revelar os recursos do poeta e borrar fronteiras entre discursos regidos por leis rítmicas e de rima e discursos livres disso, confundindo-os, portanto, Britto ainda cria um verso desviante em relação aos demais. Trata-se do último verso do segundo quarteto. Ali o decassílabo heróico não funciona e é a única vez em que isso ocorre no poema. Em se tratando do virtuose da forma que é Paulo Henriques Britto, tal desvio só pode mesmo estar aí presente para performar a “postura cínica” do poeta a revelar seu artifício, que fica sublinhado justamente nesse verso. Ao mesmo tempo em que falseia a própria invenção, o próprio poema, Britto mostra ao leitor um tipo de artifício de que lança mão em muitos momentos da sua obra.

O que pode parecer uma prosa espontânea se revela um soneto respeitador de métrica e esquema de rimas; o que parece um erro ganha sentido dentro da peça e o que pode dar a entender que é um desprezioso reforço do mais conhecido poema daquele que é um dos maiores poetas em língua portuguesa acaba se revelando um poema que aponta para uma poética que é própria de Britto, mas que compartilha com Pessoa e a lírica moderna o esfacelamento da fronteira entre o fictício e o real. O fingimento enquanto criação está cercado poeta e leitores mais uma vez, agora através da poética de Britto.

### **2.3 Realidade criação**

Gaspar Simões, como citado no início deste trabalho, diz que Poe, Baudelaire e Pessoa “se irmanam [...] na forma como defendem a integridade das suas ilusões contra a agressão insuportável da vida” (SIMÕES, p. 407). Relacionando essa visão com a oposição que Friedrich percebe entre lírica moderna e uma sociedade burguesa e utilitária, percebe-se que a “ilusão” de que fala Simões deve ser lida não em oposição a toda e qualquer “vida”, mas sim em oposição a uma vida que restringe a atuação da fantasia criativa, fantasia essa que pode continuamente abrir possibilidades para a realidade, para a vida. Ao ressaltar o caráter fingido do seu ofício, Britto e Pessoa estão apontando para a dose de fingimento (construção artificiosa, poesia) que qualquer realidade necessita e assim fazendo aquele mundo avesso à poesia ter que perceber a presença dela. Se num sentido os poetas estão mostrando a condição do homem de viver numa realidade que ele mesmo cria, fingidor que é, e do qual não haveria saída, como numa cela, estão também entregando a ele a possibilidade de criar realidade estando sob o império de sua fantasia criativa.

Daqui em diante o presente trabalho se aprofunda nas poéticas de Fernando Pessoa e de Paulo Henriques Britto e estabelece uma conversa entre eles tendo em vista a temática da criação de ficções como ponto em comum. Os textos de Pessoa são do início do século XX e os de Paulo Henriques Britto do final (começa a publicar em 1982), mas também entrando pelo século XXI (seu último livro de poemas é de 2007). Entre os inícios das produções poéticas de Britto e Pessoa haveria quase cem anos de distância, mas uma

mesma necessidade de expressão do espaço que o imaginário tem na construção da realidade<sup>1</sup>.

Antes de chegar aos poemas, proponho a passagem por dois contos de Britto que funcionam como alegorias a respeito da função da arte, simbolizada que ela está na *escrita*.

### **3. Dois contos a respeito da condição do criador**

#### **3.1 Criar: os paraísos artificiais como condição**

O conto “Os paraísos artificiais” se inicia dando a impressão de que se trata de uma narrativa em segunda pessoa: “Você está sentado numa cadeira. Você está sentado nesta cadeira já faz bastante tempo. Você fica sentado nessa cadeira durante muito tempo, diariamente” (cf. BRITTO, 2004, p. 9). No entanto, a narração das ações dessa que seria a personagem cessa por aí, tudo o que se segue é um discurso analítico, por parte do narrador, em que se especula a respeito das posições em que esse “você” poderia dispor seu corpo (deitado, sentado ou em pé). O protagonista do conto acaba sendo o próprio narrador com seu discurso, e aquele “você” do início fica sendo não mais que um mote a partir do qual especula esse narrador. “Você”, no caso desse conto, funciona como um pronome indefinido. Nesse sentido, o conto se revela uma meditação de uma consciência que toma por mote um suposto corpo que está sentado e costuma ficar sentado, diariamente, mas cuja existência empírica e determinada não precisaria ser confirmada, o corpo ali sentado é praticamente a abstração de um corpo qualquer de um indivíduo qualquer que esteja no mundo.

Partindo desse corpo-mote, o narrador, com o seu discurso, vai demonstrando a condição de encarcerado desse indivíduo, submetido que ele estaria (e o especulador sempre usa o futuro do pretérito) a um ciclo entre sensação e ação. Esse ciclo o condicionaria ao fado de oscilar entre conforto e desconforto, já que uma sensação de conforto acaba sempre se transformando em uma sensação de desconforto e essa, por sua vez, pede uma ação em busca de nova sensação de conforto. O meditador incessantemente

---

<sup>1</sup> Para uma revisão de literatura crítica a respeito de Paulo Henriques Britto podem ser consultados trabalhos meus anteriores a esta dissertação que são (1) a monografia *Uma passagem por Paulo Henriques Britto* e (2) o artigo “Fingindo entender: a relação entre sujeito e mundo nas obras de Fernando Pessoa e Paulo Henriques Britto” (cf. referências bibliográficas).

procura mostrar que esse indivíduo não pode escapar dessa situação, ela seria uma condição, seu modo de estar no mundo implica um ciclo de rota conhecida e que não cessa de se reiniciar. O cárcere desse corpo é o próprio corpo e a consciência especulativa vem para não deixá-lo escapar da percepção dessa situação de cela, de cárcere. Tanto é assim que quando a consciência se depara com a imposição da preferência do indivíduo de estar sentado “intensamente acordado”, é como se sentisse desafiada: ela logo inicia uma investigação a respeito de “certos problemas” que “esta escolha acarreta” e o primeiro passo da argumentação é comparar o estar sentado com o estar deitado que, ao contrário do que acontece estando sentado, “pelo menos promete o sono, a perda da consciência, o esquecimento de *tudo isso* que tanto incomoda você” (grifo meu). Ora, aqui a especulação se volta contra a consciência. De duas uma, ou ela está se voltando contra si mesma ou se considera algum tipo de supra-consciência. Considerando que “tudo isso” é referência a todo o trabalho de encarceramento que ela mesma empreendeu anteriormente, então, sim, a consciência se volta contra si mesma. E aqui um ponto importante do texto se revela: esse narrador está discorrendo sobre a condição de um indivíduo genérico, mas a partir da sua própria experiência e isso fica confessado pelo “tudo isso que tanto incomoda você”. Aquele “você” do início que é apenas um mote se confunde com o eu do narrador. *Tudo isso* que incomoda “você” é o que o texto está demonstrando, a partir disso é uma possibilidade pensar que o dono desse corpo transferido para esse você indefinido é o próprio narrador que está pretendendo operar uma cisão entre consciência e corpo ao se colocar como uma supra-consciência reveladora da condição de encarcerado. A marcação cerrada da consciência do cárcere aumenta: o discurso que isola o corpo está nascendo da percepção desse mesmo corpo.

Tendo percebido o sono positivamente como promessa de “perda da consciência”, o que equivaleria a perder a consciência do cárcere em que se está, a questão passa a ser a de que estar sentado (o estado escolhido) traz junto o estado de vigília e dele decorre a percepção, por parte do indivíduo, de sua materialidade e de sua finitude. A consciência insiste na demonstração do encarceramento desse indivíduo: o mundo que lhe cabe é o do ciclo das suas sensações e o do limite do seu corpo, sem mais. Toda essa consciência não pode ser mais que uma elaboração que partiu do corpo, por mais que se distancie e, num primeiro momento, dê a impressão de que o corpo era “apenas” um mote.



Nesse ponto um último parágrafo se abre com o mesmo “mas” que abriu os dois anteriores e que traziam incômodos para o indivíduo, no entanto, esse “mas” é diferente dos demais já que ele não vem introduzir mais especulações necessariamente constrangedoras; pelo contrário, o último parágrafo vem oferecer ao indivíduo “uma maneira simples de alterar *essa* situação” (grifo meu) e que consiste em *escrever*. Vale a pena citar o parágrafo inteiro:

Mas há uma maneira simples de alterar essa situação – quer dizer, não alterá-la objetivamente, o que seria impossível, e sim modificar o modo como você a vivencia (e como você só sabe das situações o que vivencia delas, para todos os fins práticos modificar sua percepção de uma situação é a mesma coisa que modificar a situação em si): basta sentar-se na cadeira, pegar um lápis e uma folha de papel, e começar a escrever. (BRITTO, 2004, p. 12)

Pelo ato de escrever, o indivíduo teria a chance de alterar “essa situação”. Mais uma vez o pronome demonstrativo remete ao que acaba de ser mencionado. O ato de escrever seria um antídoto – irmão do sono – contra a condição em que o indivíduo está e que “tanto incomoda”: ele é finito e está preso em suas sensações. Essa consciência que já demonstrou ter algo contra si mesmo está colocando a situação que ela mesma percebe e demonstra (e que não pode existir senão a partir do seu próprio corpo-cela) como uma situação “em si” que não poderia ser alterada. A consciência especuladora cria uma contradição: um indivíduo qualquer “só sabe das situações o que vivencia delas”, mas ela mesma, guardando identidade entre si mesma e o indivíduo de quem fala, se apresenta conhecedora da situação em si e que seria *essa* mesma situação que vem apresentando. A consciência criada por Britto nesse conto faz uma abstração da condição material que a possibilita (seu corpo): o que vale para o indivíduo de quem ela fala não vale para si mesmo e a contradição só existe porque essa consciência dá algumas pistas sobre haver identidade dela com aquele corpo-mote do início do conto, como quando mostra conhecer o costume desse indivíduo de ficar sentado diariamente e quando mostra conhecer “tudo isso que tanto incomoda você”. Tal como está fabricado, o conto flagra o momento em que a cobra vai morder o próprio rabo e perceber o ciclo-cárcere em que está, o paraíso artificial que veio erigindo.

O que o ato de escrever faz é “modificar a percepção de uma situação” e isso, observado está, *para fins práticos* “é a mesma coisa que modificar a situação em si”. Isolado da situação em si pelo modo como vivencia as situações, o indivíduo está ao

mesmo tempo encarcerado nas vivências do seu corpo e livre para intervir nessas experiências. O verbo “alterar” não garante melhoria e não se está falando em “solução”.

O ato de escrever, solitário, escolhido entre tantos outros atos possíveis pode até ser comparado a uma ação qualquer, um virar-se da direita para esquerda, quando se está deitado e que dará outra sensação ao indivíduo, uma outra perspectiva, uma outra experiência, um outro modo de vivenciar o estar no mundo que lhe cabe. Nesse sentido, escrever também estaria submetido ao ciclo-cárcere das sensações, porém, diferente do incômodo estar, o escrever termina o texto como promessa, uma possibilidade de interferência, uma oportunidade/chance de atuação no mundo das sensações (que vem a ser o mundo, afinal). Se o texto faz um movimento afunilador quando encarcera o indivíduo, vedando-lhe qualquer chance de escape, termina apontando o oposto quando faz a escrita ser um ponto (a saída do funil) a partir do qual se abre num leque de possibilidades. A escrita está presente nos dois movimentos (no afunilamento e na abertura em leque): é nela que está a prisão bem como é nela que consiste o antídoto. A escrita é ambígua e para onde quer que se olhe lá está ela se oferecendo ambígua. Para onde quer que olhe o indivíduo tem diante de si a polivalência dos “paraísos artificiais” a prometer a salvação constantemente, porém a mercê do gesto certo, do artifício adequado, do escrever que o erija com sucesso. A escrita figura como promessa. Um determinado paraíso artificial, um conforto conseguido pelo artifício do indivíduo, conseguido em determinado momento da escrita pode logo dar lugar a um paraíso artificial, um desconforto de perceber a falsidade/insuficiência do que foi criado. O primeiro paraíso será aquele que move o indivíduo, a sua busca, o paraíso enquanto promessa de suprimento de faltas e o segundo, ao contrário, é justamente o paraíso que se revela falso por não suprir, não ser um paraíso legítimo. O escritor, tal como aquele “você” que se virava da direita para a esquerda na cama ou que depois de muito resistir sentado re-arrajando as pernas se via forçado a levantar, está no cárcere das suas sensações. Com o seu escrever (a sua ação), ele tem o poder de atuar nessas sensações e assim alterar o que ele vivencia da situação, mas isso seria somente uma possibilidade do ciclo. No limite, o indivíduo está condicionado a criar a sua realidade, mas o discurso do conto faz questão de não ver positividade ou negatividade nisso e utilizar o verbo “alterar” para caracterizar o poder que a escrita lhe dá. Se há alguma positividade nisso é a de que, uma vez que dê errado, se poderá continuamente tentar mais

uma vez. Não há garantias: a polissemia da expressão “paraísos artificiais” se impõe e falar de “escrever” fica sendo como falar de estar vivo, atuante no mundo, criador das próprias *possibilidades*, e não na passagem passiva das posições de estar sentado, em pé ou deitado (aliás, o próprio encarceramento operado pela consciência se dá pela linguagem, pela escrita). Ao fim do conto a escrita explode em possibilidades. O artifício que aí se revela é o mesmo que se revelava na lírica do fingimento, tanto em Pessoa como em Britto. Os modos como cada um dos poetas faz uso desse instrumento ao mesmo tempo demiúrgico e aprisionador são os objetos que o presente trabalho busca identificar e comparar. A fronteira entre “conteúdos irreais” produzidos pela poesia ou por drogas e a realidade está borrado, tudo agora compõe a *realidade*. Pode-se sentir bem uma dor que não se tem, o sujeito se inventa e evade, poetas e leitores tem em mãos um engenho deflagrador do império da fantasia, da ilusão, do fingimento que a tudo que nos cerca dá o denominador comum de *realidade/criação/poesia*, se tornando assim barricada de resistência a qualquer mundo agressivo que venha a fixar modos de conhecer, modos de vivenciar, modos de estar no mundo.

Se o que a escrita oferece é um remédio ou um veneno, e para o quê, a questão fica em aberto. Está-se a pisar o solo ambíguo dos “paraísos artificiais”, ao mesmo tempo promessa de alguma salvação e risco de contato com a falsidade do paraíso que guiava a caminhada. O risco se impõe como condição. O conto apenas oferece o instrumento, o que este oferece são possibilidades.

Charles Baudelaire, que reuniu sob o título *Paraísos artificiais* seus ensaios sobre o haxixe, o ópio e o vinho, em sua poesia associou o fazer poético à possibilidade de correção do real. No poema “Paisagem”, que abre a seção de *As Flores do Mal* intitulada “Quadros parisienses”, encontramos justamente um poema que retrata o poeta contando sobre estar no seu quarto compondo versos e habitando seus *paraísos artificiais* – para os quais o suporte é o pensamento e a escrita – a despeito do inverno que possa haver. Separo os últimos versos do poema:

O Tumulto em vão golpeando minha vidraça,  
Não me fará mover a fronte ao que se passa  
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento  
De lembrar a Primavera em pensamento  
Em um sol na alma colher, tal como quem, absorto,

Entre as idéias goza um tépido conforto.

(BAUDELAIRE, 2006, p. 295. Trad.: Ivan Junqueira)

Assim como é oferecido ao sujeito do conto a possibilidade de alterar sua vivência das condições em que se encontra, aqui o poeta sente-se com o poder de ignorar a situação graças à entrega ao “voluptuoso alento” possibilitado pelo “pensamento” e pelas idéias. Significativo, ainda, que o Tumulto, essa Desordem, esse *Emeute* que está no lugar do vento – um elemento representativo da natureza – é barrado pelo *artifício* da vidraça. Tal artifício colabora com a realidade do pensamento e das idéias e conserta, corrige, sobrepõe-se ao inverno que há. É de se notar, ainda, que no original se diz “plongé dans cette volupté, / D’ évoquer le Printemps avec ma *volonté*” (idem, p. 294, grifo meu). Ivan Junqueira optou por traduzir “volonté”, que poderia ser “vontade” por “pensamento”. Com essa escolha consegue ainda dar a idéia de que o sujeito contraria a situação a partir de um impulso que lhe é próprio, tanto *pensamento* como *vontade* são elementos próprios do sujeito. A tradução contempla a idéia que estou explorando no conto de Britto, mas ao optar pela palavra “volonté” o poeta dá mais brecha para pensarmos em “paraíso” enquanto local onde faltas, desejos ou vontades são saciados, onde situações de desconforto ou condições problemáticas, pelo menos é o que um paraíso promete, não existem. Pela força do seu momento de criação o poeta faz existir “um sol na alma” propiciador de um “tépido conforto”, tudo graças às idéias, ao imaginário do sujeito. Considerando esse poema especificamente, Baudelaire constrói uma visão essencialmente positiva do poder do artifício, só se tem percepção para o *conforto* que ele garante. O mesmo não pode ser dito de Britto tomando por base o presente conto. No conto a escrita figura como ambigüidade, não há nenhuma demonstração do conforto como acontece no poema. O que há é promessa, é oferecimento ainda não testado. No poema “Sonho parisiense”, também da seção *Quadros parisienses*, a visão não se restringe à possibilidade de gozo garantido pelo artifício criador. Na primeira parte do poema acompanhamos o “demiurgo de ébrias fantasias” (cf. BAUDELAIRE, p. 343) construindo paisagens conforme lhe apraz, mas encerrada essa primeira etapa quem se revela é “o mundo em agonia”. Colocando lado a lado esses poemas estamos mais próximos da tensão que os paraísos artificiais provocam e que Britto registra em seu conto.

Para traduzir essa tensão inerente à linguagem, Rodrigo Tadeu Gonçalves em sua tese de doutorado usa a expressão “prisão órfica”. Aí está concentrada a ambigüidade entre o poder criativo da linguagem, mas também o cárcere que ela representa. Conforme explica Gonçalves: “a linguagem restringe o indivíduo com a imposição de uma visão de mundo que, por sua vez, pode ser restrita pela atividade constitutiva, livre, criadora” (cf. GONÇALVES, pp. 206-207).

Pensando que o conto “Os paraísos artificiais” aparece em itálico, como um prefácio a todos os demais contos do livro *Paraísos artificiais*, que contempla, além desse conto-prefácio, oito narrativas em primeira pessoa nas quais os narradores são também personagens, é possível pensar no valor de “apresentação” que o conto tem. Se cada uma das oito narrativas traz um exemplo de *paraíso artificial*, o conto analisado trata do assunto em termos gerais ou abstratos (ainda que se valha da alegoria) e que se revela já no título quando traz o artigo definido “os”. Cada narrador dos que figuram no livro traz consigo e revela, quando narra, um pouco do paraíso artificial que habita, construído na linguagem e partindo do mundo que o cerca, tal como pôde ser entendido por ele. Antes de voltar às análises e comparações dos poemas de Britto e Pessoa, propõe-se aqui uma passagem pelo paraíso artificial do narrador do conto “Uma doença”, que está imediatamente na seqüência de “Os paraísos artificiais”.

### 3.2 Remédio: papel e lápis para o doente

*I'm fixing a hole where the rain gets in  
And stops my mind from wandering*

(The Beatles)

O conto intitulado “Uma doença”, pode levar adiante essa reflexão. A narrativa é construída em primeira pessoa. O narrador se encontra num quarto, doente, sem poder levantar. A paisagem na janela não o atrai e é logo descartada, sempre nebulosa que está. Para *escapar ao tédio* o sujeito dá de catalogar e descrever (no melhor estilo cartesiano) tudo o que há no quarto: tacos, rachaduras, a “topografia” variável do lençol, uma maçã...

Enjoando da catalogação (se entediando mais uma vez já dando mostras de um cartesianismo frouxo) ele se propõe a entender as relações que se estabelecem entre os diferentes itens que catalogou. Começa então a tentar entender a relação que há entre o estado do seu organismo e uma rachadura no teto. Primeiramente acredita que o estado do seu organismo é a causa, sendo a rachadura no teto o efeito: quando ele comeu pouco, a rachadura aumentou, tendo ela cessado de aumentar quando ele voltou a se alimentar como antes. Tal hipótese cai por terra quando ele cogita que a rachadura, em verdade, pode estar influenciando sua vontade (que é componente do seu organismo). Entediado da busca (como confessa), acaba por concluir que os dados de que dispunha não eram suficientes para chegar a uma conclusão.

O tédio parece ser um elemento que faz esse sujeito partir para suas ações, bem como para que ele desista delas. O tédio, primeiramente, foi motivo para começar a investigação e, depois, o motivo para encerrá-la logo numa vez. Aqui também parece se formar um ciclo, como no primeiro conto. Para evitar o tédio (o desconforto) o sujeito se propõe determinada investigação da realidade do quarto, o que acaba funcionando por algum tempo. O sujeito se envolve com a investigação, se distrai, se conforta ao encontrar o que fazer com o tempo e o espaço disponíveis, mas acontece que essa própria investigação acaba por se tornar desconfortável, tediosa, e é então que recomeça o ciclo com uma nova proposição de investigação.

