

Fernando Pessoa e sua Filosofia da Composição

Fernando Pessoa and his Philosophy of Composition

Palavras-chave. Heteronímia, identidade, não-identidade, autorreflexão, despersonalização, personificação, forma, sensação.

Keywords: *Heteronym, identity, non-identity, cogito, self-reflexion, depersonalization, personification, form, sensation.*

Rubens José da Rocha

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar. E-mail: ens_rubens@yahoo.com.br

RESUMO: Examinarei alguns níveis formais do paradoxo e da contradição no poema dramático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, explicitando aspectos formais do processo de despersonalização que move sua escrita poética. Mostrarei em seguida como, ao trilhar o caminho de despersonalização aberto pela certeza sensível de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos condensa estilhaços de noções reflexivas do sujeito, levando às últimas consequências a despersonalização do eu lírico, tal como teorizado por Fernando Pessoa.

ABSTRACT. *This article aims to show some formal levels of paradox and contradiction on the dramatic poem The Sailor, taking into account the subjective drama that moves its poetic writing. Hope to show how Álvaro de Campos, treading the path of depersonalization opened by the sense-certainty of Alberto Caeiro, condenses fragments of reflective notions of the subject as propelling elements of depersonalization, such as it is treated by Pessoa.*

1. Despersonalização e personificação

Quando Fernando Pessoa escreve sobre os heterônimos, ele pensa imediatamente no ato de invenção literária capaz de unir, sob uma forma superior de composição, os efeitos dramáticos da despersonalização e as formas de expressão correntes na tradição literária ocidental. A despersonalização figura como responsável pela reunião de diferentes graus de elaboração do estilo numa forma superior de composição. Essa ideia encontra-se particularmente desenvolvida em dois fragmentos em que o poeta distingue os cinco “graus da poesia lírica”, entendendo-os como progressão intensiva da poesia lírica em direção à poesia dramática:

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente por-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

que os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda, mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. (PESSOA, 1993, pp. 274-275).¹

Ao lado de noções como “temperamento”, “sentimento”, “emoção”, “imaginação” e “inteligência”, a despersonalização aparece como um dos conceitos centrais na caracterização do eu lírico e das personagens dramáticas. O poeta compreende o conceito segundo a ideia de uma progressão expressiva que se desdobra da poesia lírica em direção à poesia dramática e alcança sua forma ideal de expressão na poesia heterônima. A poesia lírica é o gênero que define as duas primeiras etapas. Na terceira, completa-se o primeiro ciclo de despersonalização, com o deslocamento da unidade expressiva do eu lírico para uma posição coadjuvante em face às exigências de unidade da forma dramática. Nas duas etapas finais, o poeta descreve a poesia heterônima em comparação à forma dramática, em particular nas peças de Shakespeare em que o monólogo se sobrepõe ao diálogo entre as personagens.

No primeiro grau de despersonalização, a escrita produz a unidade expressiva do eu lírico como forma poética ligada à personalidade do autor. A forma poética ainda não goza de autonomia com relação à “maneira de sentir” do poeta (seu temperamento), estando a unidade do eu lírico diretamente vinculada à sua atitude psicológica. O segundo grau ocorre quase exclusivamente no interior da forma poética, quando o temperamento do poeta e o estilo encontram-se enredados num complexo movimento de reflexão, na busca de uma saída possível para a

1 A esta passagem corresponde este trecho de um segundo texto sobre os graus da poesia lírica: “Um passo mais, na escala poética [terceiro grau], e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização [quarto grau], ou seja, de imaginação, e temos o poeta que em cada um de seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que vivendo analiticamente esse estado da alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar”. (PESSOA, 1993, pp. 274-275).

oposição entre sentir e pensar (emoção e inteligência).

No terceiro grau, ocorre a despersonalização da “maneira de sentir” que conferia unidade ao eu lírico. O movimento de autorreflexão força a forma poética a distanciar-se ainda mais da atitude psicológica do autor, cindindo o eu lírico em duas ou mais identidades. Ocorre, então, a personificação dessas identidades em personagens que dialogam e interagem segundo exigências formais do gênero dramático. Como veremos adiante, a personificação será compreendida não apenas como figura de estilo cuja função consiste em atribuir características da personalidade humana a animais, objetos e ideias abstratas, mas também como composição de uma identidade a qual se atribui alternadamente, segundo certa dinâmica de oposição à não-identidade, o estatuto ficcional de uma máscara, uma figura ou de uma personalidade heteronímica.