Enredado em análises de dados em relação aos quais se vê forçado a concluir pela impossibilidade de conclusão a partir dos dados de que dispõe, a opção adotada é de *escrever* o relato disso tudo, relato este que constitui o conto em questão. Num primeiro momento a mente e a visão (e só este sentido) do sujeito, ávidos perscrutadores do mundo<sup>2</sup> que o cerca, vasculham tudo que podem, tudo de “enumerável” começa a ser percebido e catalogado. O esforço do sujeito dá a impressão de ir no sentido de ter uma cópia desse mundo para si (nos seus termos, traduzido a partir de critérios por ele estabelecidos), porém as catalogações e a posterior tentativa de análise não são realizadas exaustivamente, as escolhas não são necessariamente justificadas e o tédio aparece como critério imperioso a respeito da duração e abrangência das investigações. Uma suposta objetividade da

---

<sup>2</sup> No poema “Guia-me a só razão”, de Fernando Pessoa ele-mesmo, visão e razão se coadunam para formar o “Olhar de conhecer”; no conto é esse par que investiga o mundo que o sujeito tem diante de si. Isso será visto mais adiante, quando da análise desse poema.

catalogação e da medição disputa lugar com a subjetividade do seu ânimo. A leitura do relato acaba provocando a idéia de que estamos mesmo é diante de uma brincadeira de um cientista-demiurgo entregue ao seu estado de espírito entediado. Mais do que a compreensão desse mundo que o cerca, a impressão que fica é de que o sujeito está procurando distração. Tal busca acaba no relato, talvez mais uma cartada para tentar vencer o tédio, que renova o movimento lúdico de apreensão do mundo que o cerca. No entanto, há que se notar que o narrador/relator em momento algum vê a si e a sua atividade como “brincadeira”. A narração é séria, o que provoca uma sensação parecida com a provocada pelo realismo fantástico. O ato lúdico do sujeito é apresentado por ele como algo trivial, em nenhum momento ele levanta suspeita a respeito das atividades que está desenvolvendo. Tal recurso leva o leitor a entender o conto alegoricamente e, a julgar pelos trejeitos lógico-objetivistas, creio que a associação mais imediata desse investigador é justamente com a figura do cientista embebido na compreensão do mundo a partir da sua óptica e dos seus pressupostos teóricos.

É importante ainda pensar o título do conto: “Uma doença”. O narrador anuncia que está doente no início do conto e a única informação que há da sua doença é a de que ela “é das que obrigam a pessoa a ficar deitada o tempo todo” (BRITTO, 2004, p. 13). Nada mais é esclarecido de forma que a doença em questão (para o conto) acaba podendo ser associada justamente ao que consta do relato: a doença seria o vagar de investigação em investigação. Sua doença, então, seria o tipo de tentativa de apreensão do mundo que é relatada ou o desvio da doença em favor dessas investigações. Considerando que o relato do sujeito é permeado de resignação e pensando o conto como uma alegoria, a doença em questão seria aquela contra a qual não há remédio, sua doença é simplesmente a condição finita do ser humano. Ele está doente da sua condição.

Aqui é pertinente traçar um paralelo com a reflexão do filósofo Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Destaco a décima oitava seção, que se inicia da seguinte forma:

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a seguir vivendo. A um algema-o o prazer socrático de conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza e de

arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna. (NIETZSCHE, 1992, p. 108)

Como visto no conto, o doente desvia do tédio que lhe abate graças ao estado provocado pela doença. Seguindo a citação de Nietzsche, “o prazer socrático de conhecer” é entendido como uma possibilidade – ainda que ilusória – de curar “a ferida eterna da existência”. Nesse sentido, encontramos a descrição do filósofo de uma situação em que o conhecimento é levado em consideração como possibilidade ilusória de cura de uma enfermidade. O sujeito que opta pelo caminho socrático, segundo Nietzsche – e que é o caminho com mais poder no “nosso mundo moderno”, nas suas palavras –, encontra seu ideal no “homem teórico”, descrito por ele como “equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates” (idem). Ora, a associação do doente do conto com esse “homem teórico” não é difícil de estabelecer. Seus procedimentos de catalogação, sua cabeça “boa para números”, seus mapas, medições e os termos técnicos que domina dão mostras do seu arsenal teórico e científico. No entanto, como também já visto, seu relato vai abrindo brechas para a desconfiança a respeito do seu próprio método ao permitir que o tédio seja árbitro decisivo dos rumos que toma a investigação. Tal frouxidão científica tira da sua atividade a importância enquanto conhecimento, de fato, do mundo. O mais importante para este sujeito fica sendo um passatempo, uma maneira quase lúdica de enfrentar sua doença, sua condição, talvez na esperança de que tal ilusão de conhecimento possa curá-lo de estar vivo, sujeito a sua própria finitude.

Se num primeiro momento pode saltar aos olhos a ingenuidade com que se lança ao mapeamento do que tem diante de si o doente, num segundo momento o ingênuo parece ser justamente julgar sua atitude ingênua. Afinal, o que poderia ser colocado no lugar? Seguindo o paralelo com as reflexões nietzscheanas a respeito da ciência e do seu tempo dominado pela ciência (tempo esse que encontra paralelo no mundo contra o qual, seguindo Hugo Friedrich, a lírica moderna se ergue), veremos que sua crítica não é ao caráter ilusório do conhecimento que é possível através da ciência, mas sim ao otimismo advindo da aposta cega nela como condutora da sociedade. O caráter ilusório está nas três sendas possíveis. Seja pela arte, pela ciência ou pela religião, a *ilusão* de conhecimento permanece; a inescrutabilidade da verdade persiste; a “ferida eterna da existência” continua aberta, os



modos de se enganar é que podem mudar. Negar ao enfermo – ao dono da ferida, que é cada um nós, doentes presos a uma perspectiva do quarto (mundo) – a ciência com base no “engano” não é o caminho trilhado por Nietzsche. O ponto é a negação da “pretensão da ciência à validade universal e metas universais” (idem, p. 110). O “homem teórico” que figura no conto alegórico de Britto em momento algum dá mostras de qualquer pretensão a universais. Ele esclarece seus limites e não tem nem mesmo falsos escrúpulos de esconder do *relato* suas motivações menos científicas, como o tédio, que tanto o move como o paralisa. Seria um cientista sem pretensões a universais? Se não podemos chegar a afirmar tanto, pelo menos podemos dizer que o sujeito, conhecendo sua condição de doente e as limitações que daí advém, nem por isso deixa de afirmar o *prazer socrático*. Quem haveria de querer roubar-lhe tal prazer? Ele mesmo escancara suas limitações, não há a ameaça da pretensão temida por Nietzsche. Aliás, pode-se dizer mesmo que os questionamentos levantados pelo filósofo estão aqui sendo levados em conta, já que o doente reconhece “como tal aquela idéia ilusória que, pela mão da causalidade, se arroga o direito de sondar o ser mais íntimo das coisas” (ibidem) quando, depois de tentar estabelecer relações de causa e efeito, percebe que tem diante de si um problema que seu pensamento não tem o poder de resolver partindo dos dados de que dispõe, ou seja, da *perspectiva* em que está. Tendo identificado isso o doente parte para o relato. Ora, daí ele parte para a *escrita*, para elaboração em texto da sua experiência. Lendo dessa forma vem à tona o caráter alegórico do conto (e nessa elaboração o fingimento já está à espreita querendo sua parcela). Sua doença é estar vivo, enfermo da “ferida da existência”, sua maneira de enfrentar tal situação é apostando em algo que pelo menos o livre do tédio, no caso apostando no prazer socrático do conhecimento (ou ilusão dele). Se em sua empreitada ele demonstrasse uma extrema confiança na “verdade” de tudo o que vai expondo, aí seria possível pensá-lo como um “homem teórico” convicto do otimismo da cultura alexandrina contra a qual Nietzsche se lança. No entanto não há sinais desse otimismo. O doente em questão vive num tempo – e leva isso em consideração – em que

Kant e Schopenhauer conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo na essência da lógica, que é por sua vez o substrato da nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternas veritatis* [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis

totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador. (ibidem, p. 112)

Britto constrói em seu conto uma alegoria do homem no seu embate com o mundo, mas sem conferir-lhe otimismo. Isso permite uma contemplação do trabalho do cientista a partir de um ponto de vista engraçado, talvez, mas que não invalida ou nega sua empreitada. Extrair do conto de Britto, por exemplo, que a ciência seria puro passatempo é descabido. A ciência que está em jogo é a ciência *lato sensu*, é o conhecimento humano. Da mesma forma que o doente realiza o trabalho de catalogação e análise “científica” do mundo que o cerca ele passa para a escritura de um relato que vem a ser justamente a literatura que o leitor tem em mãos e essa já seria uma outra forma de conhecimento. É nesse sentido que a aproximação com Nietzsche se faz produtiva. A questão que mais interessa é a questão epistemológica que embasa o embate travado com o homem socrático otimista da cultura alexandrina. Tal questão é a da *perspectiva*, a questão da impossibilidade de compreensão totalizadora de que se arroga ser detentor esse homem socrático tal como visto por Nietzsche. Ainda que guarde semelhanças com o homem socrático, o doente escreve um relato que funciona alegoricamente para pensar a relação de conhecimento de qualquer homem com o mundo que o cerca. A *perspectiva* está sempre lá a impossibilitar totalizações. Exemplo disso é o que o doente diz a respeito dos mapas que desenha:

Ao mesmo tempo, nas poucas horas que passava recostado na cabeceira da cama, eu ficava a mapear as três paredes *que posso ver* sem dificuldade e mais a pequena parte do assoalho *que está dentro do meu campo visual*, deixando o resto em branco, como se fazia antigamente com as regiões inexploradas da Antártica e da África. (BRITTO, 2004, p. 14, grifos meus)

A consciência da finitude do seu olhar se impõe e sua postura é de resignação diante dessa condição: “Essas lacunas, na verdade, me incomodavam bastante; mas eu nada podia fazer a respeito delas.”. A limitação do olhar humano sobre o mundo, imposta pelo seu ponto-de-vista, qualquer que seja a posição que ocupa em seu estar-no-mundo, encontra alegoria no conto. Nele o homem tem consciência de que as versões do mundo a que chega

serem resultantes do ponto-de-vista que lhe é possível.

Numa definição de “finitude” que traz junto a implicação de tornar o conhecimento humano provisório, Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, escreve:

Ser finito, seria, muito simplesmente, ser tomado pelas leis de uma perspectiva que, ao mesmo tempo, permite uma certa apreensão – do tipo da percepção ou da compreensão – e impede que esta jamais seja inteligência universal e definitiva. (FOUCAULT, 1999, p. 516)

Nos dois contos aqui lidos tanto esse tipo de finitude como a finitude da vida se manifestam. Em “Os paraísos artificiais” a consciência reconhece que só se conhece do mundo aquilo que se vivencia dele (finitude da perspectiva), bem como é reconhecida também a finitude do corpo. Essa dupla finitude também se manifesta em “Uma doença”, sendo que a finitude da perspectiva encontra alegoria no campo de visão limitado do sujeito entredado na cama e que a finitude corporal ressoa no conto inteiro por conta do estado doente do personagem. Nos dois contos a escrita figura como recurso último que age na percepção da condição em que o indivíduo se encontra. A instabilidade a que está sujeita a visão de mundo de cada um desses indivíduos nos remete justamente tanto à citação de Foucault como ao mundo da lírica moderna, mundo ligado à fantasia, à ilusão e ao sonho e que é, indefinidamente, um mundo de realidades criadas, fingidas e que, em alguma medida encontrariam no sujeito sua origem. Como diz Benedito Nunes a respeito do ortônimo em trecho já citado anteriormente: “o mundo que a imaginação lhe devolve [ao sujeito], sob a forma de paisagem interior, e que a razão não explica, o mundo cujos aspectos objetivos a subjetividade termina por absorver, depende do Eu, último sustentáculo de sua realidade prestes a desfazer-se” (NUNES, p. 218). O poeta fingidor, que tanto Pessoa como Britto são, revelam um eu instável construtor de um mundo igualmente instável e que são como os personagens dos contos em questão. Todos eles, em alguma medida, são demiurgos do mundo que habitam e encontram na escrita e/ou na poesia formas peculiares de expor a condicionalidade disso.

*Imagination e rêve*, os guias da lírica moderna descrita por Friedrich, surgem como antídoto contra um mundo e uma vida dominados pela “interpretação científica do universo”, entendida esta como restritiva do universo (cf. FRIEDRICH, p. 56), já que tal interpretação seria inimiga do mistério, esse atizador do imaginário. A lógica científica,

então, seria mais uma das lógicas a partir das quais se erigem mundos. Nesse sentido, a lírica faz um movimento de assunção da própria condição de forjadora de mundo, de discurso produtor de realidade e, assim, faz com que os demais discursos que com ela se vêm obrigados a conviver, mas que se querem reveladores e não produtores do real, fiquem abalados. Qualquer lógica imposta ao mundo pelo homem e que se queira sinônimo de “mundo” fica sob suspeita e sendo o mundo em que se vive dominado por algum tipo de imposição, tal procedimento por parte da lírica significará embate com esse mundo ou essa vida.

Voltando aos contos de Britto, é possível entendê-los como figurações, pouco mais de cem anos depois, da situação flagrada por Nietzsche do homem pertencente à cultura socrática que depositou otimismo na ciência como desbravadora do real. Esse homem de “fé na scrutabilidade da natureza das coisas” e que “atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo” (NIETZSCHE, p. 94) é levado a perceber a limitação e a ilusão inerentes a esse seu conhecimento ávido por um “desvelamento cada vez mais feliz” (idem, p. 92). Ora o conhecimento que se dá aí é justamente do caráter  *fingido*  inerente à construção do conhecimento humano. A consciência da impossibilidade de completar a compreensão, de se ver preso a uma perspectiva, limitado, restrito a seu ponto de vista, leva o sujeito a tomar conhecimento do insondável que o cerca e então suspeitar da existência de um “reino da sabedoria do qual a lógica está proscrita” (ibidem, p.91). Trata-se da limitação se impondo. Nietzsche formula da seguinte maneira:

Agora porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível até os seus limites, nos quais naufraga do seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência [que procura abarcar o mundo inteiro dos fenômenos] possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o  *conhecimento trágico* , que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio. (NIETZSCHE, p. 95)

Ora, os contos de Britto, lidos alegoricamente, criam imagens que nos fazem

contemplar essa situação. As consciências lógicas, seja do doente ou daquele “você” que é um corpo sentado, flagram o próprio limite. No primeiro caso a consciência perscruta as possibilidades todas e termina por impor a escrita como alternativa única, no segundo caso o relato – a passada a limpo da experiência vivida – vai escancarando as limitações dos mapas e suas lacunas à ineficácia do pensamento para encontrar as relações de causa e efeito dos fenômenos que tem diante de si até encontrar possibilidade de elaboração (e também repouso e contemplação) disso na *escrita*. Para onde quer que se vá aqui com as especulações, os contos impõem a chegada na escrita, nos colocam diante da escrita, com esse *pharmakon*<sup>3</sup>, com essa esfinge, com essa promessa, com essa possibilidade, enfim, com esse estar-em-aberto, como a nos colocar diante da necessidade de seguir por conta e risco. Pode-se até estar rindo, mas “não sem um mal-estar evidente difícil de vencer” que é como Foucault, no prefácio ao *As palavras e as coisas*, diz ter se sentido em relação ao texto de Borges que o filósofo erige como nascedouro do seu livro. Se o texto de Borges promove, como propõe Foucault, o contato com um pensamento *outro* que provoca o contato com o limite do nosso próprio pensamento, Britto cria alegorias dessa limitação conseguindo também o risonho mal-estar que, talvez, seja o do homem socrático (já não mais otimista, mas resignado como o doente do conto) que se vê impelido à arte, a essa atividade criativa, *poiética*, que seria a promessa de antídoto, de cura, de remédio, de elaboração, contemplação para o próprio *drama* de estar-no-mundo, estar vivo, entregue à possibilidades não enumeráveis, mas que também guarda a tensão de poder ser um “veneno”. Não importa que o desamparo todo doa, a capacidade de criação está aí, presidida pela imaginação, essa sonhadora ou despertadora de sonhos.

Nesse ponto é possível voltar à introdução deste trabalho. O mundo social contra o qual a lírica moderna, tal como visto por Friedrich, se ergue é um mundo dominado pela lógica burguesa e pela lógica que confia à ciência a chave de compreensão do mundo. É contra essas restrições que a lírica (esse tipo de *escrita*) se ergue acompanhada da imaginação, do sonho, da fantasia imperiosa. Contra a agressão do mundo, haveria a escrita em sua atitude de escancarar aos homens a natureza fingida de qualquer realidade e a

---

<sup>3</sup> A associação entre a escrita e a droga não é novidade no pensamento ocidental. Platão, no diálogo “Fedro”, faz valer a polissemia da palavra *pharmakon* para dar significado à escrita quando esta surge como presente dado a Rá: tal presente pode ser tanto um “veneno” como um “remédio”. Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*, explora esses e outros significados da palavra *pharmakon* dentro do diálogo.

possibilidade, portanto, de atuação nessa realidade.

Igualmente, continua-se próximo de Charles Baudelaire. No poema “O sol”, que se segue ao “Paisagem”, anteriormente citado, o astro-rei figura como redentor de tudo e todos e a ele é comparado o poeta. A última estrofe é a seguinte:

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,  
Eis que redime até a coisa mais abjeta,  
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,  
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.

(BAUDELAIRE, 2006, p. 295)

Não importa a realidade abjeta que se apresente ao poeta criador, ao exercer seu ofício ele redime [ennoblit]. Da mesma forma, no outro poema citado acima, o inverno não afetava o poeta, que se via livre dele que a tudo açoitava lá fora, mas que, graças à proteção do seu quarto e ao gozo de que podia desfrutar através das idéias (artifícios), a ele não podia açoitá-lo. Impelido pelo conhecimento da sua limitação, *conhecimento trágico*, é que esse sujeito “precisa da arte como meio de proteção e remédio”, como sugeria Nietzsche em trecho anteriormente citado. Do movimento aprisionador que se faz em funil na primeira parte do conto “Os paraísos artificiais” (consciência da limitação), desemboca-se no movimento em leque quando surge a escrita abrindo possibilidades (a arte como antídoto, um instrumento de atuação no real).

#### **4. Caeiro: a negação afirmativa dos “paraísos artificiais”**

Em uma de suas explorações das possibilidades da escrita Pessoa criou Alberto Caeiro. Esse heterônimo, na obra de Pessoa, ocupa a posição de fundador do Sensacionismo e é considerado mestre pelos demais heterônimos e pelo ortônimo. Dentre as questões levantadas pela obra de Caeiro, aquelas que receberão maior atenção neste momento da conversa são: (1) a relação com o mundo que ele enuncia ao longo dos poemas de *O guardador de rebanhos*, parte da sua obra de qual saem todos os poemas que serão aqui analisados, e (2) a sua relação com a escrita, que acaba sendo uma parte que compõe e esclarece sua relação com o mundo. É propício neste momento do trabalho que se analise a

poética de Caeiro já que é possível ler o mestre, como o faz Haquira Osakabe, considerando-o uma “via salvífica” elaborada e teorizada pelo próprio Pessoa para corrigir uma realidade decadente que o poeta flagrava na sociedade em que vivia. Nesse sentido, os poemas (a arte, o artifício, a escrita) que formam Caeiro representariam aquele sol que a tudo redime no poema de Baudelaire ou a promessa/escrita/reduto para um sujeito desamparado como o doente de “Uma doença” ou como aquele sujeito cuja consciência o impele para a escrita.

Osakabe formula de forma direta a sua hipótese: “no princípio era a decadência, e Caeiro viria para salvar-nos dela” (OSAKABE, 2002, p. 77). Caeiro um paraíso artificial corretor da realidade decadente, seria uma promessa de alteração da realidade incômoda denominada “decadência”. Para chegar ao entendimento de Caeiro como antídoto à decadência por que a civilização viria passando, Osakabe se vale das reflexões/teorizações de Pessoa ele-mesmo e de Antonio Mora (vozes que julga de difícil separação) a respeito do Neopaganismo (uma reinvenção do paganismo). Seria através desse Neopaganismo que a civilização poderia ser curada dos males que, basicamente, o cristianismo (ou “cristismo”, que é como prefere Pessoa/Mora) teria causado. Entre as conseqüências degenerescentes/decadentes da religião monoteísta estaria

uma nítida tendência à dissolução do objeto, ao rebaixamento dos valores, o incentivo à aceitação e ao marasmo, e a dissolução do princípio da individualidade das coisas e do mundo. Indo mais além, o Ocidente chegou ao que chegou porque, deixando-se assimilar por uma religiosidade subjetiva, perdeu ele a própria noção de concreção objetiva do mundo. (OSAKABE, 2002, p. 78)

Diante disso o paganismo se apresentaria como a reação ideal. Em texto de Pessoa de que se vale Osakabe em sua argumentação encontra-se:

Faltava restaurar a essência do paganismo. Como fazê-lo? [...] Tem que nascer da sensibilidade direta das cousas. O fato de que o paganismo existiu já não quer dizer que se possa ir buscá-lo ao passado. O mais que se iria buscar era a forma sem vida, o mero corpo morto do paganismo. Devia, a dar-se o fenômeno verdadeiro do regresso ao paganismo, surgir uma sensibilidade pagã.  
Nesta altura surgiu Alberto Caeiro. (PESSOA, 2004, p. 201)

O que se flagra aí é Caeiro, criação poética de Fernando Pessoa (artifício, fingimento), figurando como ícone do *conserto* que o paganismo promete ser. Tal figuração de Caeiro interessa, no presente trabalho, se puder ser estendida para a sua produção poética e não somente enquanto teorização de Pessoa/Mora. Para o escopo deste trabalho, interessa menos a questão do combate ao cristianismo, em si, e que está aí exposto, do que a dimensão epistemológica envolvida nesse combate e que se manifestaria na poética caeiriana. Conforme visto na citação de Osakabe, a “religiosidade subjetiva” que dominou a época teria abalado a “noção de concreção objetiva do mundo”. Para entender melhor essa relação, em prolegômena de uma teorização sobre o Sensacionismo há o seguinte trecho:

A sensação da realidade era directa nos gregos e nos romanos, em toda a «antiguidade» clássica. Era imediata. Entre a sensação e o objecto — fosse esse objecto uma coisa do exterior ou um sentimento — não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio acto de sentir. A atenção era por isso perfeita, cingia cada objecto por sua vez, delineava-lhe os contornos, recortava-o para a memória. Passada pelas almas a longa doença chamada cristianismo, esmiuçado doentiamente o espírito por si próprio, a clareza da sensação perturbou-se. A presença no pensamento das ideias de *espírito*, de Deus, de outra vida, concebidas como o eram, levaram a uma decomposição da Realidade, qual os gregos a haviam concebido. Entre a sensação e o objecto dela — fosse esse objecto uma coisa exterior ou um sentimento — intercalara-se todo um mundo de noções espirituais que desvirtuava a visão directa e lúcida das coisas. (PESSOA, 2004, p. 424)

Neste trecho há maior valorização da questão epistemológica envolvida e que interessa diretamente para a conversa. O problema que o cristianismo – e consequentemente o período de decadência – colocava para o sujeito era a perturbação da sua visão de mundo, o turvamento da relação dos seus sentidos com o mundo circundante. Os gregos, pagãos, figuram, então, como ideal, mas não exatamente como algo a ser resgatado do passado. Como visto na citação do próprio Pessoa feita acima, o que é necessário é o surgimento de uma “sensibilidade pagã” que retomaria a “visão directa e lúcida das coisas”. Em que exatamente consistiria essa retomada? Sem insistir mais no campo da teorização, parto agora para a análise dos poemas. Assim se poderá tomar contato com a produção poética a partir da qual se armam as reflexões acima.

Como última preparação antes de partir para as leituras mais cerradas dos poemas,



um cuidado que Ricardo Reis<sup>4</sup> alerta o crítico a ter quanto às contradições das quais Caeiro usa e abusa em seus poemas e que estão na base da sua poética:

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 objeções, antevê críticas, explica defeitos por uma integração deles na substância espiritual da obra. (PESSOA, 2006, p. 201)

Como veremos nos poemas e está notado por Reis, as contradições aparecem como elemento constitutivo da obra de Caeiro, bem como o fato de o poeta estar consciente delas. Isso ocorre, por exemplo, nos poemas XXVII e XXXI, nos quais a reflexão de Caeiro sobre seu ser poeta e sua relação com a escrita/linguagem se faz explícita. Faz-se aqui a análise de ambos.

## XXVII

Só a Natureza é divina, e ela não é divina...

Se falo dela como de um ente  
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens  
Que dá personalidade às coisas,  
E impõe nome às coisas.

Mas as coisas não têm nome nem personalidade:  
Existem, e o céu é grande e a terra larga,  
E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...

Bendito seja eu por tudo quanto não sei.  
Gozo tudo isso como quem sabe que há o Sol.

(PESSOA, 2006, p. 218-19)

---

<sup>4</sup> Ricardo Reis servir de crítico, aqui, é fato que dá mostras do enredamento que sofre qualquer crítico de Pessoa. Suas criaturas fizeram sua própria crítica com a competência de um crítico não criado nos mesmos termos. Jorge Luis Borges, ao comentar o Quixote (a esse respeito cf. o ensaio “Borges, leitor do Quixote”, in: *Alguma crítica* de João Alexandre Barbosa), diz ter entendido que a inquietação provocada pela segunda parte dessa obra, parte em que leitores da primeira parte são personagens, advém de o leitor aventar que, sendo ele um leitor como o é a personagem ficcional, ele próprio, que se achava real, pode ser também ficcional. Ironias à parte, o fato de estar Ricardo Reis a ocupar o lugar de crítico é interessante para a perspectiva aqui adotada, no sentido de que sua existência textual me ajuda tanto no trabalho que desenvolvo como um outro crítico que possa existir para além do texto. Existências textual e ficcional ficam embaralhadas, mas igualmente funcionais.

Escrito em versos livres que dissimulam naturalidade e espontaneidade como acontece em todo “O guardador de rebanhos” (e como já disse Ricardo Reis, entre outros), o poema concentra, exemplarmente, não só essa, mas quase todas as características notadas por Reis na citação acima. Para começar, o poema se abre com um verso (que já é a primeira estrofe) que enuncia o paradoxo de a Natureza ser e não ser divina. Em seguida a isso, na segunda estrofe, Caeiro, antevendo críticas possíveis, justifica o estar se referindo à Natureza como um “ente”. Caeiro explica que, para falar da Natureza, precisa usar “a linguagem dos homens” e esta, por sua vez – continua ele explicando e expondo seu pensamento, no caso, um pouco da sua concepção de linguagem –, “dá personalidade às coisas, / E impõe nome às coisas.”. A terceira estrofe inicia-se enfatizando o problema: “Mas as cousas não tem nome nem personalidade: / Existem”. Caeiro está chamando a atenção para o que as coisas são, *existindo* antes do que quer que a linguagem humana imponha a elas. Seguido a essa explicação que fica destacada no início do segundo verso dessa estrofe (o de que as coisas “existem” tão-somente), o poema traz as imagens da grandeza da terra e do céu e da pequenez do “coração do tamanho de um punho fechado”. É de se notar que as imagens, apesar de destacarem o tamanho do céu, da terra e do coração não aparecem em oposição, mas ligados pela conjunção “e”. A disparidade fica pacificamente ligada e ainda ao encerrar com reticências fica indicada uma contemplação do fato incontornável da insignificância (ou pequenez) das ganas humanas (seja as representadas pelo coração ou pela linguagem) quando diante da existência da Natureza e das coisas. Finalizando o poema deparamo-nos com um dístico que pode bem ilustrar a auto-satisfação de Caeiro com o que lhe é dado *saber*. Note-se que o verbo “saber” aparece nos dois versos, o primeiro é uma louvação de “tudo quanto *sei*” e o segundo a constatação do gozo que há nisso comparado ao gozo de “quem *sabe* que há o sol”. Para além disso, ainda, noto que ambos os versos têm a palavra “tudo” e que são os únicos versos do poema que terminam em ponto final, na forma de um postulado, de um axioma. Isso se torna significativo no poema já que, depois de passar pela reflexão e pela constatação contemplativa da grandeza da Natureza e da pequenez do homem diante dela, flagramos o contentamento (e a imposição desse contentamento) com a sua própria visão de mundo. O final desse poema é um ótimo exemplar confirmador da característica de Caeiro bem definida por Fernando Cabral Martins quando o crítico diz que “em Caeiro encontramos a

paz de dizer ‘eu’” (MARTINS, 2000, p. 137), numa afirmação laudatória da subjetividade que implica limitação.

O poema XXXI, também referido acima, traz mais da concepção de Caeiro da linguagem:

### XXXI

Se às vezes digo que as flores sorriem  
E se eu disser que os rios cantam,  
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores  
E cantos no correr dos rios...  
É porque assim faço mais sentir aos homens falsos  
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes  
À sua estupidez de sentidos...  
Não concordo comigo mas absolvo-me,  
Porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,  
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,  
Por ela não ser linguagem nenhuma.

(PESSOA, 2006, p. 220)

Este poema é mais um de forte caráter argumentativo. É possível dizer que o poema nasce de uma objeção e vem para se antecipar a ela. Se no caso do poema anterior a justificativa nascia para justificar o modo como se referia à Natureza no primeiro verso (o que é uma maneira de dar uma idéia de espontaneidade), aqui a argumentação nasce antes, já vem previamente arquitetada. A estrutura argumentativa é típica do discurso de quem veio defender-se, explicar-se em relação à objeção já existente. O poema nasce de uma cisma anterior. Iniciar a leitura desse poema é como entrar no bonde do pensamento do poeta estando ele em movimento. A objeção que o poema vem neutralizar só aparece nos terceiro e quarto versos, ali é que fica claro que a defesa é quanto à objeção de às vezes atribuir às flores e aos rios o que eles não têm. Ora, essa era a mesma problemática existente quanto à linguagem que foi vista no poema analisado anteriormente. Caeiro está se defendendo de *ver* o que não existe (“sorrisos nas flores” ou “canto no correr dos rios”), ainda que possa *dizer* tais coisas. A justificativa para tanto é a atenção que ele dá para “homens falsos”. Caeiro diz diretamente que é para eles que escreve e que, portanto, se vê impelido a sacrificar-se e a não concordar consigo mesmo ao aceitar o acréscimo que a

linguagem faz às coisas. Aí está a incorporação logicamente justificada da contradição e, dada essa explicação, para si e para quem mais pudesse vir a objetar, o poeta absolve-se. Se o caminho argumentativo começa tortuoso, logo são encadeadas conjunções explicativas que vão introduzindo a argumentação lógica que embasa suas ações. É de se notar ainda que o artifício falacioso (qualificado assim por ele mesmo) é um meio através do qual fazer “mais sentir aos homens falsos / A existência *verdadeiramente real* das flores e dos rios.” (grifo meu). E que mentira/falha é essa que permite a percepção do real, *verdadeiramente*? Que consciência é essa que escapa à linguagem que a permite se pronunciar? A linguagem de Caeiro que consegue isso em oposição à linguagem dos homens que, conforme ele enuncia, é “linguagem nenhuma”? Caeiro nos envolve numa trama sem solução, num labirinto onde de um verso para o outro (ou de um poema para o outro) o que era afirmado é negado. A linguagem de que faz uso é uma linguagem ao mesmo tempo negada, pensando no sentido de que “linguagem nenhuma” também se refere à Natureza cuja existência é anterior a qualquer nome, mas também é afirmada na medida em que Caeiro a trabalha enquanto poeta. Caeiro *oscila*. A própria linguagem de que faz uso está sob suspeita. De qualquer forma ficam flagradas no mestre, através das leituras desses dois poemas, as características de satisfação/contentamento com a própria visão de mundo (“a paz de dizer eu”, de Cabral Martins), os questionamentos da linguagem e o pendor que tem para “intérprete da Natureza” (utilizador da linguagem) que se encarrega de fazer “mais sentir aos homens falsos”.

Os dois poemas até aqui analisados são exemplos de parte da luta que Caeiro empreende por uma visão depurada do objeto e que Ricardo Reis define da seguinte maneira: “Caeiro vê apenas o objeto, lutando por separá-lo, tanto quanto possível de todos os outros objetos e de todas as sensações ou idéias que, por assim dizer, não fazem parte do próprio objeto” (PESSOA, 2004, p. 132). No caso dos poemas a briga de Caeiro é especificamente contra aquilo que a linguagem acrescenta aos objetos, mas à linguagem ficam inevitavelmente associadas as idéias e as sensações de que fala Reis. A linguagem possibilita a criação de um mundo em que flores sorriem, Caeiro se dói com isso por isso ser acrescentado pelo homem à *existência* dessas flores. Tais acréscimos impedem a visão direta do objeto, mas enquanto se valer da linguagem – e Caeiro está cômico disso – estará fadado a não ter essa visão direta. No entanto, poeta que é, Caeiro força a linguagem e, pelo

trabalho que opera, na sua linguagem se vê o movimento de integração à Natureza como o da luta, definida por Reis, para construção desse movimento<sup>5</sup>.

O poema XLVI desdobra ainda mais a relação de Caeiro com a escrita, ou seja, com seu próprio papel de poeta:

#### XLVI

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

Procuo dizer o que sinto  
Sem pensar em que o sinto.  
Procuo encostar as palavras à idéia  
E não precisar dum corredor  
Do pensamento para as palavras  
Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.  
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado  
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuo despir-me do que aprendi,  
Procuo 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.  
E assim escrevo, ora bem ora mal,  
Ora acertando com o que quero dizer ora errando,  
Caindo aqui, levantando-me acolá,  
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

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

---

<sup>5</sup> O tema da luta com palavras é uma tópica da lírica: Em Carlos Drummond de Andrade é possível pensar no poema “O lutador” e em João Cabral na “Fábula de Anfion”, que compõe o livro *Psicologia da composição*. No poema de Cabral a linguagem/literatura encontra metáfora no “cavalo solto e louco”.

Isto sinto e isto escrevo  
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, 2006, p. 226)

Encontramos aí Caeiro escrevendo sobre escrever seus próprios versos. Sua maneira de escrever é primordialmente em comunhão com a Natureza. Os dois primeiros versos da primeira estrofe são versos da oscilação, e inicialmente, como no poema anterior, não é possível saber a respeito do que está Caeiro a falar. É somente no quinto verso que se percebe que a referência é ao ato de escrever. A descrição catafórica feita da escrita é de uma atividade oscilante, alternante. No quinto verso, quando a escrita aparece nomeada, é enunciada uma contradição entre o ato de escrever e a vontade do poeta, e a estes versos se seguem outros dois que formulam comparações para o ato de escrever “sem querer” por ele desempenhado. Tais comparações estabelecem o escrever como se *fosse* um ato involuntário, portanto, que não *dependesse* da sua vontade, que fosse uma coisa que lhe *acontecesse*. É possível pensar que Caeiro está idealizando sua escrita como algo que lhe acontece como lhe acontece de bater o coração, involuntariamente. O tempo verbal escolhido e a locução “como se” dão mostras da consciência de Caeiro de que o que ele está fazendo é tapar o sol daquilo que realmente lhe acontece através de imagens hipotéticas (e quiméricas?) a respeito do ato de escrever. Ele escreve “como se”; estaria ele velado, impedido de ver o que realmente faz? Nesses dois versos comparativos não é possível afirmar isso, a estrutura é claramente a estrutura da criação de uma hipótese. O terceiro verso, que traz uma comparação que vem revelar o ideal de Caeiro: seu ato de escrever é comparado a uma lei natural. Parafraseando tal comparação: Caeiro escreve como o sol chega a ele “de fora”, ou seja, por uma imposição da ordem natural.

A segunda estrofe continua expressando a busca de Caeiro quanto à fusão do pensamento ao sentir e às palavras, mas notando que fracassar é inevitável. Sua sabedoria nem sempre consegue exercer-se: “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir”.

A explicação para esse fracasso ganha imagem que a traduz nos versos que finalizam a estrofe: “O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado / Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.”. Em verso anterior Caeiro já havia exprimido a vontade de querer acabar com o intervalo entre pensamento e palavra. A linguagem, afinal, como já visto, acarreta problemas; não é um suporte suficiente para o pensamento/a sabedoria de Caeiro. A imagem do pensamento vestido atravessando o rio a nado e demorando muito para atravessar esse rio justamente por causa da vestimenta seria metáfora da dificuldade de integração desse pensamento à Natureza. O fato-atrapalho é justamente a linguagem “que os homens o fizeram usar [ao pensamento]”. É como se do pensamento de Caeiro até a sua linguagem houvesse uma queda a que ele se sujeita em nome desses “homens falsos” do poema XXVII. Nesse sentido, a sabedoria do mestre se exerce também em termos da consciência da sua própria limitação. Caeiro escolhe/aceita a limitação da linguagem visando atingir os homens falsos da mesma forma que podemos vê-lo aceitar a doença quando ela se lhe impõe. Uma vez tido como *natural*, Caeiro aceita.

A terceira estrofe, como a aproveitar a imagem do fato-atrapalho, insiste na expressão do ideal pela procura do “despir-se”, da quebra de vínculo com elementos da constituição do homem que poderiam ser vias de caracterização dele como não fazendo parte da natureza e sim desse grupo em separado chamado “humanidade”. Caeiro então dispara contra “o que aprendi”, contra modos de pensamento como o “modo de lembrar que me ensinaram”, contra “a tinta com que me pintaram os sentidos”, contra o encaixotamento das emoções tendo por objetivo:

Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

(idem)

O ideal é, claramente, de integração com essa Natureza, ele quer ser como queria que fosse também a sua escrita: natural “Como dar-me o sol de fora”. E é justamente a escrita que volta ao centro das atenções do poema na quarta estrofe. “E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem”. A vontade de integração é tamanha que até mesmo a classificação de “homem” Caeiro vai deixando de lado. Mais valioso que ser homem é ser como “quem sente a Natureza”. Importa o *sentir* e a *Natureza*.

Uma individuação, uma pessoalidade que o defina para além disso perde a importância, pelo menos nesse momento do poema. Estando a sentir a Natureza, perde importância o *quem*, provavelmente pela sua ameaça de separação que certa individualidade traz. O "eu" que Caeiro afirma "em paz" é o eu integrado. A estrofe, como o fazia a primeira, ainda trabalha em cima da oscilação: "caindo", "levantando", "acertando", "errando", "aqui" e "ali". Tais oscilações se resolvem no último verso: "Mas sempre indo no meu caminho como um cego teimoso". A lei de oscilação que o domina não o impede de estar sempre a seguir seu caminho. Estar no caminho é justamente oscilar e estar, assim, oscilante, como "o animal humano que a Natureza produziu". Seria essa visada que permitiria contradições, que permitiria, portanto, escrever coisas com as quais não se concorda como foi visto Caeiro explicar que faz.

Na sexta estrofe, a afirmação de uma individualidade poderosa volta a estar na ordem do poema (o que pode ser entendido como mais uma contradição desse "cego teimoso"). Dessa vez essa individuação surge com epítetos dignos de um colosso do conhecimento a respeito da Natureza e do Universo. Aquela "coisa séria" de ser "intérprete da Natureza" que aparecia no poema XXXI agora se transforma no "Descobridor da Natureza", um sujeito que pode apresentar convictamente o Universo novamente. É como se o poeta estivesse a vaticinar como um profeta a si mesmo e a seu grande feito de "Argonauta das sensações verdadeiras". Exercendo a pleno vapor a tautologia e o paradoxo Caeiro diz que traz "ao Universo ele-próprio". No seu trabalho de criador de uma linguagem que surta efeito nos homens falsos, Caeiro elabora uma linguagem que é oscilante tal qual o Universo.

Na sétima e última estrofe Caeiro volta ao seu estado contemplativo da Natureza e à afirmação da sua sabedoria. No entanto, ao fazer a descrição do cenário que tem diante de si Caeiro abusa do potencial da linguagem de atribuir às coisas o que elas não têm. "Perfeitamente sabedor" mas não esquecendo de destacar o verbo "ver" ("sem que não veja"), Caeiro utiliza o horário para começar a descrição do cenário. Como se não bastasse esse dado humaníssimo do tempo (essa criação humana acrescentada à existência do mundo), Caeiro fala da *cabeça* do sol – e o faz para dizer que ela ainda não está ali – e do "muro do horizonte". A "paz da Natureza sem gente" que está lá na abertura d'*O Guardador de rebanhos* fica abalada desde a metáfora que dá corpo à imagem que Caeiro faz do sol.



Na descrição, ainda, os raios de sol encontrarão forma na metáfora dos dedos agarrando o tal "muro do horizonte". Ironicamente, o "Descobridor da Natureza" cria a imagem de um homem ou pelo menos de um bicho pulando um muro às cinco da manhã para falar do sol nascendo. O intuito aqui não é mostrar tais contradições como falhas, mas mostrar que as contradições habitam muitos níveis na obra de Caeiro compondo em harmonia com o ideal de integração na oscilação. Tais características permitem perceber o "heraclitianismo devastador"<sup>6</sup> que é seu e da Natureza, a oscilação do mundo que o cerca, do rio que nunca é o mesmo ou da cor que nunca é a mesma encontram reflexo na sua poética, ainda que haja o sacrifício à linguagem que o faz nomear as coisas e usar plurais, outra possibilidade da linguagem observada por Caeiro no poema XLV no seguinte verso: "Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes."