No quarto grau, inicia-se a despersonalização da forma dramática. A não-identidade entre as maneiras de sentir, pensar e falar das personagens promove a suspensão das unidades de tempo e espaço, observando-se, no quinto grau de despersonalização, a personificação da alteridade simbólica do drama (o autor, o público, o leitor). As personagens abandonam aos poucos a série de oposições entre o pensar, o sentir, o falar e o agir para personificar a forma poética com a atitude psicológica de personagens que falam e atuam simultaneamente como autor, ator, diretor, público e leitor de seu próprio drama subjetivo.

2. A despersonalização no poema dramático *O Marinheiro*

O poema dramático *O Marinheiro* é um dos passos decisivos na caracterização do processo de despersonalização teorizado pelo poeta.² Escrito em 1913 e publicado no primeiro volume da revista *Orpheu*, em 1915, o poema conjuga características do terceiro e quarto graus de despersonalização do eu lírico. Estampada no frontispício da obra, a noção de “drama estático em um quadro”³ pode ser interpretada como execução de um plano de superação da estética aristotélica, plano que se encontra na base do drama subjetivo nos heterônimos.⁴ Desde o

2 Nas palavras de Carlos Felipe Moisés: “Os poucos estudiosos que se manifestaram a respeito, porém, sugerem, de um modo ou de outro, que é um texto decisivo para a compreensão do conjunto da poesia pessoana, quando menos porque o seu ‘drama estático em um quadro’, como o chamou o poeta, pode ser visto como ‘ensaio’ preliminar em torno de algumas linhas de força da obra heteronímica, ainda praticamente toda por criar”. (MOISÉS, C.F. *Fernando Pessoa: Almojarifado de Mitos*, p.163).

3 Praticado e teorizado por dramaturgos simbolistas como Strindberg e Maeterlinck. Cf. LOPES, M.T.R. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*.

4 Em sua proposta de superação do pensamento aristotélico, Álvaro de Campos opõe ao conceito de beleza o conceito de força, cuja principal característica seria o embate entre os princípios de integração e desintegração orgânica da vida: “A arte, para mim, é, *como toda a atividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois

início do diálogo, é possível notar uma série de atitudes que faz as três personagens recuar diante da exigência tradicional da ação. Um recuo representado não só pela disposição espacial de cada personagem (que se encontram sentadas e, portanto, inertes diante de “uma janela, alta e estreita” no interior de “um castelo antigo”), mas também pela sequência de enunciações negativas, precedidas pelo advérbio de negação.

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA — Não, não falemos nisso. De resto, fomos nós alguma coisa?

PRIMEIRA — Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...

(uma pausa)

TERCEIRA — Por que não haverá relógio neste quarto?

SEGUNDA — Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

PRIMEIRA — Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo Dezembro na alma... Estou procurando não olhar para a janela. Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

TERCEIRA — Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(uma pausa)⁵

um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida”. (Obra em Prosa, *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*, p.241)

5 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, pp.441-442.

Logo no início do poema, três irmãs velam a morte de uma quarta, que se encontra no centro do quarto, estendida sobre um caixão. O diálogo começa quando uma delas nota a ausência de relógio no quarto. A ausência de ação dramática entra aos poucos em evidência com a transposição do tempo linear do relógio para o tempo psicológico das veladoras. As enunciações negativas impulsionam o diálogo em sentido inverso ao tempo linear (o drama inicia-se ao anoitecer e termina ao romper do dia), o que leva as personagens a buscar no passado o sentido necessário para suprir a ausência de ação. Na busca pelo sentido, o diálogo se sobrepõe à ação: “Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — por que não falamos nós dele?”. Falar do passado implica não só interromper o ritmo da ação dramática, mas também sobrepor à pulsão linear do relógio (para elas inexistente) uma pulsão lacunar de origem psicológica.⁶