Pois bem, apesar dessa linguagem e subjazendo a ela, estão as "sensações verdadeiras" das quais Caeiro se coloca como o "Argonauta" e "revelador". São estas sensações que Caeiro celebra e para as quais encontra obstáculo na linguagem. Ao dizer as coisas que diz o poeta se vê contrariando a Natureza, produzindo adendos ao real. Não desiste da linguagem por isso, é poeta. A respeito da relação de Caeiro com a linguagem Eduardo Lourenço escreve:

Assim tudo quanto nos cerca não tem *nome* se no nome imaginamos apreender qualquer outra coisa que um mero "designar" de uma opacidade brutal que é a *existência*. Mas nós nascemos ou inventamos uma atmosfera, uma rede de *nomes* através dos quais magicamente nos apropriamos do Universo. Apropriação *inane* e pior do que isso, ilusória e fatora de ilusão é essa para quem dela acorda, como Pessoa, através de Caeiro, quer acordar. A Linguagem é antes a forma suprema de fazer evaporar a Realidade, de a afastar de nós, de *a perder*, de suspender e desatar o cordão umbilical que a ela nos unira (e une) se conseguíssemos *silenciá-la*. É nesse silêncio *anterior à palavra* que Caeiro deseja repousar. É mesmo nele que diz repousar. Regressar a esse Silêncio não é voltar do mais ao menos, da vida à morte, do dia à noite, mas o contrário, o regresso ao pleno dia da Realidade, ao *puro existir*, que ser-consciente (pensar e falar) turvam em seu princípio. (LOURENÇO, 1981, p. 42)

Fica aí bem explicado por Lourenço o quanto a linguagem produz uma ilusão de apropriação do real e o quanto Caeiro combate (veneno que é) tal ilusão que faz "evaporar a Realidade". Além disso, há a descrição da vontade de Caeiro, retratado como alguém que

---

<sup>6</sup> Definição que Eduardo Lourenço dá para a postura de Caeiro em seu ensaio "A curiosa singularidade de

tem ganas de voltar a um momento “anterior à palavra”, ao “pleno dia da Realidade, ao puro existir”. Creio que isso fica também exposto quando da leitura do poema XXVII em que, depois de argumentar sobre a natureza da linguagem, a existência das “cousas” ganha destaque e o poema passa a ser contemplativo da “opacidade brutal que é a existência” ou do “puro existir”, para ficar com os termos de Lourenço. “Mas as cousas não tem nome nem personalidade: / Existem”. Calhando ou não, escrevendo ou não, pensando ou não, estando doente dos olhos ou não, enfim, é oscilando que Caeiro está sempre no seu caminho como o “cego teimoso”. Com essa estratégia, Caeiro se faz vário e mutante como o universo e integra-se a ele. Está buscando o “puro existir”. Mesmo utilizando-se da escrita que é símbolo do “ser consciente (pensar e falar)”, Caeiro o faz querendo que tal ato seja natural, que tal ato se dê como o “puro existir” do “pleno dia da Realidade”. Nesse sentido, para o poeta que tanto valoriza os sentidos e que não foge a paradoxos, a imagem de um cego teimoso criada para si mesmo é um paroxismo exemplarmente definidor. Se calhou de estar doente, se calhou de errar para com a própria sabedoria que vem trazer, Caeiro assimila em nome da oscilação que é possível definir como a “eterna novidade do mundo”. Caeiro se quer como o mundo e, mais do que enunciar isso, tem na maneira como se vale da linguagem (como força esta a ser em seus poemas) uma performance dessa integração ao mundo. Antes de qualquer compreensão está na ordem do dia, para Caeiro, o “estar de acordo”:

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

(PESSOA, 2006, p. 204-205)

A crença no mundo se dá pelos sentidos (“Porque vejo”) e não pelo pensamento. A perspectiva a que obriga o olhar é assumida sem ressalvas: para Caeiro o mundo é o que dele vê a partir da perspectiva em que está. Ele não ficaria perturbado como fica o doente do conto “Uma doença”, por exemplo, quando este precisa confessar para si mesmo as

---

‘Mestre Caeiro’” (in: LOURENÇO, 1981).

lacunas que os seus mapas apresentam por causa da perspectiva em que está e que o impossibilita de completar o mapa. Em Caeiro, a *finitude* imposta ao sujeito não é motivo de perturbação, mas sim algo a ser afirmado em toda sua mutabilidade intransigente. É imperativo que se esteja de acordo com o *olhar*, com a *perspectiva* da qual se contempla algo. Enquanto no conto “Os paraísos artificiais” se estabelecia uma imutabilidade da “situação em si” em contraposição ao modo como se vivencia essa situação, que se sugeria ser manipulável pela escrita, no caso de Caeiro o que ocorre é a negação em absoluto da “situação em si”, ela não tem interesse algum, não entra em questão nem mesmo como possibilidade. E o fato de se crer no mundo com base no que se vê não leva a uma desconfiança em relação aos sentidos, o que há é confiança imperativa nos sentidos: se em dado momento da percepção o mundo é um e no momento seguinte isso não é mais visto, isso se deve ao caráter vário tanto do mundo como do sujeito que o percebe.

Como visto no poema XLVI há a afirmação e a percepção de que se oscila, que ora se acerta com o que se quer dizer e ora não, que se cai e se levanta, mas que tudo está de acordo com o caminho do cego teimoso, metáfora que por si já, como visto, promove mais um paradoxo, mais uma oscilação. A “teimosia” consistiria em nunca *supor* porque em supor estaria ultrapassar ou deixar de lado o que se apresenta aos sentidos. Exemplo disso ocorre no próprio *O guardador de rebanhos* nas canções que Caeiro explica ter escrito quando doente. Nesses poemas veremos o mestre se imaginar um “carro de bois”, “o pó da estrada”, os “rios que correm”, os “choupos à margem do rio” ou o “burro do moleiro” (cf. poemas XVI e XVIII). Essas imaginações seriam formas de não “estar de acordo”, de negar aquele querer ser tão somente o “animal humano que a Natureza criou” (cf. poema XLVI). É o próprio Caeiro que se antecipa às críticas em estrofe em que explica a situação das canções que compôs quando doente:

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, 2006, p. 214)

O paradoxo marca presença: as “canções”, substantivo acompanhado da sentença subordinada adjetiva “que me renegam”, não podem fazer aquilo que as caracteriza. Ao

incorporar o seu estado doente, que pode ser entendido como uma das perspectivas que esse sujeito vivencia, ele oscila e, por oscilar, permanece no seu caminho de cego teimoso. Sob o império da sensação como fonte de conhecimento do mundo, nada mais coerente que Caetano aceite as sensações múltiplas que cabem ao sujeito, pouco importando que se contradigam.

Retomando Osakabe, essa visão de mundo Caetano surge como antídoto/corretivo para a perturbação das sensações causadas pelo cristianismo que é característica do período de decadência por que estaria passando a civilização naquela entrada no século XX. Valendo-se do poder de demiurgo Pessoa *cria* o antídoto, talvez uma forma de vivenciar diferentemente o quadro decadentista que se lhe apresentava. Pessoa estaria, via Caetano, seguindo o caminho daquela consciência que no conto “Os paraísos artificiais”, tudo (pre)via e terminava por concluir que a grande promessa de mudança da vivência estava na escrita. Como exposto anteriormente essa promessa é ambígua, tem potenciais contraditórios. Osakabe, em suas reflexões, faz questão de se manter distante do entendimento de que esse caminho pode ser um engodo alienante, fazendo questão de ver um Fernando Pessoa engajado nas questões do seu tempo e que, como aqui comentado, encontraria em Alberto Caetano uma “via salvífica”, uma solução positiva para o quadro decadente. Tal quadro seria como “a coisa mais abjeta” ou como o “Tumulto” que eram superados pela força criadora do poeta, conforme visto em trechos de poemas de Baudelaire. A superação se daria pela força de remédio que tem a escrita/literatura/arte. Conforme formula Osakabe no primeiro capítulo do seu *Fernando Pessoa: resposta à decadência*:

O que “salvou” a humanidade do mergulho completo em sua própria dissolução foi que o decadentismo vislumbrou para o homem e para a época uma saída estratégica, com a superação da ética pela estética, através do cultivo de um universo paralelo ao universo cotidiano, atitude que permitiria reorganizar e assimilar o que de excrescente parecesse àquele mesmo cotidiano. Assim acredito que o universo decadentista deva ser visto como uma imensa *reinvenção das sobras* do dia-a-dia, como se de um lado ficasse a matéria deteriorada e, de outro, o fluxo de uma sublime depuração. A obra de Baudelaire é, sob esse aspecto, modelar: de um lado, a opressão do século levando o homem à sustentação do destino macabro de sua carne e de sua vida, e, de outro, o gozo dos paraísos artificiais, na vivência do exótico. (OSAKABE, 2002, p. 31)

Para Osakabe, a criação chamada Caetano seria uma manifestação possível graças à

posse magistral de um instrumento demiúrgico [por parte de Pessoa] pelo qual nos ofereceu, para corrigir as falhas do mundo em que viveu [...], a *realidade do sonho* em que vivem seres como Caeiro, Reis, Campos, Ulysses, Dom Sebastião e ele próprio. Isto, por conta, ou não, da “oculta mão” que o torna agente de um mundo mais suportável. (idem, p. 211)

Ou seja: dispondo da escrita, da “doce flauta da literatura”, que aparecerá adiante em poema de Britto, o poeta daria concreção a um outro mundo (demiurgo que é) que teria potencial de corrigir/consertar o mundo em que se vive. Como se cogitava a partir do conto “Uma doença”, o relato (a literatura) teria sido o último recurso daquele doente na sua busca de escape à situação de estar doente e entediado naquele quarto. Com o relato e os demais trabalhos de apreensão do mundo, o doente estaria querendo ocupar a posição de “agente”, criador da própria salvação.

Durante algum tempo não fiz outra coisa a não ser observar a rachadura e meu corpo, tentando resolver o problema; por fim, cheguei à conclusão – óbvia, aliás – com os dados de que dispunha, a questão era, a rigor, insolúvel. Além disso, a rachadura já estava me entediando, por ser um fenômeno demasiado previsível. Então resolvi escrever este breve relato. (BRITTO, 2004, p. 17)

Assim termina a alegoria “Uma doença”. Diante da constatação da impossibilidade de compreensão do mundo que o cerca, da sua limitação, da sua finitude (e das leis da perspectiva a que esta finitude obriga), o sujeito se ampara no relato. Assim como Caeiro esse sujeito aceita sua doença, sua perspectiva, sua limitação e as expõe no relato, é certo que confessa seu tédio, um estado de insatisfação com o que é o mundo em dado momento, mas tamanha é sua despreensão que o diríamos digno de Caeiro. É claro que seus trejeitos cientificistas podem fazer a aproximação com Caeiro parecer absurda, ainda mais levando em conta a passagem que realiza desse mundo externo para a linguagem de mapas e medidas por ele estabelecida, no entanto não haveria aí também oscilação? O doente percebe, por exemplo, que precisa refazer incessantemente os “mapas” da maçã. Com os dados que o relato nos dispõe, o doente estaria atribuindo elementos às coisas que o cercam ao numerar os tacos ou calcular áreas e proporções, mas o faz sem cogitar ilusão ou distorção, ou seja, sem interpor na relação que está estabelecendo com o mundo qualquer

reflexão perturbadora<sup>7</sup>. Quando aparece a ameaça de perturbação, dada uma certa angústia causada pela limitação, o doente detém o passo, aceita sua condição finita, perspectivada. Lembre-se, ainda, que em nenhum momento o doente demonstra crer em qualquer validade daquilo que está fazendo para além de ser um passatempo. Cada um deles está, a sua maneira, aceitando um modo de estar-no-mundo e se fazendo *agente*. Diante de uma incômoda realidade: seja o estar doente ou vivenciar um período de decadência, haveria a possibilidade da escrita (da linguagem), suporte da criação/elaboração, como antídoto/corretivo. Quanto ao doente, sua última empreitada é o relato, a escrita. Ela seria o último refúgio (ou resposta?), o espaço de resistência, o instrumento para que o demiurgo dê concreção à *realidade do sonho* e ambicione correção de eventuais falhas do mundo. Caeiro seria uma dessas concreções se seguirmos Haquira Osakabe, já Eduardo Lourenço discordaria da eficiência dessa concreção como via positiva e “salvífica”.

Colhendo mais elementos em Caeiro, chamo a atenção, para finalizar esta primeira etapa de análise, para o modo como a escrita aparece em *O guardador de rebanhos*. Como não poderia deixar de ser, ela assume formas contraditórias. No poema I Caeiro diz que ser poeta não é uma ambição sua, mas sua maneira de estar sozinho e deseja que seus leitores reconheçam nele, ao lerem seus poemas, “qualquer coisa natural”. Essa vontade se somaria à descrição que Caeiro faz do próprio escrever no poema XLVI, aqui analisado, no sentido de mostrar que o intento de Caeiro é uma escrita regida por um impulso tão natural e inconsciente como o de um movimento “sem querer” ou como “dar-me sol de fora”. Tal intento sofreria com a problemática de a linguagem promover abstração e acréscimo de elementos às coisas. Contrariando essas lógicas pela manipulação dessa mesma linguagem, Caeiro a faz ser oscilante como o é o mundo e ele mesmo, sujeitos que estão ao “heraclitianismo devastador” do qual já se falou.

No mesmo ensaio em que Eduardo Lourenço fala no “heraclitianismo devastador” de Alberto Caeiro, ele dirá esse heterônimo é “o Pessoa mais distante de si mesmo que foi possível conceber, e nessa distância o mais próximo, se o mais próximo é o que nos sonhamos e não o que somos” (cf. LOURENÇO, p. 37). Ainda que a visão de Osakabe e a de Lourenço não sejam complementares, fica aí notado que a criação-sonho que Caeiro é

---

<sup>7</sup> Eduardo Lourenço aproxima a visão de Caeiro da visão da “Ciência” a quem atribui o epíteto de “suprema nomeação sem sujeito nomeador” no ensaio aqui referido na nota 5.

representa para os dois críticos uma busca de correção da realidade por parte de Pessoa. Como observa Osakabe, em Pessoa se veriam confundidos “o sonho demiúrgico e a própria criação literária” (cf. OSAKABE, pp. 21-22). Calcado na percepção dessa mistura (e poderia se dizer mesmo identidade), o autor de *Fernando Pessoa: resposta à decadência* explica sua fascinação pelo poeta fazendo uma ponte entre a virada do século XIX para o XX e a virada do XX para o XXI. Diz ele:

É que vivendo em pleno fim de um outro século, em que se obscurecem as luzes de tantos sonhos, talvez o que mais me fascine no grande poeta seja a sua obcecada procura por uma via de salvação para os que insistem em sobreviver, isto mesmo considerando o já sobejamente decantado Pessoa-demolidor. Que me entendam: nenhum dos projetos salvíficos que se revelam pela poesia de Pessoa pode inscrever-se numa perspectiva simplesmente constituidora. Basta se entender a radicalidade destituidora de um Caeiro ou a insuportável via sacrificial de sua alquimia para se entender que para Pessoa nenhuma salvação é pacífica. (OSAKABE, p. 22)

Osakabe está na defesa da “ilusão”, da fantasia criadora, desse elemento *constituidor* (reinventor) de vida e que ele nota estar presente na obra de Pessoa que, guardando as peculiaridades da forma que Pessoa dá a isso, seria característica da lírica moderna. Insisto na imagem do trampolim trazida para este trabalho via Gaspar Simões. O mundo tal qual se apresenta (e Osakabe não explora o que seja esse “obscurecimento das luzes de tantos sonhos” na passagem do século XX para o XXI) pode ser visto como trampolim para outros mundos. Pessoa e Britto, cada um vivendo e produzindo respectivamente no início do século XX (Pessoa) e fim do XX e começo do XXI (Britto) apontam para o caráter constituidor de realidade que passa pelo fingimento, pelo imaginário, e seu poder demiúrgico que ganha concreção na obra literária. Como aparece na citação de Osakabe, não se trata de agora correr para o abraço aguardando a redenção da criação literária que tudo pode: “nenhuma salvação é pacífica”. Nesse ponto vejo mais um encontro concordante entre Osakabe e Lourenço, considerando que este diz:

Não é só porque enquanto *resposta* Caeiro supõe para a compreensão plena da sua realidade o conhecimento daquilo a que responde, que a sua intrínseca natureza é *dialogante* e de segundo grau. Mesmo abstraindo desse nexo que lhe é co-essencial, é impossível ler os poemas sem apreender o movimento pelo qual eles denunciam esse caráter dialógico e diferido. Na sua realidade, isto é, na textura dos poemas onde somente existe, Caeiro não é essa resposta efectiva, essa *inversão* miraculosa da visão poética anterior a ele, como Pessoa, vitalmente interessado nela, a auto-interpreta. Só o

*mito Caeiro* – e em particular na boca de Campos – cumpre essa função real e impossível que o seu criador lhe atribui. Os *poemas* são outra coisa e sem véu algum o proclamam: não o canto da realidade ou mesmo da conciliação entre consciência e realidade com a felicidade suprema de que se acompanha, mas reiterado movimento de uma consciência para se anular enquanto tal e só a esse preço se *salvar*. (LOURENÇO, p. 39, só o último grifo é meu)

Lourenço faz a tônica cair na auto-anulação que o sonho-Caeiro representa dentro da obra de Pessoa e Osakabe não nega isso, reconhece mesmo uma “radicalidade destituidora” no mestre e por isso sublinha que a via salvífica representada por Caeiro não é necessariamente pacífica. Os críticos estão atentos à tensão que a obra de Pessoa promove através da criação de Caeiro e cada um tenta resolvê-la a sua maneira. O caminho de Lourenço é explicar que Caeiro precisa encontrar logo sua morte (cf. LOURENÇO, p. 39), já que ele representaria, violentamente, a anulação da consciência que cria a própria obra de Pessoa; entendendo que Caeiro e Pessoa não poderiam conviver porque a afirmação do primeiro exterminaria o segundo, como um sonho que estrangulasse seu sonhador, um sonho que, para se realizar, custasse a vida. Já o caminho de Osakabe é defender que, por mais que haja uma violência “destituidora” em Caeiro e que encontraria um tipo de continuidade no caminho alquímico da obra de Pessoa, Caeiro figura como possibilidade positiva de salvação, como sonho que, em vez de estrangular o sonhador, lhe desse esperança de correção da vida/ do mundo.

Atentando para esses dois casos é possível entender que há aqui a criação de *paraísos artificiais*. Cada um dos críticos vê o paraíso artificial que Caeiro representa, mas enxergando significados diferentes dessa expressão. Se, por um lado, Lourenço o vê em sua falsidade, em sua inviabilidade (“Caeiro não é essa resposta efectiva, essa *inversão* miraculosa da visão poética anterior a ele, como Pessoa, vitalmente interessado nela, a auto-interpreta”), enfim, praticamente como uma ilusão que é um engodo ameaçador para a própria existência – já que a entende como isolada na “textura dos poemas onde somente existe”, impossibilitada de ser *resposta efectiva* –, por outro lado Osakabe entende esse paraíso artificial resguardando afirmativamente seu sentido de promessa de salvação. Para o primeiro, Caeiro é um veneno do qual Pessoa se defende matando-o cedo e, para o segundo, Caeiro é um veneno em que se aposta, já que a vida (o mundo) existente, decadente como era no tempo de Pessoa que Osakabe tem em vista, ou como aquela “em que se obscurecem as luzes de tantos sonhos” – como Osakabe entende ser o fim do século XX –, precisaria de



uma via de salvação, pelo menos na ótica daqueles que “insistem em sobreviver”.

O presente trabalho explora justamente esse tipo de ambigüidade que caracteriza a literatura e os paraísos artificiais que ela tem o poder de produzir/ser. Por um lado, seu aspecto de veneno anti-vida significando morte, anulação e, de outro, seu aspecto de remédio anti-vida, sendo que vida, nesse caso, é a vida que servirá de trampolim para uma outra que, em potência, pode ser melhor.

No conto “Os paraísos artificiais” o sujeito se vê diante da possibilidade de criação desses paraísos, ou seja, diante do instrumento demiúrgico que é a literatura e da possibilidade de alteração do mundo indefinidamente, sem que se resolva a tensão entre os aspectos de falsidade e de promessa de transformação contidos nos paraísos artificiais. No caso de Caeiro, tal como entendido aqui, há um movimento semelhante. Sua obra *oscila* entre ser (1) tanto a promessa de paraíso salvador, como (2) ser um falso paraíso, um engodo que não pode significar salvação nenhuma porque, antes de qualquer salvação, significa negação, recusa da própria vida. A questão é que essas duas vias de entendimento estão fundidas na obra de Caeiro através da arquitetura da oscilação que está presente nos seus poemas. Aceitando as contradições é que sua obra pode existir negando a linguagem, mas fazendo uso dela, negando a consciência, mas tendo-a presente, sendo ele próprio um carpinteiro dos versos e negando isso. A oscilação compõe a sua poética e torna impossível dizer que ali se apresenta necessariamente uma via salvífica ou um engodo. Essas duas formas que pode assumir o paraíso artificial chamado Caeiro são possibilidades contidas na obra do mestre. Positividade e negatividade vivem ali, coladas, em potência; conforme o ângulo do qual se olha, as formas desenhadas são diferentes. É como se estivéssemos diante da polissemia da expressão “paraísos artificiais”. Garantias a respeito da negatividade ou positividade ficam vedadas, de garantia mesmo só fica a possibilidade e, quanto a isso, é de se retomar a observação feita quando da leitura do conto “Os paraísos artificiais”: o que a escrita promete é “alteração”. Se para melhor ou para pior, isso são possibilidades. Caeiro aceita as alterações (a oscilação, enfim), se melhores ou piores não importa, ele as admitirá como parte do seu caminho de cego teimoso, como se a sua postura fosse a de se igualar ao mundo em sua “eterna novidade”. Fazendo isso, o fictício guardador de rebanhos (confessadamente *fingido* desde os primeiros versos de *O guardador de rebanhos*), só faz colocar seu leitor diante do “Universo ele-próprio”, Caeiro-mundo. A situação final é a dos

paraísos artificiais. Caeiro é fingido, é construção ficcional que aponta para o próprio fingimento, estando, nesse sentido, em pé de igualdade com aquele fingimento admitido que aparecia na “Autopsicografia” ou em “Op. Cit. pp., 164-65”. Ao produzir a realidade da integração com o mundo (o mundo é o que o sujeito percebe e os dois são igualmente oscilantes), Caeiro encarcera o indivíduo na sua percepção do mundo tal como “Os paraísos artificiais” faziam e assim coloca quem o contempla diante do potencial de promessa desses paraísos, mas também do seu potencial de engodo, falsidade. Estaca-se diante do risco: seguir determinado caminho significa anulação ou promessa que cultiva motivo para continuar?

Nesse ponto, nem o entendimento de Osakabe e nem o de Lourenço se detém como quer fazer o presente trabalho. Cada um deles afirma um dos lados da moeda. Já as leituras que aqui se constroem de Caeiro ou de “Os paraísos artificiais”, levam a crer que tais peças literárias flagram a moeda em movimento, como ocorre quando se gira uma em cima de uma mesa e é impossível saber o rumo que ela tomará, ou o tempo que levará para cumprir sua sina e parar ou, ainda, se determinado gesto daquele que está diante da moeda pode fazer o movimento durar mais ou não, tomar certo caminho por ele intencionado ou não. Nesse sentido, fica-se próximo do entendimento da lírica moderna exposto anteriormente. Ela cria realidades e aponta para isso, escancarando o fingimento que dá realidade ao mundo, cerca o indivíduo de ficção.

## **5. Paulo Henriques Britto: fingindo quase cem anos depois**

### **5.1 O gesto rápido do prestidigitador**

A conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa prossegue através da análise da série de poemas intitulada “Três peças circenses”, de Britto, que consta na abertura do seu terceiro livro, *Trovar Claro* (1997). O primeiro poema, intitulado “O prestidigitador” traz a idéia de que na escrita se encontra “lastro” para a “realidade incômoda” (cf. segunda estrofe). Ora, continuamos no âmbito da tematização da função da arte. Como sugerido anteriormente, há uma reunião de Pessoa e Britto (e da lírica moderna) em torno do fingimento, figurando este como possibilidade de aberturas de novas

possibilidades na realidade. Em sentido figurado, “lastro” pode significar “firmeza”, “assento” ou “base”. Por aí já haveria possibilidade de estabelecer contato com a visada de Caeiro e com a visada que Osakabe lança sobre Caeiro e o poema de Britto, mas antes de estabelecer tais contatos, proponho a análise detida dos poemas que compõe a série. Em relação às cercanias do fim do século XIX e início do XX, avança-se quase um século.

O primeiro poema – “O prestidigitador” – tem como título o nome do profissional que detém a técnica de iludir, ou seja, o mágico. Prestidigitação é justamente a “técnica de iludir o espectador com truques que dependem especialmente da rapidez e agilidade das mãos; ilusionismo, mágica”, conforme definido no Dicionário Houaiss. Ao ler o poema, percebemos que não se está exatamente a falar de um mágico que venha fazer surgir um coelho de sua cartola, mas de um sujeito que está diante de um caderno em branco em situação de criação e, talvez, algum controle da situação. Leiamos o poema:

## I. O PRESTIDIGITADOR

Este papel que se oferece virgem  
ao bel-prazer de pena e tinta  
é todo teu, só teu, como não é,  
nem nunca foi, a tua vida.

A gozosa vertigem dos começos –  
esse friozinho bom no estômago –  
aqui encontra lastro, ainda que tênue,  
na realidade tão incômoda.

E se esta página inaugural  
negar-te a façanha de um verso,  
um gesto rápido há de restaurar  
a virgindade do caderno.

As vértebras flexíveis da espiral  
não vão guardar nenhum vestígio  
(como fazem as lombadas traiçoeiras)  
deste pequeno infanticídio.

Somente a nova página primeira  
testemunhou a recaída.  
Tenta outra vez: Este papel, etc.  
(Restam noventa e nove ainda.)

(BRITTO, 1997, p. 11)

O papel está ali disponível, entregue às vontades (ao “bel-prazer”) de “pena e tinta”. O sujeito tem sobre essa folha de papel um poder de posse que não tem sobre a própria vida e isso é a voz do eu-lírico que diz dirigindo-se a uma segunda pessoa, como numa conversa com esse alguém diante da folha em branco: o papel é “todo teu”. Essa voz do poema assume um tom de aconselhamento e vem explicar ao sujeito algumas regras e possibilidades do jogo (o jogo da escrita, no caso). A primeira lição, contida na primeira estrofe, seria a de que o poder sobre o papel (em branco, disponível para o uso) é maior que o poder que se tem sobre a própria vida. Passando para a segunda estrofe, a voz considera o sintoma típico de momentos de ansiedade em relação ao início de uma empreitada, trata-se do “friozinho bom na barriga” ou “gozosa vertigem”. A consideração feita é a de que, “aqui”, na situação de escrita, portanto, essa ansiedade encontra algum equilíbrio. A situação de escrita, de estar diante de um papel em branco, seria uma forma disponível nessa “realidade tão incômoda” de encontrar descanso (“assento”), assim como um barco incomodamente desequilibrado poderia ser corrigido pelo lastro. Aqui já se marca alguma distância daquele poeta-sol baudelairiano redentor de tudo, aqui a imagem é mais discreta, tem um alcance menos bombástico, digamos assim.

A voz está pintando o cenário: (1) a vida não é tão do sujeito como é esse papel em branco e (2) colocar-se diante de uma folha em branco é uma possibilidade que a *realidade incômoda* oferece para que se consiga algum equilíbrio (“lastro”). Seria a escrita uma promessa de descanso da realidade? De evasão? De conserto? Ou a possibilidade de estabelecimento de um mínimo conforto? A terceira estrofe vem desenvolver um pouco a idéia de “fuga” do incômodo real, já que argumenta que, ainda que o papel negue um verso ao sujeito (é um poeta?) com quem conversa, este poderá a partir de um gesto rápido (digno de um prestidigitador), arrancar a folha restaurando aquela situação de início, de folha em branco aberta a possibilidades. Nesse sentido, podemos entender por que se tem mais posse sobre o papel do que sobre a própria vida, já que um papel oferece a possibilidade de que o descartemos (havendo um igualzinho logo a seguir, já que se trata de um caderno) enquanto que o descarte da vida não é passível de restauro tão simples. A quarta estrofe faz a

comparação do ato de arrancar a página com um infanticídio<sup>8</sup> e salienta o caráter de crime perfeito, já que não deixa vestígios, apenas uma testemunha impossibilitada de testemunhar (a próxima página). A “mágica” seria assim bem-sucedida, não deixando a mostra seu artifício. A possibilidade advinda do arrancar a página que negou um verso está no penúltimo verso: o poeta pode continuar tentando sendo que, como lembrado no último verso, no caderno há mais noventa e nove folhas disponíveis para a possibilidade da “façanha de um verso”. O último verso, que acaba trazendo a noção da finitude do caderno, acaba dando uma deixa para que se questione a primeira estrofe: ainda que a posse do papel (ou essa ilusão proporcionada pelo prestidigitador) não se oponha a não-posse da vida, o papel é igualmente finito.

Esse sujeito que pode restaurar a virgindade do caderno pelo gesto de arrancar a folha (de sumir com o vestígio do fracasso) guarda semelhanças com o prestidigitador, o ilusionista que graças a um gesto rápido e habilidoso garante o sucesso do seu número. O gesto rápido que não deixa vestígios da farsa é o grande trunfo do prestidigitador. No caso de Paulo Henriques Britto, uma primeira associação que podemos fazer é com a característica desse poeta de disfarçar formas poéticas rígidas minuciosamente construídas através da mescla delas com uma linguagem coloquial que transmite a idéia da espontaneidade de um discurso que corre livre. A esse respeito são exemplares os sonetos que compõem a série “Até segunda ordem” que também constam do livro *Trovar Claro*. Atendo-se ao próprio poema em questão, é possível encontrar um verso que se vale da linguagem coloquial, que poderia mesmo ter sido decalcado de uma fala cotidiana, como o verso “esse friozinho bom no estômago” que, sendo um octossílabo, mantém o padrão rítmico que segue o poema. Nesse sentido, também a exploração dos *enjambements* cria esse aspecto de “falar corrente” que *esconde* um poema metrificado e com esquema de rimas toantes, seu artifício.

Quanto à questão do metro e das rimas, o poema explora algumas possibilidades que permitem flagrar procedimentos caros a este poeta. O esquema de rimas, que são sempre toantes nesse poema, é ABCB, sendo que a segunda estrofe se faz exceção ao inverter a ordem as vogais coincidentes, forçando assim os limites da rima. As palavras que

---

<sup>8</sup>A metáfora da criança para falar de um texto será reaproveitada pelo próprio Britto em “Poema de Natal”, poema analisado depois das análises de poemas de Fernando Pessoa ele-mesmo.

causam isso estão no final dos segundo e quarto versos da estrofe, são “estômago” e “incômoda”. Justo no momento em que o poema fala em incômodo é ele mesmo quem “vive” um *incômodo* ao ver seu esquema de rimas fugindo à regra. Outro exemplo de violação de regras acontece na estrofe seguinte. Nesse caso a violação é do metro a que obedece o poema. As demais estrofes estão comportadamente obedecendo a uma estrutura em que os primeiros e terceiros versos são decassílabos enquanto o segundo e o quarto são octossílabos. No entanto, ao escandir o primeiro verso da terceira estrofe não é possível, nem forçando a barra, chegar a dez sílabas; trata-se de um octossílabo desviante. Esse desvio acontece no momento do poema em que se aventa a possibilidade de não conseguir escrever um verso (recurso parecido com aquele observado em “Op. cit. pp. 164-65). O assunto muda o ritmo? O ritmo muda o assunto? O poema “vive”/performa os dilemas a respeito dos quais especula. Estendendo, ainda, esse jogo, o terceiro verso provoca uma rima toante com o primeiro verso, o que também faz exceção ao esquema predominante no poema. Tal rima inesperada chama a atenção e chama ainda mais atenção por ser com a palavra “restaura”. Se o primeiro verso havia desfigurado o padrão rítmico ao ser um octossílabo, este terceiro, ainda que traga rima toante inesperada, *restaura* o padrão de dez sílabas.

Já estaria eu supondo coisas muito além do jogo que está propondo o poeta-prestidigitador? Ao mesmo tempo em que lança mão de elementos que disfarçam a construção do poema, como os *enjambements* e a linguagem coloquial, há outros, como esses jogos de rima e ritmo que escancaram o caráter construído/arquitetado (fingido) do poema. O poeta, aqui, é como o prestidigitador, faz tudo diante dos nossos narizes mas calculadamente escolhendo o que pode ser visto e o que não. No caso do poeta, é possível entender que o poema vem sugerir que o escamoteado fica sendo aquilo que foi trabalhado para se chegar até o poema. Tomando o próprio poema para reflexão, há que se convir que apresenta uma tensão: ao mesmo tempo é natural/espontâneo (alguns dos versos poderiam ser encontrados numa fala do dia-a-dia ou num poema modernista) e lapidados (dignos de uma obediência parnasiana às formas tradicionais). Quando escreve “a gozosa vertigem dos começos”, com vocabulário mais raro, há um decassílabo heróico, quando busca a expressão coloquial “esse friozinho bom no estômago”, vai para o octossílabo.

O fingimento que chega às raízes do cinismo se faz presente.

## 5.2 A posse da flauta da literatura

Seguindo a leitura deste ciclo de poemas encontramos o poema “O encantador de serpentes”. Mais uma vez um ilusionista a dar título ao poema. Leiamos:

### II. O ENCANTADOR DE SERPENTES

Por entre as linhas incautas da leitura  
idéia insidiosa se insinua,

como se sugerisse um outro texto  
mais vivo, extremo e verdadeiro

de uma verdade esguia e peçonhenta  
a recobrir de visgo a tua página

já quase impenetrável –  
felizmente

resta o recurso derradeiro:  
Pára. Volta atrás. Faz do palimpsesto

papel vulgar Agora continua,  
Retoma a doce flauta da literatura.

(BRITTO, 1997, p. 13)

Somos levados a acompanhar uma situação e, se no início do poema anterior éramos situados diante de um sujeito que tinha diante de si papel, tinta e pena, o que nos remetia a uma situação de escrita, neste segundo poema o primeiro dístico nos revela uma situação de leitura. Os adjetivos trazem um clima de insegurança: as linhas da leitura são “incautas” e a idéia que daí surge é “insidiosa”, tratando-se, ainda, de uma idéia que se insinua. Tudo isso cria um clima de desconfiança. A “idéia insidiosa” que resulta da leitura sugere ao sujeito “um outro texto”, sugere, então, um outro texto que não aquele que tem diante de si. Esse outro texto, além de mais “vivo” e “extremo”, é mais “verdadeiro”, mas o verdadeiro aí fica por conta de “uma verdade esguia e peçonhenta”. A partir do texto que tem diante de si, o leitor é levado a um outro texto que parece muito mais sedutor, um texto que sugere mais verdade, mas uma verdade que é descrita como “esguia e peçonhenta”,

uma descrição que poderia bem caber para uma serpente. É justamente como uma serpente encantadora que parece agir esse outro texto que surge na cabeça do leitor em questão, levando-o a “recobrir [então já havia sido coberta anteriormente] com visgo a página” que tem diante de si e que já está “quase impenetrável”. O texto que era lido e o novo texto que nasce na cabeça desse leitor estariam disputando espaço na folha? Logo depois de montado esse cenário surge no poema uma exceção rítmica e visual. Trata-se de um verso que aparece sozinho, cortado por um travessão. Tal verso, além de trazer um contraponto à ideia inicial do poema (do leitor sucumbindo ao encanto do outro texto que vai se formando em sua cabeça) introduz a quebra do verso em duas linhas.

A segunda etapa do poema, que se segue ao verso quebrado em duas linhas, vem apresentar o “recurso derradeiro” que permite não sucumbir ao efeito provocado pela leitura. “Pára. Volta atrás.”. Mais uma vez temos uma voz que se dirige a alguém, no caso, aquele sujeito que lia no começo do poema. Podemos pensar que seja o leitor, mas se continuamos a leitura do poema percebemos que se trata do escritor, do poeta mais uma vez. Seguem-se dois conselhos “Faz do palimpsesto / papel vulgar. Agora continua, / retoma a doce flauta da literatura”. A voz está instruindo o sujeito para que retome o poder em relação à serpente que é o próprio texto e às idéias peçonhentas que o texto provoca. Se no primeiro poema tínhamos um sujeito diante de uma folha em branco, fazendo sua tentativa na “página inaugural” do caderno, aqui o sujeito já tem uma página com um texto que, em alguma medida, já foi por ele trabalhado, reescrito (tendo-se em vista a menção ao palimpsesto). Na primeira parte (antes do verso solitário) do poema o sujeito estava sendo levado, pela leitura do texto, a querer modificá-lo, chegar mais perto daquele imaginado a partir da leitura, já que a leitura lhe sugeria “um outro texto”. Diferente é a proposta que aparece na segunda parte do poema em que se encoraja o sujeito-poeta-escritor a retomar a flauta e passar ele, então, a deter o poder de encantamento, podendo, assim, voltar a tocar “a doce flauta da literatura”. Seria uma metáfora para dizer para o sujeito (e mais uma vez o poema é direcionado a uma segunda pessoa) largar mão do trabalho de reescrita e formulação originado pela leitura e que fez surgir um palimpsesto. “Faz do palimpsesto / papel vulgar”, ou seja, a voz recomenda que o sujeito largue o papel já trabalhado e parta para um ainda não usado, um papel comum. A partir disso ele estará pronto para retomar “a doce flauta da literatura”.



Como visto no poema anterior, aqui também haverá uma “performance” do poema em mais de um nível. Podemos analisar primeiramente os dois primeiros e os dois últimos dísticos. Se os isolássemos teríamos um esquema de rimas perfeitas em espelhamento: AB CD DC BA, mas também rimas toantes seguindo o esquema AA BB BB AA. Em ambos os casos ocorre o espelhamento que dá justamente a idéia de inversão da posição que, no poema, também tem a dimensão da mudança da leitura para a escrita, da posição de encantado pelo texto a encantador. Entre esses quatro dísticos há mais um e o verso irregular quebrado em duas linhas. O dístico, apesar de não trazer rimas quaisquer, provoca uma aliteração um tanto inusitada das consoantes “s” e “g” através das palavras “esguia” e “visgo” (caindo ambas na sexta sílaba do decassílabo) e da consoante “p” na última palavra do verso. Que se note, ainda, que as consoantes “p” e “s” soam durante o texto todo e também de forma espelhada (mas menos nitidamente que as rimas) já que na primeira parte (os dois primeiros dísticos) há dominância do “s” e na segunda do “p” havendo uma ocorrência dessas consoantes no terceiro dístico, como já visto. O dístico e o verso quebrado preparam as inversões que se dão dos dois primeiros dísticos para os últimos. Nesse jogo de inversão é de se notar, talvez chegando a um uso extravagante da aliteração, que o primeiro verso do quarto dístico do poema traz uma aliteração em “r” (“resta o recurso derradeiro”). Com isso o poema faz aliterar, em seqüência, os sons de “s”, “r” e “p”. Ora, essas são as consoantes da palavra “serpente”. O poema leva ao limite a imitação de si mesmo através do controle das várias possibilidades que a palavra oferece. Mas as remissões não param por aí. Há ainda um jogo com a visualidade do poema. Para além do verso quebrado que explora esse recurso de forma bastante aberta, ainda é possível ver (e será que o prestidigitador não estava em ação aqui também?) que os três primeiros dísticos apresentam o primeiro verso maior que o segundo enquanto os dois últimos invertem tal relação. Isso sim é um poema no qual uma “idéia insidiosa se insinua”. *Sinuoso* (eu não poderia perder essa palavra), o poema (conduzido pelo poeta) imita o movimento da serpente (conduzida pelo encantador): primeiramente num sentido e depois noutro. O poema trabalha em conjunto em todas as suas possibilidades: imagísticas, sonoras, visuais e semânticas. Perguntássemos a Caeiro e ele responderia com um poema se:

E há poetas que são artistas  
E trabalham nos seus versos

Como um carpinteiro em tábuas!...

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

(PESSOA, 2006, p. 222)

Mas isso não é suficiente para que vejamos aí uma contradição entre essas poéticas, a começar porque os poemas de Caeiro foram engendrados pelo poeta dramaturgo-demiurgo Fernando Pessoa, que soube também ser esse carpinteiro, e também porque mesmo Caeiro tem uma construção auto-remissiva e auto-consciente que muitas vezes contradiz seu ideal de espontaneidade, como também analisado anteriormente. Mais adiante estabelece-se mais detidamente a relação com a carpintaria do verso que cada um deles estabelece. Antes dessa conversa convém analisar o último poema da série.

### **5.3 Uma demonstração de controle dos movimentos**

Depois de mostrar a faceta de prestidigitador e de encantador de serpentes, chega-se ao terceiro e último poema da série “Três peças circenses” com o poema “O funâmbulo”:

#### **III. O FUNÂMBULO**

Entre a palavra e a coisa  
o salto sobre o nada.

Em torno da palavra  
muitas camadas de sonho.  
Uma cebola. Um átomo.  
Uma cebola ávida.  
Entre uma e outra camada  
nada.

Saltam sobre o abismo,  
tomam o vazio de assalto.  
De píncaro a píncaro  
projetam-se, impávidas,  
epifânicas, esdrúxulas,  
teimosas, dançarinas.

O salto é uma dança,  
a teima é uma doença.  
Em torno da cebola  
o ar é tenso de lágrimas.

(BRITTO, 1997, p.15)

O poema se abre com um dístico cujo primeiro verso é um heptassílabo e o segundo um hexassílabo. Essa oscilação ocorre durante o poema todo, havendo vários versos que deixam dúvida quanto ao número de sílabas por haver mais de uma possibilidade de sinalefa como nos encontros “sobre o abismo”, “entre uma e outra” e “o salto é uma”. As quatro estrofes do poema tem respectivamente dois, seis, seis e quatro versos, porém a igualdade que ocorre entre a segunda e a terceira fica abalada pela abreviação do último verso da segunda estrofe que se reduz à palavra “nada”. Os versos se alternam entre graves (terminados em paroxítonas) e esdrúxulos (terminados em proparoxítonas). O poeta não se vale de rimas, explorando principalmente assonâncias ao longo do poema todo e enfatizando as vogais “a”, havendo um único caso de “a” nasalizado na palavra “epifânicas”, e “o” que é sempre fechado. A terceira estrofe, que é onde está o único “a” nasalizado do poema, é a que dá destaque a outras vogais ao ter versos terminando com as palavras “abismo”, “píncaro” e “esdrúxulas”; tais palavras, ainda que tenham a tônica em vogais que não “a” e “o” contêm pelo menos uma dessas vogais, de longe as mais exploradas no poema. A esse respeito pode ser dada atenção às palavras “camada”, “átomo”, “cebola”, “nada”, “salto”, “palavra” e “sonho”, algumas delas tendo mais de uma ocorrência no poema. As tônicas também não apresentam sílaba fixa em que cair, ora estão na primeira, ora na segunda e mesmo na terceira como acontece no verso que se inicia pela palavra “epifânicas”. A pontuação também causa alguns acidentes no ritmo podendo-se dar destaque ao que ocorre na segunda estrofe, já que em apenas dois versos há três pontos finais: “Uma cebola. Um átomo. / Uma cebola ávida.”.