A transposição do tempo linear para o tempo psicológico ocorre a partir da oposição entre o silêncio e a fala das veladoras: “As horas têm caído e nós temos guardado silêncio”. A oposição entre o silêncio e a fala aparece marcada pelas reticências e pausas, que costumam entrecortar não somente a fala das personagens como também os momentos críticos do diálogo. Se, de início, a transposição psicológica do tempo,⁷ “Passo Dezembro na alma”, representa o recuo da personagem diante da ação, ela representará a seguir a ultrapassagem do tempo psicológico pela ação estática do sonho. A oposição entre o recuo da ação em direção ao passado e a ultrapassagem do presente pelo sonho constitui um *continuum* temporal representado pelo quarto circular do castelo antigo. Ao destacar-se da pulsão linear do relógio, a oposição entre as atitudes de recuo e ultrapassagem impulsiona a fala das personagens (o vento e a luz cambiante da vela) para fora da clausura subjetiva: “Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...”; ou para o plano horizontal da escrita (“Não: o horizonte é negro”). Um complexo movimento de reflexão, sobressalente ao jogo dos significantes (assonância e aliteração), interfere diretamente na orquestração simbólica do poema. A ultrapassagem da ação dramática pelo sonho, personificada na figura da irmã morta, torna-se cada vez mais evidente com a recusa da segunda veladora de levar a cabo o gesto de se levantar, ou seja, o gesto de projetar-se em direção

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

6 Maria Teresa Rita Lopes comenta da seguinte maneira essa ausência temporal: “Ce n’est que coupées de tout contact avec le monde quotidien, en flottant dans ce ‘nulle-temps et dans de ‘nulle part’ du rêve, que leurs parole s’épanouissent en toute liberté, jusqu’à leur paraître étrangères à elles-mêmes. (RITA LOPES, Maria.Teresa. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*, p.189).

7 BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, pp.85-103. Mais tarde, para fixar com maior precisão a singularidade do parto heteronímico, o poeta sentirá ainda necessidade de sobrepor ao tempo psíquico dos heterônimos o tempo astrológico, calcado nos dados objetivos de nascimento de cada heterônimo.

ao futuro por meio de uma ação, atitude que impediria o sonho de avançar para fora dos tempos linear e psicológico. “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho”. A tensão entre o gesto estático da fala (ou da escrita) e a encenação progressiva do sonho resulta na duplicação do impulso criativo, “Contemos contos umas às outras”, como promessa de saída do conflito entre as categorias temporais, a imaginação e a realidade.

SEGUNDA — Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — por que não falamos nós dele?

PRIMEIRA — Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arreponder-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho. Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...⁸

Cada sonho desliza, portanto, sobre uma série de oposições simbólicas através da qual alternam-se os gestos da fala e da escrita. Gestos e atitudes que condensam ou dispersam, ao longo do diálogo, os diferentes níveis de elaboração do sonho, até a completa suspensão da aderência psicológica das irmãs ao ritmo linear do relógio, com a narração do sonho do marinheiro pela segunda veladora, núcleo da tensão dramática. Ao percorrer os diferentes níveis de elaboração do sonho, a atitude psicológica das veladoras oscila (a chama da vela) entre a direção perpendicular do pensamento (o segredo de pedra dos montes) e as direções oblíqua e horizontal da fala e da escrita (“porque não vale nunca a pena fazer nada”), tornando possível alçar a atitude psicológica das veladoras (pelo amor às ondas) ao plano de um *continuum* temporal onírico.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

TERCEIRA — As vossas frases lembram-me a minha alma. . .

SEGUNDA — É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa

8 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, pp. 442.

ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...⁹

A despersonalização ocorre a partir desse desnível entre o ritmo linear (andar) e o ritmo lacunar (ondear), como expressão da descontinuidade entre o tempo linear da ação e o tempo psicológico da fala, ou seja, como ato criativo que evidencia o desnível formal entre a fala das veladoras e a ultrapassagem autorreflexiva do sonho. A despersonalização das personagens e a ultrapassagem da ação pelo sonho servem de mola propulsora para a personificação do marinheiro, personagem que figura no drama através da estória de um naufrágio, narrada pela segunda veladora. Ao reduplicar o processo criativo com a estória do marinheiro, a segunda veladora torna-se responsável pela dobra temporal que se situa na intermitência entre os dois mundos possíveis no drama: o mundo sonhado à luz da vela e o mundo sonhado à luz do sol.

SEGUNDA — Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos — é o gesto com que falam das sereias... (Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

PRIMEIRA — Eu também devia ter estado a pensar no meu...

TERCEIRA — Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe, ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer cousa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...¹⁰

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

Ao ampliar a tensão entre o plano horizontal da fala ou

9 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

10 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

da escrita e o plano perpendicular do sonho, a despersonalização desestrutura os elementos de composição que cumprem função simbólica na individuação das personagens: “As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!...”¹¹ O impulso de despersonalização desliza em direção oblíqua sobre o plano horizontal da escrita, criando diversas associações entre significante e significado (vela, vento, veladora, mar, marinheiro, onda, andar, alma, amar...) de modo a produzir um regime de significações instáveis que, no limite da tensão, gera um vácuo de sentido, responsável pela propulsão do sonho em duas direções temporais superpostas: primeiro, em direção ao passado, rumo ao universo infantil, simbolizado pelo ato de personificação de flores, ondas, rochedos, etc... e, segundo, em direção ao futuro, rumo ao nada existencial simbolizado pela presença da quarta irmã morta. A superposição temporal dessas duas direções suspende progressivamente qualquer apelo subjetivo à identidade do eu lírico: “É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse... As vossas frases lembram-me a minha alma...”¹²

A dissolução do apelo das irmãs à identidade do eu lírico será também o momento da completa dissolução da forma dramática tradicional:¹³ “Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos...”¹⁴ Mas a dissolução do apelo à identidade (segredo de pedra do pensamento) não significa dissipação do sonho no plano horizontal da ação. Ao contrário, o sonho não só continua em seu movimento reflexivo de condensação e dispersão simbólica, como também assume a função de exprimir a *não-identidade* da forma dramática em seus diferentes graus de despersonalização.¹⁵

11 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

12 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, pp.442, 443.

13 A propósito da dissolução da forma tradicional no drama simbolista, escreve Anatol Rosenfeld: “Toda a dramaturgia servirá apenas para revelar os mistérios da própria alma (de um eu central) a partir da qual se projetará — como meros reflexos, impressões ou visões — os outros personagens, já sem posição autônoma e sim transformados em função do Ego central”. (ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, p.100).

14 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

15 Carlos Felipe Moisés descreve do seguinte modo a relação entre a dispersão do sentido e a despersonalização: “Abaladas pelo espectro de Thánatos, mergulhadas no real caótico gerado pelo poder persuasivo e diluidor das palavras, as veladoras chegam ao limiar da indistinção entre Ser e Não-ser. Mas as falas prosseguem, ainda mais ansiosas, diante da evidente

SEGUNDA — Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

PRIMEIRA — Por mim, amo os montes. . . Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia. . . Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras. . . Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho. . . A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos. . . E os nossos sonhos eram de que as árvores projectassem no chão outra calma que não as suas sombras. . . Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém. . . Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar. . .¹⁶

Sob efeito da despersonalização, a ação autorreflexiva do sonho¹⁷ desliza sobre o plano oblíquo da fala, suprimindo a identidade das personagens e convertendo o vácuo existencial em polo de atração do sentido. A erradicação da clausura subjetiva da identidade e a personificação da não-identidade na figura da donzela morta forçam a atitude psicológica das irmãs a assumir uma forma indefinida, como se elas estivessem a falar de Ninguém para Ninguém. Nesse momento, elas abandonam o regime de oposições elaborado no jogo entre os significantes para assumir o *continuum* temporal onírico, volteando como uma serpente entorno a oposição entre fala e escuta, escrita e leitura.

PRIMEIRA — Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

SEGUNDA — Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu

dispersão do Eu no contexto circundante, um contexto que é o Eu, ao mesmo tempo em que não o é mais, pois já é, concomitantemente, o Outro. (FELIPE MOISÉS, Carlos. *Fernando Pessoa: Almojarifado de Mitos*, p.167).

16 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

17 Em ensaios de Álvaro de Campos sobre a estética sensacionista, o heterônimo refere-se à reflexão, assim como às demais atitudes introspectivas e autoanalíticas, como manifestação do impulso sensível, compreendendo-a como “sensação da sensação”. Cf. Obra em Prosa, *Ideias Estéticas*, pp. 424-454.

preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo*). Três não... Não sei... Não sei quantas...