A oscilação em tantos níveis, de tão insistente, torna-se regra neste poema cujo título faz referência ao profissional que atravessa a corda-bamba confiando em sua habilidade e cujo número encontra seu auge no salto, que é sua demonstração máxima de desafio ao desequilíbrio e ao “nada” que lhe espera caso falhe. No entanto, o poema não parece dizer respeito ao funâmbulo. O “salto” e o verbo “saltar” não encontram, um sujeito

diretamente identificável com o funâmbulo que está lá no título. Ele aparece no salto e, talvez, só nele. Como vai no dístico de abertura, o salto é entre “a palavra e a coisa” passando pelo “nada” que, se poderia ser o risco do funâmbulo, é, mais imediatamente, o intervalo entre palavra e coisa. O dístico parece mais se referir à questão da ligação entre palavra e referente do que ao funâmbulo. Como aconteceu nos outros dois poemas da série, o artista nomeado no título acaba sendo uma forma a partir da qual criar uma metáfora do poeta, do escritor. Aqui, no entanto, o foco das atenções recai sobre a(s) palavra(s). A segunda estrofe, por exemplo, passa da relação entre palavra e coisa para o desenvolvimento da metáfora da cebola, que, no fim das contas, é para falar da palavra também. Se num primeiro momento a imagem pode ser um tanto abstrata ao falar em “camadas de sonho”, a imagem da cebola vem dar materialidade, no entanto o “nada” continua ali “Entre uma e outra camada”, havendo aí também uma oscilação semântica do imaterial para o material. Mas e de onde vêm essas camadas de sonho que a cebola ilustra? São os significados possíveis da palavra? Estes mesmos significados ou referentes cuja distância para a palavra é permeada por nada? O poema não dá elementos suficientes para que se vá além de suposições nesse sentido. Creio que é possível, a partir da lacuna deixada pelo poema na terceira estrofe, sentir-se um pouco mais à vontade diante do risco de seguir suposições, já que ali, a meu ver, ela se impõe quase como uma condição. Falo da ausência do sujeito dos verbos que aparecem no plural nessa terceira estrofe: “Saltam”, “tomam” e “projetam-se”. O sujeito fica elidido, só sabemos das suas ações e dos adjetivos que recebem (que revelam ser um sujeito plural feminino). Que abismo é esse que é saltado? Seria o nada que está entre palavra e coisa ou o que está entre uma camada e outra? Ou ainda aquele sobre o qual salta o funâmbulo? O verbo está no plural, quero logo dizer que o sujeito são as próprias palavras saltando até as coisas, lutando por preencher esse abismo com seus saltos que são tão explorados e buscados. Aqui entra o ofício do poeta, é nas mãos dele que está a organização da dança que fazem as palavras, dança essa que é igualada ao salto no primeiro verso da última estrofe: "O salto é uma dança". Todas as oscilações acima descritas compõem uma dança que se dá graças à materialidade das palavras e à manipulação que esta recebe do poeta. Mas estas minhas últimas especulações exigiram um salto também; o sujeito da estrofe está irremediavelmente elidido. Conforme escreve Alfredo Bosi: “O fenômeno verbal é uma conquista na história dos modos de

franquear o intervalo que medeia entre corpo e objeto” (BOSI, 2000, p. 28). A linguagem permite que se fale de algo distante. Algo não disponível ao corpo em dado momento é "trazido" pelas palavras que teriam o poder de franquear esse espaço. Se a palavra "funâmbulo" já nos remete desde o título à imagens, sensações e o que mais pudermos relacionar com ela (as muitas camadas em torno da palavra), o trabalho realizado pelo poeta aproxima mais ainda; partindo das potencialidades sonoras, visuais e imagísticas da palavra, como já havia feito nos poemas anteriores, preenche-se (ou pelo menos se dá a ilusão disso) a distância entre o corpo do leitor e do objeto fora dele, fora do seu alcance. Não seria isso forçar o significante para que chegue junto do significado (referente)? Uma busca lúdica de isomorfia entre linguagem e mundo? Palavra e coisa? Conforme escreve Bosi: "Subsiste, assim, como fundamento de toda linguagem poética, a trama de imagem, pensamento e som. A verdade *sui generis* do poema está, precisamente, na intersecção dessas três realidades: o significado aparece sob as espécies do nome concreto, ou da *figura*, e é trabalhado pelos poderes da voz.". Nesse sentido, esses três poemas de Britto são exemplares do trabalho com essa trama ao tematizarem o que eles mesmos fazem, estamos diante de um poeta que desempenha seu ofício enquanto comenta esse mesmo ofício, apontando para sua própria poética. Trata-se de uma performance em que se demonstra domínio e auto-consciência. Flagra-se um sujeito que exhibe a sua posse da flauta, sendo esta uma posse fingida, fabricada, sempre a ruir a fronteira entre ilusão e realidade.

Em Caeiro também é possível observar o domínio da flauta (da literautra), bem como a consciência em relação ao próprio fazer. Inclusive no poema de Caeiro acima citado como se fosse uma resposta ao expediente de “carpinteiro” de que lança mão Britto, se esboça uma aparente discordância entre as poéticas dos dois. No entanto, não creio que essa discordância prevaleça quando de uma aproximação mais minuciosa. A espontaneidade de Caeiro é construída, bem como o é a de Britto. A diferença é que Britto constrói poemas que, em sua maioria, contradizem a espontaneidade a partir de recursos vastamente usados pela tradição da lírica, que seriam a métrica e a rima. É verdade que o faz provocantemente encontrando rimas inusitadas e dissimulando-as através de *enjambements* e de uma sintaxe prosaica que dá a impressão de nunca forçar determinado ordenamento em prol de uma rima. No caso de Caeiro não há a métrica e a rima, havendo, sim, crítica a esse tipo de expediente e o uso de versos livres. Mas o que há nisso é uma

dissimulação (termo complicado para se aplicar a Caeiro, já que o que percebemos como dissimulação ele poderia incorporar como mais uma contradição que calhou de haver e que só faz reforçar seu caminho oscilante de cego teimoso). O fato é que se não há a recorrência de rimas ou de uma métrica apontando para uma linguagem arquitetada, há outras recorrências, outros recursos de carpintaria poética. A própria utilização sistemática e significativa dos paradoxos é recorrente, podendo-se citar ainda paralelismos, tautologias ou, para citar um exemplo, um uso particular da enumeração no poema V de *O guardador de rebanhos* nas duas últimas estrofes. Ali se aventa a hipótese de Deus ser “as árvores e as flores / E os montes e o luar e o sol”. Os cinco substantivos se dispõem em ordem diferente em cada uma das seis vezes em que *aparecem* enumerados. Essa não-coincidência é significativa em Caeiro, para quem a natureza nunca *aparece* igual. Isso é uma utilização de um potencial da linguagem como o são as demonstrações de Britto. Nesse sentido há uma busca de isomorfia nos dois. Assim como há a aproximação de coisa (ou da percepção da coisa: a exemplo da movimentação do funâmbulo) e palavra em Britto, há também no caso de Caeiro uma aproximação do uso das palavras à mutabilidade da natureza, tal como é percebida pelo poeta que a expressa. O exemplo é pontual, mas a leitura dos poemas realizada anteriormente demonstra isso de forma detida e desdobrada em mais de um poema.

A que está servindo essa busca de isomorfia? Em Caeiro se trabalhou a idéia de a linguagem-Caeiro ser como é o mundo/a natureza/ o universo para que, com isso (com o resultado dessa intervenção na linguagem) houvesse integração desse sujeito com a natureza. Tal integração, por sua vez, viria acompanhada de conhecimento da própria limitação. Em Britto seria o mesmo caso? As leituras realizadas até aqui apontam para a relação de poder do poeta em relação ao poema que ele escreve, seu domínio da situação, sua objetivação de uma forma determinada, da expressão de determinada coisa, enfim, da criação de uma linguagem que esteja submissa aos objetivos do sujeito. No caso dos dois poetas fica exposta a luta que estabelecem com palavras. Por meio dessa luta Caeiro exerce sua postura de estar integrado ao mundo, conhecedor da sua limitação, da sua perspectiva. Caeiro luta com as palavras em nome da não-luta contra o mundo. Já Britto, também através da luta, escancara e esconde seu trabalho de controle da linguagem, deixando soar a segunda estrofe do poema “O prestidigitador”:

Este papel que se oferece virgem  
Ao bel-prazer de pena e tinta  
É todo teu, só teu, como não é,  
Nem nunca foi, a tua vida.

(BRITTO, 1997, p. 11)

Em oposição à posse que se tem do papel e das possibilidades de controle do movimento e da ilusão, que serão demonstradas pelos poemas da série “Três peças circenses” (bem como por muitos poemas de Britto), está a vida. Essa seria uma vantagem dos “paraísos artificiais” que a linguagem pode produzir e que está sugerido no conto analisado anteriormente.

A ponte com o poeta da “Autopsicografia” já vai se esboçando. Como visto anteriormente, no poema do ortônimo existe uma reflexão a respeito do tipo de controle que se tem sobre a linguagem, trata-se de um controle condicionado ao fingimento, a criação de ficções. Assim como Caieiro e Britto, o ortônimo também desempenha uma luta com palavras. No caso do ortônimo o canto, a canção (o que remete ao *Cancioneiro*) desempenha papel importante na lida do poeta com um mundo em que o comboio de cordas parece ser sinônimo de uma dor que pode ser aliviada justamente pelo canto.

## **6. O ortônimo: o cantar que alivia**

As análises começarão pelo poema “Gato que brincas na rua”. Haverá uma idealização do animal, no entanto não se estará perto de um ideal caeiriano de integração à natureza:

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

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

És feliz porque és assim;

Todo o nada que és é teu.  
Eu vejo-me e estou sem mim,  
Conheço-me e não sou eu.

Valendo-se do heptassílabo, verso que é muito utilizado nas composições assinadas por Fernando Pessoa ele-mesmo (e que significativamente compõe o *Cancioneiro*), o poema se constrói a partir da imagem desse gato e da tensão que se estabelece entre o que o eu-lírico percebe nesse animal em contraposição ao que percebe em si. Tal tensão fica já assinalada na primeira estrofe, nela é notada a tranquilidade desse gato que brinca na rua “Como se fosse na cama”, o espaço compartilhado da rua, para o gato, é continuidade do espaço privado da cama, brinca num como brinca noutro. Em contraposição a isso, que está nos dois primeiros versos, nos dois últimos o eu-lírico expressa sua inveja em relação ao gato.

A segunda estrofe traz mais da visão desse eu-lírico sobre esse gato. O animal é visto como “Bom servo das leis fatais” que vigem sobre os seres desse mundo, ressaltam-se os “instintos gerais” do animal e a não complicação que há no seu sentir: “sentes só o que sentes”. Esse verso que arremata a estrofe é extremamente significativo para pensarmos a poesia do ortônimo. Nele, haverá uma confusão intensamente explorada entre a razão e a emoção (coração), entre o sentir e o pensar e entre o sonho e a realidade. No caso desse poema há a idealização do gato e sua obediência simplificada às “leis fatais” bem como do seu facilitado sentir. Tais características desenhadas nas duas primeiras estrofes levam à conclusão, na terceira estrofe, da felicidade desse gato que tem para si todo esse “nada”. Nos dois últimos versos o eu-lírico volta a marcar a tensa diferença que existe entre ele e o gato e, para tanto, se vale de versos que expressam justamente a complicação tanto no plano dos sentidos (“vejo-me”) como no plano do intelecto (“Conheço-me”). Apesar de os verbos aparecerem em forma afirmativa, estão ligados a uma segunda parte que turva a confiança no poder desse sujeito de *ver* ou *conhecer*. Tal turvamento começa já com o paradoxo do segundo verso: afinal, como é possuir esse nada que se é? Voltando as atenções para o ritmo do poema, é possível perceber que a mudança, aqui chamada de turvamento, também se dá nesse plano desde o primeiro verso da estrofe. Se as tônicas vinham caindo sempre na quarta sílaba (na primeira e segunda estrofes), na última estrofe elas caem na quinta. Na passagem de um primeiro momento em que se observa e descreve



o gato e se dá vazão ao sentimento da inveja para um segundo momento em que o eu-lírico passa a analisar a felicidade do gato e efetivamente comparar a situação do animal com a sua própria (última estrofe), acontece a mudança do ritmo. A última estrofe, então, ganha acordes exclusivos em relação à composição geral de modo a marcar tensões que aparecem frequentemente nos poemas do ortônimo e que serão de grande valia para a análise que se pretende aqui estabelecer. Comparando este poema com a visada de Caeiro, fica nítida uma inveja em relação ao gato por ele estar integrado ao mundo, sentindo só o que sente e aceitando as “leis fatais”, que seriam as leis naturais. Tal inveja poderia muito bem ser direcionada a Caeiro que, em oposição ao que faz o eu-lírico, não invejaria um gato a não ser que estivesse doente. Quanto à composição, não é difícil imaginar a aversão de Caeiro ao tipo de carpintaria poética utilizada no poema.

Uma outra composição em heptassílabos que possibilita flagrar a questão do turvamento que acontece no sentir e que já foi referida anteriormente é justamente “Autopsicografia”. Ali não há o gato servindo de ideal, mas há igualmente uma composição em doze heptassílabos versando sobre as complicações do sentir do poeta, estendendo-se esta complicação também para o sentir do leitor. Em “Autopsicografia” o turvamento do sentir aparece como elemento que tem implicação no fazer poético. No caso do poema que se está analisando, apesar da exploração do mesmo elemento, não há essa preocupação. É por isso que mais do que trilhar o caminho de ver nesse poema a poética de Fernando Pessoa e já partir para investigações a respeito do fazer poético (como feito no caso de Caeiro e Britto), nesse momento interessa o “comboio de corda” que entretém a razão. Em oposição ao gato que sente só o que sente, o poeta finge a dor que sente e o leitor, ao ler, sente uma dor que não é sua nem do poeta. A relação de poeta e leitor com a própria sensação/sentimento não é direta como é a do gato. Pensando nas reflexões realizadas a respeito da correção que Caeiro viria a operar no mundo (Caeiro como “via salvífica”), as relações do poeta e do leitor com o próprio sentimento são exemplares daquela relação não-direta com as coisas (no caso, o próprio sentimento). Também a relação do eu-lírico no poema do gato não é direta e ele parece ter consciência disso, já que vê no gato um ser apaziguado e, portanto, um ser invejável por sua *suposta* simplicidade do sentir. Mais do que um problema com a razão, seu problema é com a consciência que observa o próprio

sentir e idealiza o modo como o gato sente. Caieiro poderia até invejar esse gato, porém teria que perceber o traço doente que há em querer ser o que não é.

Ressalto ainda que “Autopsicografia” dá um passo além em relação a “Gato que brinca na rua” sugerindo que o coração (órgão símbolo do sentir) estabelece jogo com a razão, talvez sendo desse jogo que nasce o turvamento que se dá no caso do observador do gato. As confusões entre pensamento (pensar, razão) e sentimento (sentir, coração) vão ganhando várias feições ao longo das diferentes composições do ortônimo<sup>9</sup>. Elas ainda se multiplicam em outras direções como “sonho”, “vida” e “realidade”. A idéia não é estabelecer grupos estanques de palavras que estão sempre a significar uma mesma coisa ou que estão sempre em sintonia com determinadas outras palavras. Isso se assemelharia a tentar extrair um sistema de conceitos dos poemas de Pessoa. Creio que o jogo é a confusão, o andar tateando por essas palavras como a querer averiguar se há alguma possibilidade de resolução, mas em verdade aproveitando o jogo que é possível estabelecer entre elas de forma a *compor* e não de forma a resolver a questão, o que revela o crítico-leitor-fingidor. A composição é a “resolução”, ou seja, o caminho escolhido pelo ortônimo me parece ser o da exploração estética da expressão das angústias e incertezas que nascem de toda confusão. Para ver como se dá esse jogo parte-se agora para leituras de alguns poemas em que o jogo se manifesta. No caso do poema que se segue, há confusão entre pensamento e sentimento. A partir dessa confusão estabelece-se também uma segunda confusão entre o que é vivido e o que é pensado:

Tenho tanto sentimento  
Que é freqüente persuadir-me  
De que sou sentimental,  
Mas reconheço, ao medir-me,  
Que tudo isso é pensamento,  
Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,  
Uma vida que é vivida  
E outra vida que é pensada,  
E a única vida que temos  
É essa que é dividida  
Entre a verdadeira e a errada.

---

<sup>9</sup> Que se lembre dos trechos citados da análise de Benedito Nunes a respeito da relação entre sentimento e consciência quando da análise de “Autopsicografia” na parte 2.1 deste trabalho.

Qual porém é a verdadeira  
E qual errada, ninguém  
Nos saberá explicar;  
E vivemos de maneira  
Que a vida que a gente tem  
É a que tem que pensar.

(PESSOA, 2006, p. 172-73)

Mais uma vez composto por heptassílabos o poema se divide em três estrofes de seis versos. A primeira tem um esquema de rimas assimétrico, porém apresenta uma divisão simétrica em termos de ritmo: os três primeiros versos são acentuados nas terceira e sétima sílabas e os três últimos na quarta e na sétima. Enquanto os três primeiros apresentam a situação de o sujeito achar que é sentimental por causa da abundância de sentimentos que julga ter, os três últimos respondem rebatendo tal hipótese em nome da predominância do pensamento. Essa estrofe é a única que apresenta uma divergência interna. Tal divergência fica marcada (1) pela conjunção “mas”, que introduz a negação do que foi aventado nos três primeiros versos, (2) pela mudança de ritmo e (3) pela assimetria das rimas, que não volta a acontecer nas duas últimas estrofes, que seguem o padrão ABCABC.

A segunda estrofe é uniforme em termos de ritmo, a acentuação é constante nas primeira, terceira e quinta sílabas de cada heptassílabo. Nessa estrofe a tensão deixa de ser entre o sentimento e o pensamento e passa a ser entre o vivido e o pensado. Não se expressa dúvida alguma nessa estrofe, característica reforçada pelo ritmo inabalável presente do começo ao fim dela, no entanto há um paradoxo ali embutido. Ao mesmo tempo em que se afirma termos duas vidas (uma vivida e outra pensada), também afirma-se que a vida que temos é uma só e que essa é dividida entre aquelas duas. Fica estabelecida uma confusão. O último verso complica ainda mais trazendo a idéia de que nessa vida dividida entre a pensada e a vivida (abortando-se a idéia de que são duas vidas distintas) há “a verdadeira e a errada”. Aqui, o problema que acabava de ser abortado volta a existir, se tínhamos uma única vida, ainda que dividida, agora volta a haver duas: “a verdadeira e a errada”.

Tal confusão é “sentida” pela terceira e última estrofe, seu ritmo fica todo bagunçado com as tônicas variando entre algumas das possibilidades de acentuação do heptassílabo. Alguns versos mantêm o ritmo anterior, no entanto a acentuação não é tão

ordenada como fora antes. O penúltimo verso, por exemplo, apresenta acentuação até então não vista no poema (penso na tônica caindo na segunda sílaba). Além disso, algumas rimas deixam de envolver as consoantes tornando-se rimas toantes (ninguém/tem, explicar/pensar), como não havia acontecido anteriormente no poema. Em termos de retórica, a terceira estrofe força a barra tentando continuar o raciocínio depois do paradoxo apresentado na segunda estrofe, no entanto a musicalidade (ritmo e rimas) não nega a desestabilização ocorrida na passagem entre uma e outra estrofe. O poema performa/encena tensões através da exploração dos vários recursos disponíveis ao poeta. A musicalidade e a idéia (não diria que é um poema de muitas imagens) trabalham juntas na produção de sentido. Seguindo essa análise, encontramos aqui algo muito parecido com as explorações que vimos Britto fazer em seus poemas aqui analisados, mas que não deixam de estar presentes em Caeiro, a diferença é que nele não havia exatamente a exploração de formas presentes na tradição literária como no ortônimo e em Britto. Pessoa ele-mesmo também está fazendo recursos da linguagem trabalharem para determinada expressão. Isso fica demonstrado pelas trocas de ritmo significativas que acontecem no poema, o poema encena/performa a questão da qual está tratando. Assim como Britto fazia as palavras imitarem o movimento do funâmbulo ou como Caeiro fazia a linguagem ser como o mundo mutável que ele concebe, aqui Pessoa ele-mesmo faz o ritmo acusar que houve uma desestabilização da razão. Isomorfias significativas.

Continuo a análise de alguns poemas do ortônimo para ressaltar mais elementos que serão importantes posteriormente. O poema agora escolhido é “Qualquer música”:

#### QUALQUER MÚSICA

Qualquer música, ah, qualquer,  
Logo que me tire da alma  
Esta incerteza que quer  
Qualquer impossível calma!

Qualquer música — guitarra,  
Viola, harmónio, realejo...  
Um canto que se desgarrar...  
Um sonho em que nada vejo...

Qualquer coisa que não vida!  
Jota, fado, a confusão  
Da última dança vivida...

Que eu não sinta o coração!

(PESSOA, 2006, pp. 147-48)

Mais uma vez um poema composto em heptassílabos<sup>10</sup>. São três estrofes com quatro versos cada contendo rimas alternadas que seguem o padrão ABAB do começo ao fim do poema. Todas as rimas são perfeitas excetuando-se a última (confusão/coração) que encerra o poema. Se, por um lado, há essa exceção a esse respeito, por outro lado, tais versos (segundo e quarto da última estrofe) produzem um efeito de espelhamento com a primeira estrofe já que, junto aos primeiro e terceiro versos da primeira estrofe, são versos agudos enquanto os demais são graves. O espelhamento também acontece quanto ao ritmo, sendo que a estrofe do meio faz essa divisão ao ter dois momentos distintos ritmicamente falando: seus dois primeiros versos têm acento na quarta e sétima sílabas e os dois últimos tem acento na quinta e na sétima. As primeira e última estrofes não têm tal simetria, mas através do recurso aos versos agudos estabelecem simetria entre si (qualquer-quer/confusão-coração). É de se notar que as primeira e terceira estrofes trazem exclamações, sendo também as estrofes em que o sujeito mais expressa incômodo. Na primeira estrofe o motivo é a alma incomodada com a “impossível calma” e na terceira aparece o desejo de que algo venha substituir a vida, sendo que nem mais “música” precisa ser, já que esta perdeu espaço para “qualquer coisa”, tamanha a agonia do eu-lírico. Culminando a lamentação surge o último verso promovendo a significativa rima entre “confusão” e “coração”: o sujeito expressa seu desejo de não sentir o coração sendo que o fato de tal rima, além de ser a única rima toante do poema, ocorrer justo em versos agudos em simetria com os versos agudos que rimavam na primeira estrofe, causa um efeito de destaque múltiplo para o final do poema.

O eu-lírico vem expressando toda sua lamentação e ao mesmo tempo toda sua esperança de que uma música venha dar cabo do seu sofrer. Tal movimento é colocado em

---

<sup>10</sup> A escolha de tal verso e o título geral de *Cancioneiro* não deve ser pura coincidência neste caso. Fernando Pessoa esboçou algumas organizações para publicação de obra com o título de *Cancioneiro*, mas acabou não realizando tal publicação. Como nota Manuela Parreira da Silva no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* (MARTINS, Fernando Cabral, org., 2010) o poema “Qualquer música” esteve em todas as listas que Pessoa fez. Dada a recorrência de poemas em heptassílabos com forte apelo ao ritmo e à musicalidade, é possível pensar por aí, ao menos em parte, uma reconstrução do “Cancioneiro” tal como projetado por Fernando Pessoa; tal empreitada não está nos objetivos do presente trabalho, destaco somente para não deixar passar em branco a recorrência de metros próximos da canção.

suspensão na segunda estrofe, quando ele se entrega ao desdobramento das possibilidades musicais que venham lhe curar (“Viola, harmônio, realejo”), mas volta no primeiro verso da última estrofe recebendo a intensificação desesperada da exclamação e de uma espécie de descrença na música, já que nesse ponto a esperança de abrandamento do sofrer clama por “qualquer coisa”. Introduzido por essa intensificação é que aparece o primeiro verso agudo que traz também a rima toante que prepara o surgimento do “coração”, no verso-síntese que quer expiar os sofrimentos: “Que eu não sinta o coração!”. Depois de um movimento de intensificação do drama, o sofrimento, juntamente com a vontade de expiá-lo, ganha expressão catártica e sintética no último verso.

Apesar da grande proximidade que há com a música e do próprio poeta ter agrupado tal poema entre os que comporiam o *Cancioneiro*, trata-se de um *poema* que explora largamente a musicalidade das palavras. Seria a esperança de, através da música-poesia, abrandar o sofrimento advindo do coração bem como as demais confusões com que o sujeito precisa se haver e que abundam no *Cancioneiro*. Sigo esse caminho.

Outro poema que Manuela Parreira da Silva observa estar em todas as listas de poemas que comporiam o “Cancioneiro” é “Ela canta, pobre ceifeira”.

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

Ondula como um canto de ave  
No ar limpo como um limiar,  
E há curvas no enredo suave  
Do som que ela tem a cantar.

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

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

Ah, poder ser tu, sendo eu!  
Ter a tua alegre inconsciência,  
E a consciência disso! Ó céu!  
Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!  
Entraí por mim dentro! Tornai  
Minha alma a vossa sombra leve!  
Depois, levando-me, passai!

(PESSOA, 2006, p. 144)

Diferente dos anteriores, este poema é composto em octossílabos. Lendo-o é possível observar várias recorrências bastante significativas para o caminho que aqui se está tomando. Em alguns aspectos o eu-lírico inveja na ceifeira o que invejava no gato do primeiro poema aqui analisado, afinal ela tem uma “alegre inconsciência”. Se lá o eu-lírico invejava a sorte do gato, aqui gostaria de ser a ceifeira de quem descreve o cantar. Quanto às suposições que faz sobre a ceifeira não há tanta firmeza como havia quando se afirmava em relação ao gato, a ceifeira tem algo de instável, sua felicidade é relativizada por um “talvez”, sua voz “ondula”, ao ouvi-la o sujeito se “alegra e entristece” e, ponto culminante dessa oscilação, a voz dela é “incerta voz ondeando”. Há aí um movimento claro de oscilação. Mas essa oscilação deve mais precisamente ser atribuída ao sujeito da percepção (o eu-lírico) do que exatamente ao objeto dessa percepção (a ceifeira). É ele quem coloca o “talvez” já no segundo verso, sendo ele também quem usa de paradoxos para se expressar, como faz na penúltima estrofe: “Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso! Ó céu!”. O sujeito quer ser ela, mas quer continuar sendo quem é, quer a alegre inconsciência dela, mas a “consciência disso”. O sujeito expressa a vontade de ver convivendo contradições, elementos que se anulam. Partindo disso é possível encontrar nesse poema um sujeito expressando vontade de mudança da situação em que se encontra e vendo na cantora o elemento que pode proporcionar tal mudança. Na terceira estrofe é notado pelo eu-lírico o modo como a cantora canta: “E canta como se tivesse / Mais razões pra cantar que a vida”. Seria dessas razões para além das que a vida dá que a possibilitariam esse canto e esse julgar-se feliz por parte da cantora.

Da quarta estrofe em diante o poema passa a estar povoado de exclamações. As exclamações surgem no sentido de exortar a cantora, o eu-lírico se dirige a ela na forma dos imperativos: “canta” e “derrama” e em meio a isso nota que “o que em mim sente ‘stá

pensando”. Essa tensão entre pensamento e sentimento já foi notada acima e, de forma a reforçar ainda mais essa tensão, o derramamento de voz por que o sujeito anseia é no seu *coração*. Esse pedido feito à cantora surge da esperança de abrandamento de tudo que sente. Como em “Qualquer música” a música-canção é vista como possibilidade de paz para uma situação de confusão daquilo que se pensa, vive e sente. Depois do verso que destaca a convivência paradoxal de *sentir e pensar*, todos os períodos terminam em ponto de exclamação, promovendo no final do poema uma intensificação do sentimento (do drama) pela exaltação. A frequência de exclamações se dá justamente depois do paradoxo que revela o apego paradoxal à “consciência”, e tal apego é desdobrado na ciência que “pesa tanto” e dramatizado pela constatação da brevidade da vida, que ocorre no primeiro verso da última estrofe. Os três versos que encerram o poema voltam a se dirigir à cantora e então fica explícita a vontade de que a cantora mude a situação em que se encontra esse eu-lírico, ele quer ser levado por ela, quer ver sua própria alma tornada sombra da cantora. Seria mais uma forma de não sentir o coração, antídoto. O elemento musical (aqui o canto e anteriormente “qualquer música”) figura como possibilidade de escape à situação que é vivenciada e que está tão doloridamente vinculada ao sentir, ao coração e à consciência. Nesse mesmo sentido o gato também figura como possibilidade de simplificação dessa teia tensa. Se no caso do gato a imagem é ponto de partida e em “Qualquer música” o elemento musical tem papel destacado, no caso do poema em análise a imagem de uma ceifeira-cantora faz a síntese da inconsciência do gato e da música, do canto. Em todos os casos o eu-lírico marca presença com sua confusão interna que envolve os sentidos e a razão e também fazendo notar seu estilo (sua voz) na composição dessas *canções-poemas*.

É de se notar ainda que a voz que se expressa nesse poema constrói uma imagem idealizada da ceifeira, mas que não tem tanta convicção a respeito desse paraíso que ela pode significar como acontecia em relação ao gato. Aqui essa certeza fica abalada, por exemplo, no segundo verso, quando aparece aquele “talvez” que demonstra hesitação diante da suposição da felicidade dela. Talvez por isso mesmo, não se expressa uma abdicação completa por parte do sujeito da sua própria individualidade, ele quer ter a possibilidade de ser ela, sim, mas não deixando de ser ele mesmo, como se o ser da ceifeira fosse um artifício que ele adicionasse a ele mesmo para, supostamente, conseguir um apaziguamento. É a consciência desse sujeito que produz (suposição) a imagem da ceifeira



e a semi-idealiza (para mantermos uma diferença em relação ao que se fazia com o gato no outro poema) como possibilidade de apaziguamento para a própria condição.

Essa confusão do sentir e do pensar não se esgota por aí, no poema “Guia-me a só razão” a questão ganha mais desdobramentos. Vejamos:

Guia-me só a razão.  
Não me deram mais guia.  
Alumia-me em vão?  
Só ela me alumia.

Tivesse quem criou  
O mundo desejado  
Que eu fosse outro que sou,  
Ter-me-ia outro criado.

Deu-me olhos para ver.  
Olho, vejo, acredito.  
Como ousarei dizer:  
«Cego, fora eu bendito»?

Como olhar, a razão  
Deus me deu, para ver  
Para além da visão —  
Olhar de conhecer.

Se ver é enganar-me,  
Pensar um descaminho,  
Não sei. Deus os quis dar-me  
Por verdade e caminho.

(PESSOA, 2006, 159-60)

O poema, composto de cinco quadras contendo versos hexassílabos, se vale de um estilo reflexivo-argumentativo que estava presente em “Tenho tanto sentimento”. Ao contrário dos demais poemas do ortônimo até aqui analisados, esses dois conduzem o leitor/ouvinte para um grau de abstração maior que os demais. Neles não há um gato, uma ceifeira e nem um desejo explícito e bastante determinado por música, por exemplo. Se na ceifeira e no gato vislumbrava-se uma via de minimização dos sofrimentos advindos da razão, em “Tenho tanto sentimento” e em “Guia-me a só razão” busca-se a valorização da razão, uma tentativa de fazer as pazes com ela e assim conseguir também uma minimização do sofrimento, mas que só chega perto de sucesso quando recebe apoio do Deus que

aparece em “Guia-me...”. Esses dois poemas, minimizando o espaço de imagens concretas, minimizando a referência, se constroem através de argumentos e raciocínios. Isso ficava claro em “Tenho tanto sentimento”, por exemplo, quando se via a primeira estrofe contradizer uma idéia presente em seu início. Aqui o estilo argumentativo chega a levantar questionamentos retóricos para em seguida rebatê-los. O poema trabalha com a persuasão, tentando convencer – e é o caso de dizer que é o próprio eu-lírico quem está tentando convencer a si mesmo – da validade da razão e da visão na empreitada de apreensão do mundo que o cerca. Trata-se de um poema em que o eu-lírico se empenha em defender a validade epistemológica dos meios que lhe foram dados para apreender o mundo que o cerca. Se em poemas anteriores vimos o sujeito dividido, perturbado e em franco embate com o que sentia e pensava, imerso em confusão, aqui há uma vontade de afirmação pacificada dos modos que lhe foram dados para apreender o mundo. A esse respeito é de se notar que nem o coração e nem a música (que traria a audição) são evocados no poema, que também não explora mudanças de ritmo como as presentes em “Tenho tanto sentimento” e nem faz uso de exclamações que em poemas anteriores vinham associadas ao sofrimento do sujeito. É um poema que se esforça para se restringir a uma contemplação em que o sujeito faz cessar anseios e aceita contemplar o que lhe foi dado, assim afasta emoções e é sempre afirmativo, rebatendo quaisquer dúvidas que surjam. O primeiro verso é exemplar nesse sentido: “Guia-me a só razão.”. Um só verso, um só período, um só guia, nenhuma confusão à vista. Ainda que surja a dúvida (“Alumia-me em vão?”), a resposta vem em seguida, inarredável, em um só verso, em um só período: “Só ela me alumia.”. As desesperadas exclamações de poemas anteriores dão lugar à segurança dos pontos finais. Mas por que essa segurança toda agora? A segunda estrofe revela algo a esse respeito, nela fica pressuposta (1) a existência de um criador do mundo que teria criado o dono da voz que ali se expressa e (2) que o teria criado como tal por deliberada vontade. Tais saltos lógicos não demonstrados ao longo do poema (para exigir dele a coerência argumentativa a que se propõe) é que sustentam as afirmações do eu-lírico. O início da terceira estrofe traz mais dois períodos em dois versos em que há demonstração de confiança absoluta na crença nesse criador e no sentido da visão por ele dada ao sujeito: “Deu-me olhos para ver. / Olho, vejo, acredito.”. Os outros dois versos da estrofe refutam a possibilidade de descrever disso: “Como ousarei dizer: / Cego, fora eu bendito?”. Nesse ponto poderia se aventar que a

crença no que se  *vê*  está disputando espaço com a razão, considerada a guia única no início do poema. Mas tanto a  *visão*  como a  *razão*  foram dadas pelo criador que, na quarta estrofe, aparece nomeado “Deus”. “Olhar” e “razão” se coadunam para formar o “Olhar de conhecer” que finaliza a quarta estrofe. Desses meios conferidos ao sujeito pelo pressuposto Deus o sujeito não ousa duvidar e chega a uma formulação lapidar na última estrofe:

Se ver é enganar-me,  
Pensar um descaminho,  
Não sei. Deus os quis dar-me  
Por verdade e caminho.

O  *pensar*  e o  *ver*  (a parcela do  *sentir*  que não traz a emoção, que é associada ao  *ouvir* ) que em outros poemas causam confusão opressora para o sujeito, recebem confiança afirmativa e inarredável (“cega”) por parte do sujeito. Numa tentativa de pacificar sua relação com o mundo que o cerca e consigo mesmo, o sujeito aborta qualquer desconfiança confessando sua limitação: “Não sei.”, mas fiando-se na vontade do Deus criador de ter dado razão e olhar para que conhecesse o mundo que o cerca e nele pudesse estar situado de forma minimamente confortável. Se no primeiro poema do ortônimo aqui analisado o conforto era idealmente visto no gato, aqui o conforto é conseguido através da construção de um poema-reflexão que se vale de rimas e argumentos lógicos que promovem a comunhão de pensar e sentir (“ver”) graças a uma base de  *crença*  que sustenta tal comunhão. O verso “Olho, vejo, acredito.” é exemplar da força da crença para validar o sentido da visão, bem como a razão é “Olhar de conhecer” que passa incontestemente apenas por força do Deus que a deu para o sujeito. É interessante notar a esse respeito que são levantadas e logo rebatidas desconfianças quanto a esses meios de acessar “verdade e caminho”, mas o que passa sem ameaça de qualquer outro ponto de vista é justamente Deus, o ente supremo é a pedra fundamental cuja existência ou validade não é, em momento algum, ameaçada. Seria isso que permite uma certa calma nesse poema, um descanso para o coração que em poemas anteriores denotava sofrimentos infindáveis e confusões perturbadoras do estar-no-mundo do ortônimo. Para que haja paz no âmbito do sentir e do pensar se faz necessário o recurso a um Deus incontestemente. É no estabelecimento desta pedra fundamental que se assenta a paz deste poema forjado por Pessoa e que permite o estabelecimento de igualdade entre “pensar” e “verdade” e “descaminho” e “caminho”.

As confusões advindas de sentimentos e pensamentos são avassaladas pelo arbítrio desse sujeito que, alicerçado por uma crença, desafia suas próprias desconfianças explicitadas em outros momentos como no verso “Pensar é descrer” (cf. PESSOA, 2006, p. 119). O poema que contém esse verso é “Saber? Que sei eu?”, que traz um ponto de vista oposto ao expresso no poema que se acaba de analisar, já que naquele poema o sujeito considera não haver nada que abrande seu sofrimento, que não haja ciência possível para satisfazer seu “anseio fundo”. Nesse sentido, o próprio ortônimo apresenta cisões internas que ficam manifestas através de poemas que se constroem a partir de pontos de vista contraditórios, mas não de forma pacificada como o é em Caeiro, que em última instância confia em suas sensações, por mais que se contradigam.

## **7. A criação promete**

### **7.1 Limites da criação**

Caeiro, muito diferentemente do ortônimo nesse ponto, consegue ter confiança nos sentidos (não se restringindo à visão) e nas suas sensações sem precisar, para isso, do tipo de lastro transcendental de que se vale o ortônimo. Para conseguir parar de pé o ortônimo, nesse poema, primeiro erige uma base metafísica incontestada, e então consegue acreditar no que *vê*, que tão próximo está do puro engano em outros poemas seus, e no que *pensa*, que tanta angústia e incerteza carrega consigo em poemas como “Saber? Que sei eu?”. É o estabelecimento do alicerce inquestionável que possibilita a instantânea confiança do ortônimo. Há ali um Deus erigido como grande fiador, a base do seu paraíso artificial. Traçando paralelos, esse Deus serve como o grande lastro que vem dar alívio da “realidade incômoda” (Britto, em “O prestidigitador”), como grande redentor da “coisa mais abjeta” (Baudelaire, em “O sol”), como antídoto para uma doença da civilização (Caeiro entendido como “via salvífica” por Osakabe), como um relato para um doente entediado (como no conto “Uma doença”), enfim, como qualquer coisa criada ou criadora que se ofereça ao menos como promessa ou hipótese de correção/atuação para uma dada situação-problema, um dado incômodo estar-no-mundo<sup>11</sup>. Em todos os casos aqui desdobrados é a escrita que

---

<sup>11</sup> Essa aposta na literatura como redentora de qualquer realidade pode chegar a extremos assustadores. Como exemplo disso eu citaria a obra de Ricardo Reis e consideraria especialmente o poema dos jogadores de

leva consigo a possibilidade da correção. É a partir dela que se tem uma abertura radical de possibilidades para (re)configuração de uma dada situação, em conformidade, portanto, com o que foi visto no conto “Os paraísos artificiais”. Todo desejo poderá ser atendido? Toda ferida será sanada por essa escrita produtora de paraísos artificiais? Quando inveja a ceifeira, o ortônimo tem a esperança de que quem canta consiga espantar seus males. Vê no outrar-se uma possibilidade de correção do seu problema, mas não quer abandonar-se de todo (“Ah, poder ser tu, sendo eu!”). Suas canções teriam poder aliviante, mas ao mesmo tempo carregam consigo algo de sacrificial, algo de negação do que se é.

Em “Qualquer música” foi analisada toda a tensão que se cria e que culmina em “coração”, palavra que encerra o poema. Na última estrofe, em que se faz notar maior desespero por parte do eu-lírico, o pedido é por “Qualquer coisa que não vida!”. É o único momento do poema, para além do último verso em que se expressa o desejo de não sentir o coração, que se pode vislumbrar a causa do sofrimento todo em socorro do qual se pede música. Ela seria a redentora da mazela (doença?) chamada “vida”, e que encontra símbolo num coração ativo, mas que no poema não se quer sentir. Seria um artifício anti-vida aquilo que se busca, inclusive podendo-se projetar nela um símbolo da morte, o que permitiria relacionar esse poema ao poema “A viagem”, de Baudelaire, que encerra *As flores do mal*, e vislumbra a morte como solução última, a última possibilidade de conforto.

Excetuando-se essa última possibilidade, é sempre através de um artifício humano, de uma criação, que se esboça a cura (veja-se a listagem que se acaba de fazer). Nesse ponto me parece interessante voltar ao poema “Autopsicografia”, afinal ele faz o jogo de desvelar para o leitor o funcionamento da oficina do poeta, esse manipulador da linguagem<sup>12</sup> que teria o poder de criar o antídoto para o que lhe açoita. O poema traz uma problematização para a questão da expressão por parte do sujeito. Esse poeta-demiurgo está em plena posse, ou seja, pode exercer livremente seu poder criador e, assim, engendrar antídoto para o que for, livremente?

---

xadrez (cf. poema “Ouvi contar que outrora...” in: PESSOA, 2006, p. 267-269). Ali o espaço lúdico-estético do jogo é proposto como substituto ao real, como redenção para ele, ainda que não seja porque jogam xadrez que a barbárie da guerra deixe de existir. No livro *Tabuleiro antigo*, Maria Helena Nery Garcez (cf. GARCEZ, 1990) faz leitura detida desse poema e da relação do lúdico-estético com o mundo circundante.