TERCEIRA — Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro. O que sonhava o marinheiro?¹⁸

O diálogo entre as três veladoras ocorre no primeiro plano de composição da peça, no qual se consuma o terceiro grau de despersonalização do eu lírico, com a eclosão do horror que a donzela morta aos poucos desperta nas três personagens. A presença da personagem morta ocorre no segundo plano e funciona como elemento psicológico que impulsiona as veladoras para fora da clausura subjetiva, quando elas passam a contar e a ouvir a estória do marinheiro. O terceiro plano de composição corresponde ao quarto grau de despersonalização do eu lírico, no decorrer do qual cria-se a expectativa de personificação do marinheiro como solução para o problema da unidade, dada a ausência da ação dramática. Quando a segunda veladora passa a contar a estória do marinheiro, referido ora como personagem sonhado, ora como personagem real, o contraste entre a fala das veladoras (em primeiro plano) e o silêncio da donzela morta (no segundo plano) intensifica o processo de despersonalização dramática.

Náufrago numa ilha deserta, o marinheiro sonha viver numa pátria fictícia, capaz de apagar e substituir a lembrança da pátria natal. Assim como as veladoras, ele também se despersonaliza pelo sonho, de maneira a personificar um plano de composição autônomo com relação à estória narrada pela segunda veladora, passando as três veladoras a desejar personificar o sonho do marinheiro como promessa de vida superior à realidade por elas mesmas vivida: “Dizei-me isto...Dizei-me uma coisa ainda... Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...”.¹⁹ O sonho do marinheiro sobrevoa de tal modo a inação dramática das veladoras que elas passam a acreditar na presença física do personagem ausente, renunciando a intervenção de uma “quinta pessoa” em cena: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?”.²⁰

No limite da despersonalização, o movimento autorreflexivo do sonho desloca o diálogo para o plano de composição da quinta personagem, operando a transposição do ritmo

18 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.448.

19 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.449.

20 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.451.

psicológico da fala para o ritmo lacunar do sonho.²¹ O plano de composição da não-identidade do marinheiro e da quinta pessoa será o mais alto grau de despersonalização da peça (quarto grau da poesia lírica). A personificação do personagem ausente ocorre ao nascer do dia com a supressão do tempo linear da ação e a transposição do tempo psicológico das veladoras para o tempo-origem do sonho. Esse processo de despersonalização prenuncia a entrada em cena da quinta pessoa como figura que representa a despersonalização do quinto grau da poesia lírica, primeiro passo em direção à certeza sensível de Alberto Caeiro e à escrita heteronímica.

O plano de composição da não-identidade do marinheiro não aparece apenas durante o ato de escrita, mas também como efeito compreensivo de leitura, ou seja, como apreciação crítica do processo de composição dramática. A quinta pessoa será a figura que exprime este efeito compreensivo, como um testemunho implícito de que, durante os momentos de pausa, descanso, ou interrupções descontínuas da escrita e da leitura, as irmãs não poderão existir senão a partir de uma série de antagonismos que reverberam na imaginação do leitor.

TERCEIRA (para a SEGUNDA) — Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

SEGUNDA — São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...

PRIMEIRA — Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta. Por que não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram ao meu sentimento do meu corpo uma mortalha de chumbo...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

21 “Retire-se, com efeito, a dupla significação do fingimento, não se considere nem o que se finge, nem por que se finge, e o que restará? Muita coisa: resta a ordem, o lugar, a densidade, a regularidade dos instantes em que a pessoa que finge deve forçar a natureza”. (BACHELARD, Gastón. *A Dialética da Duração*, p.97).

Para que foi que nos contastes a vossa história?²²

A progressão dos graus de despersonalização do eu lírico ocorre segundo uma série de exigências expressivas da forma poética. Ao despersonalizar os pensamentos e as emoções que caracterizam as personagens no poema dramático *O Marinheiro*, a autorreflexão da forma poética permite à alteridade do drama (público, autor e diretor) ocupar cada vez mais o espaço deixado pela dissolução da unidade dramática. Alternando-se na posição de autores, leitores e diretores, as personagens não apenas rompem com a unidade da ação, como passam a buscar no contato direto com o sonho um substituto para a unidade perdida.