<sup>12</sup> Poderíamos também falar em “alquimista” da linguagem, ainda mais que estamos com o ortônimo em mente. Isso nos remeteria mais uma vez para a visada de Haqira Osakabe que, para além de ver em Caeiro uma “via salvífica”, também a flagrava, reconfigurada como “caminho alquímico”, em *Mensagem*, que

A promessa é ambígua. O caráter crítico da criação em relação à realidade existente, que se faz notar desde o momento em que o fingimento propõe um mundo outro que não o existente – sendo isso uma condição, tendo em vista a necessidade de fingir mesmo a dor que de fato se sente –, é tanto uma negação da vida, já que é a materialização em texto de uma vida outra, como também uma afirmação da vida, já que a criação, além de condição, pode estar a serviço de uma vida outra, reinventada, recriada, melhor e assim alimentando a esperança daqueles que “insistem em viver”. Uma negação desaperaçada e uma criação que dá esperança estão coladas. Em texto intitulado “A influência da engenharia nas artes nacionais”, datado de 1924, Pessoa define a atividade crítica da seguinte maneira: “a crítica, no sentido em que emprego a palavra, inclui toda a forma de atividade que ou não aceita, ou quer substituir a objetividade da experiência. Assim, a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega” (PESSOA, 2004, p. 239). Ora, aí fica posto que a arte vem atuar na experiência que se tem do mundo e, para tanto, faz uma negação da vida tal qual se apresenta. Na continuidade da citação de Pessoa a respeito da atividade crítica ainda se encontra:

Assim, também, a parte por assim dizer dogmática da religião (não a sua parte social nem a sua parte metafísica) é uma forma de crítica, porque crer numa coisa sem ser com uma razão, embora aparente (como acontece na metafísica, que procura explicar), não sendo essa coisa um elemento da experiência (objetiva), é querer substituir essa experiência. (idem)

Os poemas do ortônimo aqui analisados servem de exemplos para essa definição de arte como atividade crítica. O gato é o outro mundo e está em franca oposição crítica ao mundo do sujeito que o vê, a ceifeira – ainda que sob suspeita, já que o sujeito supõe como é a sua existência e não quer abandonar sua própria consciência – é uma aspiração de apaziguamento, e Deus, no poema “Guia-me a só razão”, é como a parte dogmática da religião a que se refere Pessoa no trecho acima. Não há qualquer explicação a respeito da existência daquele Deus, ele entra no poema conferindo lastro seguro para que o sujeito

---

Osakabe considera fazer parte de uma outra etapa da produção de Pessoa, mas isso já foge do escopo do presente trabalho.

assim consiga afirmar a razão que em tantos outros poemas do ortônimo é um verdadeiro calvário gerador de incertezas para o sujeito<sup>13</sup>.

Considerando a relação aqui feita de todos os tipos de lastro colhidos, Deus tem o diferencial de ser um artifício do poeta (já que é o seu discurso que o coloca dentro do poema-fingimento), mas que é ao mesmo tempo o criador do mundo e do próprio poeta. Só valendo-se desse Deus, o ortônimo escreve um poema em que consegue expressar confiança no ver e no pensar, como se encontrasse paz para seguir um caminho. Da mesma forma, Caeiro pode ser entendido como esse lastro que mostra o caminho (a via salvífica, enfim), mas nesse caso Caeiro é criatura. Do gato a Deus, passando por Caeiro, pelo relato do doente, pela ceifeira, se está sempre dentro da oficina do poeta que está a exercer a sua “estranha esgrima” ou erguendo seus “mágicos castelos”, tal como nos poemas de Baudelaire (“O sol” e “Paisagem”, respectivamente).

Tal concepção de arte remete mais uma vez ao conto-prefácio “Os paraísos artificiais”. Lá, a escrita aparece como uma possibilidade criadora de mundos outros, alternativos ao que quer que se tenha concebido anteriormente e, pensando no título, guarda a ambigüidade entre o paraíso ser artificial por ser fabricado pelo homem e ser afirmativo da vida, mas também podendo ser falso. De qualquer forma é como se a arte, a escrita, colocasse o indivíduo diante da sua criação de mundos e deixasse claro que é por sua conta e risco que ele empreenderá o que for.

## **7.2 Para ferida: a criação guiada pela falta**

O “Poema de Natal”, de Britto fornece mais elementos para pensarmos (e talvez reunirmos) o que foi visto até aqui. Esse poema, assim como “Op. Cit. Pp. 164-65”, está no

---

<sup>13</sup> É possível considerar isso uma oscilação por parte do ortônimo que ajuda a entender a aparição de Deus no poema “Guia-me a só razão” como mais uma possibilidade de lastro buscado pelo poeta. No caso desse poema, ele considera Deus algo que pode fazê-lo confiar na razão, bem como, em outros poemas ou textos, não aventa a existência de Deus. Em uma de suas teorizações sobre o Sensacionismo, Fernando Pessoa escreve: “O grande artista nunca deveria ter uma opinião realmente fundamental e sincera sobre a vida. Mas isto deveria dar-lhe a capacidade de sentir sinceramente, e mais, de ser absolutamente sincero a respeito de qualquer coisa durante certo período de tempo – aquele período de tempo, digamos, necessário para a concepção e redação de um poema” (cf. PESSOA, 2004, p 447). Essa argumentação justifica uma oscilação como a do ortônimo ou como a de Caeiro, mestre do Sensacionismo. Nesse sentido é que se pode entender a crença em Deus que aparece no interior do poema em questão como lastro pacificador para a razão.

livro *Tarde* e é mais um poema que pensa a si mesmo e então acaba por pensar a função da arte.

#### POEMA DE NATAL

Eis o prazer supremo, que não cansa  
jamais: idolatrar o que criamos  
à nossa vera imagem e semelhança.

Nada mais digno do mais puro amor  
que essa anunciadíssima criança,  
em berço ou pátio ou página ou o que for,

desde que seja nossa, e na medida  
exata do desejo, nem maior  
nem mais funda que a precisa ferida

que para preencher foi ela concebida.

(BRITTO, 2007, p. 28)

O poema é composto em decassílabos heróicos e também abusa dos *enjambements*, que tanto ligam versos dentro de uma estrofe como de uma estrofe para outra, as três primeiras estrofes tem três versos (tercetos) e a última tem um só. O decassílabo heróico é bastante utilizado por Britto, porém a organização das estrofes, num primeiro momento causa estranhamento, no entanto tal estranhamento não chega a durar tanto se se pensar que Britto é um grande investigador das várias possibilidades do soneto. Considerando o poema em sua disposição no papel não é difícil ver aí um soneto em que falta um verso em cada um dos dois quartetos e outros dois no último terceto. Inclusive, considerando as rimas tradicionais do soneto italiano, é possível aventar que falta uma rima para “criamos”, que estaria no faltante último verso do primeiro quarteto, uma outra para “criança”, que apesar de rimar com “cansa” e “semelhança” fica sem par no interior do seu virtual quarteto e, ainda, dois versos que trariam as rimas para a palavra “maior” e dariam, assim, forma a um soneto clássico. Sonetos também mutilados aparecem, por exemplo, nas séries “Dez sonetóides mancos” (cf. BRITTO, 2004, pp. 55 -66) e “Cinco sonetetos grotescos” (cf. BRITTO, 2007, pp. 29-35), sendo que as reestruturações acontecem de forma peculiar em cada um dos casos.



Mas essa característica não está sendo explorada e em algum nível *suposta* somente tendo em vista o metro e as rimas que insinuam um soneto. A criação humana (e mais especificamente a criação chamada “poema”, que está destacada já no título) é levada em conta como algo que vem preencher a “ferida”. Como visto em “Três peças circenses”, havia um caminhar colado das várias dimensões do poema: o ritmo, as rimas, a estrofação e o léxico remetiam uns aos outros, acompanhavam e comentavam uns aos outros. Aqui não é diferente, discorrendo sobre a “falta” que o sujeito preenche com uma criação sua, o poema se apresenta com uma forma que insinua também uma falta. Se o sujeito da criação, o eu-lírico, tem uma ferida, o poema pode ser definido, expressivamente, como um *soneto mutilado*, também ferido, portanto.

Para além dessas características há a referência ao natal. Na tradição da lírica é comum encontrar poemas que em seu título já estabelecem vínculo com o natal. Poderia se citar poemas e até sonetos “de natal”, por exemplo, de Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Olavo Bilac, José Albano e Machado de Assis<sup>14</sup>. A interlocução se dá com o nascimento de Jesus Cristo. No caso do poema de Britto, ainda que não apareça nomeado, Cristo aparece referido indiretamente no título e também na forma da “anunciadíssima criança”, no entanto o poema promove uma multiplicidade de sentidos para essa criança que pode estar “em berço, em pálido, em página ou o que for”. Essa criança pode ser uma criança comum, estando num berço, pode ter algo de sagrado, de “guia do rebanho” como Cristo, estando num pálido, pode ter a forma de um escrito (um poema?), estando numa página (o que cria a dimensão de reflexão a respeito da função da arte, do poema que vai na página) e ainda pode vir n’“o que for”, explodindo assim as possibilidades do que seja essa criação “a nossa vera imagem e semelhança”. Seja sagrado ou profano, seja um escrito ou o messias, o eu-lírico está considerando tudo *criação* (e que se lembre a já tão relembrada etimologia da palavra “poema” e mesmo o fingimento como criação) empreendida “na medida / exata do desejo” e que venha tapar a ferida, elemento simbolizador de uma falta, que também está simbolizada na forma do soneto de versos faltantes, soneto mutilado, soneto ferido.

Este poema seria a expressão de uma ferida existente, de um sofrer, de uma condição do eu-lírico e tal expressão se faz justamente através de um poema que se constrói

---

<sup>14</sup> O “Soneto de natal” de Machado de Assis pode estabelecer um diálogo produtivo com o poema de Britto e também com o ortônimo, especialmente se pensarmos a questão da distância entre o almejar expressar e o de fato expressado.

para satisfazer uma ânsia, denotando isso desde a forma incompleta (manca, mutilada) que mimetiza a experiência do poeta. Na “página” está a elaboração do poema (a anunciada criança) concebido(a) para preencher a ferida: e o poema cumpre esse papel. Valendo-se da carga de significados até aqui acumulados, é possível estender esse papel para a literatura, que então figura como um remédio, como uma droga, assim como era insinuado nos contos de Britto. Essa ferida, essa enfermidade pode ser comparada à doença de que sofre o sujeito do conto “Uma doença”, o seu relato e suas investigações se iniciam no sentido de livrá-lo pode ser entendido como um remédio para a sua situação, tanto no sentido de cura como no de desvio da atenção em relação à ferida/doença de que sofre. Em “Qualquer música” também era possível flagrar um desejo de que “qualquer coisa” abrandasse a dor sentida: através do(a) poema/canção seria possível a expressão da dor (da falta) e pela expressão dela seria possível abrandar a angústia do ser. Aquele “o que for” do Poema de Natal de Britto está muito próximo do “qualquer coisa” de Pessoa. Com essa mesma função poderíamos enquadrar a droga e a literatura (pela via dos contos de Britto e conforme aventado também por Hugo Friedrich), bem como a crença num Deus que tudo ampara, como acontece no poema “Guia-me a só razão”. Deve se manter a distinção de que esse Deus, dentro do poema, não é explicitamente tido como criado pelo poeta, o que se mantém é a função de amparo, de lastro e, mesmo se tratando de Deus, a obra de Pessoa ainda permite que se veja o Criador como mais um caminho possível para o fingimento do poeta que cria realidade.

Na literatura, no sonho (na fantasia baudelairiana, fantasia sobre a qual se tem controle), numa verdade metafísica ou nas drogas o sujeito poderia, em tese, encontrar aquilo que abrandava seu próprio sofrimento, preenche sua ferida, e, portanto, em alguma medida *cria* uma nova experiência do estar-no-mundo, da vida. Em “Os paraísos artificiais” a possibilidade que se abre para o sujeito é justamente a de, a partir da escrita, modificar o modo como vivencia uma situação. Nesse sentido a escrita é um modo de atuação no mundo e essa dimensão do poético, da criação poética, está presente em ambos os poetas aqui estudados e toma de assalto todos os fazeres humanos. A fantasia criativa está em todas as partes a criar realidade.

## **8. Contínua ferida: discussão**

Tanto em Fernando Pessoa como em Paulo Henriques Britto o fingimento se associa à construção do poema. No caso de Pessoa, o fingimento fica mais imediatamente associado à criação da heteronímia, no entanto a análise que aqui se faz, e recebendo reforço da maneira como se entende a releitura do fingimento por Britto, este passa a dizer respeito ao uso da linguagem, à criação poética regida pelo imaginário e produtora de realidade. Um poema, nesse sentido, é uma ficção – um artifício, um fingimento –, sem que para isso seja necessário haver um heterônimo por trás dele. Britto chamaria a atenção para essa possibilidade e, portanto, para a leitura de “Autopsicografia” não como a poética exclusivamente do poeta do *drama em gente*, mas de qualquer poeta. Como visto quando da análise de “Três peças circenses”, toda aquela remissão que os poemas faziam a si mesmos através de assonâncias, aliterações, rimas e ritmos é um grande apontar para o fingimento, para o ordenamento ficcional (artificial, feito, fictício) da linguagem. É o poeta se fazendo notar (“desmistificando-se”), exibindo os recursos de que lança mão. Tal exibição vem fingida, camuflada, fazendo do leitor também um criador, um fingidor que, quando lê, cria, sendo ele também, portanto, um sujeito como aquele que a voz do poema “Op. Cit., pp. 164-65” diz que é o poeta: um “sujeito que se inventa e evade”; poeta e “leitor-irmão” compartilham tal condição.

Pensando ainda na obra de Britto, a fluidez prosaica (às vezes aliada a um tom de conversa jogada fora) dissimula a engenharia de sons, imagens e idéias que se fazem presentes nos poemas. Se o leitor se entrega ao fluir da “conversa” pode deixar passar em branco, por exemplo, decassílabos heróicos, rimas significativamente posicionadas ou até um soneto, tão colado à prosa Britto se esforça por estar. Fazendo isso, Britto abala a separação entre um dito espontâneo numa conversa qualquer ou lido aleatoriamente num compêndio de literatura de um discurso cuidadosamente arquitetado e manipulado em termos de ritmo, quanto ao esquema de rimas e mesmo quanto à disposição gráfica. A separação entre prosa e poesia, é possível dizer, está abalada, bem como estava em Alberto Caeiro: o primeiro explorando formas consagradas e o segundo, em seu tempo, inovando no verso português ao fazer uso do verso livre. Detendo-se ainda no caso de Britto, um discurso malicioso, digno de uma serpente (cf. “O encantador de serpentes”, poema lido anteriormente) cheia de segundas intenções, assimila o tom de conversa jogada fora graças

ao tipo de trabalho operado por Britto na linguagem. Uma sílaba que seja ignorada pode ser uma sílaba significativa dentro do poema. No caso de Pessoa, a impressão é de que o recurso macroestrutural da sua obra que leva o nome de “heteronímia” acaba chamando mais atenção, sua grande arte (ficção, artifício) estaria aí. Com certeza Pessoa foi muito hábil em levantar possibilidades de especulação a respeito dela, mas como visto nos poemas dele aqui analisados (seja nos de Caeiro, seja nos do ortônimo), recursos pontuais da construção na linguagem como o uso de mudanças de ritmo em dado momento do poema, determinada palavra no fim de determinado verso ou a criação de uma imagem paradoxal em determinado poema também compõem seu arsenal de recursos para a criação de ficções, sendo que passa por aí a elaboração dos diferentes heterônimos, cada um empreende uma luta específica com as palavras, o que os leva inclusive a se criticarem mutuamente, ressaltando suas diferenças quanto ao uso da linguagem.

Diante dos artifícios desses dois poetas acontece algo semelhante: a noção de “realidade” fica desestabilizada em consequência do poder demiúrgico que a linguagem, tal como usada por eles, revela ter. Isso provoca o questionamento em relação à existência de qualquer coisa para além da criação humana, o que nos faria beirar o solipsismo (com que flerta Eduardo Lourenço quando reflete a respeito da obra de Pessoa), mas também escancara a possibilidade de se interagir com uma realidade dada, externa ao sujeito, por meio da criação, caminho por que opta Haquira Osakabe ao ver no artifício da criação de Caeiro um diálogo com a crise da civilização, um diálogo de Pessoa com o seu tempo. Exemplar do poder demiúrgico da linguagem é o caso de Ricardo Reis (artifício de Pessoa) poder ser citado neste trabalho da mesma maneira que o é Haquira Osakabe ou qualquer outro crítico e todos contribuírem para o andamento da discussão, o que é garantido pela existência textual que eles compartilham, sendo que essas são existências fingidas, conforme vem se entendendo aqui, tanto da parte do criador (poeta) que as erige como da parte do leitor, que também as erige nos seus termos. Cada um está criando realidades.

No caso de Britto, aquele verso que se jurava ser apenas uma expressão coloquial e aquela mudança rítmica deflagrada pela única sílaba do poema que não está em conformidade com o padrão a que o poema vinha obedecendo se mostram significativos e, para que não reste dúvida do trabalho de artesão que está por trás disso, é muito provável que se encontre algum outro recurso nesse mesmo poema que aponte para isso. Aquilo que

era imperceptível por ser tão próximo de um falar espontâneo, que chega a fingir estar sendo elaborado (num lance paroxístico de fingimento) no instante mesmo em que o leitor acompanha o texto (como visto em “Op. Cit. Pp. 164-65”) se mostra obediente à estrutura do soneto, que alguma vez já pode ter sido chamada de “rígida”. Um falar espontâneo, que poderíamos comparar a um cavalo louco que é solto e segue caminho aparentemente aleatório, acaba se revelando obediente a leis artificialmente estabelecidas, resultado do labor daquele que o construiu. Borram-se as fronteiras entre um discurso livre de constrangimentos e outro repleto deles, ficam indistintos o discurso que é um tiro preciso daquele que é uma bala perdida. Tal efeito traria consigo a desconfiança em relação aos discursos que nos circundam. Aqueles discursos que se pensava serem cavalos loucos, incompreensíveis em sua lógica, podem ter uma para a qual não se estava atento e naqueles que não houve trabalho de construção dessa lógica pode vir a se achar uma, gerando a desconfiança de que o olhar cria a realidade.

É diante dessa possibilidade da linguagem que vem a associação com os paraísos artificiais. A respeito do conto “Os paraísos artificiais” foi levantada a hipótese de que aquela consciência que tantos constrangimentos impunha ao sujeito acabava sugerindo a escrita como forma de escape de si mesma, como se percebesse a si mesma como estorvo e então sugerisse um veneno/um remédio para tirá-la do controle. Visando essa desestabilização, descartando o sono e fugindo da morte, a consciência conclui que pode optar pela escrita. A partir dela um leque de possibilidades se abre. O sujeito teria em mãos um “instrumento demiúrgico” (cf. OSAKABE, p. 211) e estaria condicionado a fazer uso dele, se vendo assim diante da possibilidade de criar seus próprios paraísos artificiais, poemas para feridas ou faltas identificadas na realidade. Não se trata de um presente oferecido pelos poetas porque o instrumento esteve sempre ali, sempre a criar a realidade que foi, é e será vivenciada. O que os poetas aqui estudados fazem é trazer a consciência de que se está em posse do instrumento demiúrgico.

Como aventado na primeira parte deste trabalho, é possível significar esse escancarar do poder da linguagem como uma necessidade de negar um mundo/ uma vida em que só têm autoridade e poder de mando – de estabelecimento de *realidade* – as lógicas do mercado e da ciência, como entende Hugo Friedrich. Permearia as obras de Fernando Pessoa e Paulo Henriques Britto essa característica da lírica moderna. O que se pode dizer é

que cada um dos poetas, a sua maneira, lutaria com palavras de modo a possibilitar a percepção de que é a ilusão, a fantasia, o imaginário que guia e cria os mundos que o homem, revelado demiurgo (fingidor) do seu próprio mundo, habita. Assim, as lógicas científica e de mercado que acabam sendo naturalizadas como realidade, ao encontrarem ao seu lado o discurso poético que aponta seu fingimento, passam a ser vistos como manifestações possíveis a partir da fantasia que produz todas as realidades.

Isso os poetas, em vez de esconder, deixariam à mostra, desafiando versões do mundo avessas a essa instabilidade a que está sujeita a realidade e a possibilidade de conhecimento desta. Fazer uso desse instrumento, no entanto, não é garantia de salvação, até porque antes de ser aquilo que oferece as possibilidades de criação da salvação, fazer uso desse instrumento é uma condição a que se está e sempre se esteve preso, o que impõe que o mundo (a vida) que sempre se teve diante de si foi criação, significando tal criação salvação ou não.

### **Referências Bibliográficas**

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais**. Tradução: José Saramago. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

\_\_\_\_\_. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. “Borges, leitor do Quixote” in: **Alguma crítica**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002. (pp. 161-186)

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar Claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Paraísos artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tarde**. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. **O tabuleiro antigo**. São Paulo: Edusp, 1990.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Perpétua prisão órfica ou Ênio tinha três corações: o relativismo lingüístico e o aspecto criativo da linguagem**. Curitiba: UFPR. 250 pp. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR, 2008.
- LOURENÇO, Eduardo. “A curiosa singularidade de ‘mestre Caeiro’”. In: **Fernando Pessoa Revisitado** (p. 33-45). Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- MARTINS, Cabral. “A Ciência das Imagens”. In: **Pessoa’s Caeiro** (pp. 33-38). New Bedford, MA: Baker Printing, University of Massachusetts Dartmouth, 2000. (disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs03/plcs3-pt1.pdf>)
- MARTINS, Cabral (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “O poeta é um fingidor”. In: **Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos** (pp. 25-36). São Paulo: Escrituras editora, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. “Os outros de Fernando Pessoa”. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. (pp. 213-234)
- OSAKABE, Haqira. **Fernando Pessoa: resposta à decadência**. Curitiba: Criar Edições, 2002.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 3ª edição, 2006.
- PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1ª edição, 2004.
- RACHWAL, Gabriel Dória. Uma passagem por Paulo Henriques Britto. Monografia de conclusão de curso (prof. Orientador Mauricio Mendonça Cardozo), 2008, UFPR, 44p.
- \_\_\_\_\_. “Fingindo entender: a relação entre sujeito e mundo nas obras de Fernando Pessoa e Paulo Henriques Britto” (2009). In: Revista Desassossego (ISSN 2175-3180), n. 2. <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/edicao/02/dossies.php>
- SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Fernando Pessoa**. Livraria Bertrand: Lisboa, 2ª edição, 1970.