3. Despersonalização e personificação em Alberto Caeiro

N' *O Guardador de Rebanhos*, a busca pela unidade perdida culmina na personificação da forma dramática com uma espécie de *cogito* heteronímico e, logo em seguida, no encontro desse *cogito* heteronímico com o mundo concreto das sensações e das formas sensíveis.²³

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende
[o que se diz
E quer fingir que compreende.

22 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.450.

23 É bastante conhecida a ideia de Descartes sobre a impossibilidade de o pensamento sustentar-se na certeza de si sem antes esgotar o percurso da dúvida, definindo seu ser pela negação do mundo sensível, do gênio maligno e do deus enganador. No limite desse percurso, o pensamento é forçado a desdobrar-se em sua completa autonomia com relação ao conteúdo negado, ou seja, como não-identidade entre a forma pura do pensamento e o conteúdo por ele pensado. Na despersonalização do eu lírico em Fernando Pessoa, o *cogito* heteronímico também adquire completa autonomia com relação ao conteúdo pensado por ele. A não-identidade entre o “eu penso”, a ideia de Deus, as sensações e as formas sensíveis projeta a escrita poética de Alberto Caeiro sobre um plano de composição que absorve o pensamento heteronímico em sua não-identidade, ou seja, ao mesmo tempo como sujeito pensante e como sujeito pensado. Desse modo, o *cogito* heteronímico passa a ser refletido como momento de não-identidade entre forma pensante e forma pensada, permitindo à escrita percorrer a distância entre a idealidade do “eu penso” e a realidade do “eu sou” como desdobramento interno à forma poética. Ao produzir um mundo, um *cogito* e um deus, a não-identidade entre forma pensada e forma pensante duplica um amplo espectro de atitudes reflexivas, dando ensejo à individuação da forma heteronímica.

A oposição entre o plano horizontal da ação (passear, caminhar, escrever) e o plano perpendicular do pensamento (o cajado e o cimo do outeiro) força os elementos estruturais da linguagem (o som, o sentido, a sintaxe) a aparecer ora como negação das formas sensíveis, ora como negação da forma poética: “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias/ Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho”. A oposição entre a visão estática das ideias e a ação de tanger o rebanho gera um vácuo de sentido (“E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz”), abrindo espaço para a substituição da unidade dramática pela atitude psicológica do heterônimo (“E quer fingir que compreende”). A despersonalização passa então a agir sobre esse vácuo de sentido, substituindo a ação das personagens dramáticas pelo pensamento estático do heterônimo. Desse modo, a personificação de Alberto Caeiro encerra na forma poética o drama existencial de um personagem à procura de formas sensíveis capazes de doar unidade para seus pensamentos, suas ideias e suas sensações. A personificação da forma poética com as ideias estáticas de Caeiro (escrever, olhar, pensar, sorrir, falar), implica na personificação das formas sensíveis (o rebanho, o cajado, o outeiro) pelo movimento de autorreflexão da forma, em substituição à unidade da ação dramática:

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.
Que idéia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

(PESSOA, 2006, pp.206-207)

A autorreflexão projeta o drama subjetivo do heterônimo para fora da forma poética, como um “eu penso que não penso”²⁴ que “quer fingir que compreende” o que a forma sensível supostamente significa, tanto do lado interior como do lado exterior à forma poética. A forma autorreflexiva do “eu penso que

24 A despersonalização nos heterônimos percorre três estágios intensivos do pensamento: o “eu penso”, posição do eu lírico tradicional, o “eu penso que penso”, comum às personagens dramáticas ou às máscaras poéticas, e o “eu penso que penso que penso”, um heterônimo ou um personagem conceitual, capaz de pensar seu próprio pensamento através de um *continuum* temporal de reflexão, centrado na expressão poética.

penso” força o heterônimo a buscar a unidade perdida em ações como caminhar, passear, abrir cortinas, que passam a figurar a atitude psicológica do heterônimo. A unidade da ação cede espaço, portanto, à unidade da argumentação.

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.
Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.
E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.

(PESSOA, 2006, p.207)

A completa personificação do heterônimo ocorre quando a unidade da argumentação for colocada à prova pela despersonalização do próprio “eu penso que penso”²⁵ que estrutura sua forma subjetiva, opondo à autorreflexão da forma poética, um “eu penso que penso que penso” como autorreflexão da forma sensível.²⁶ A expressão da não-identidade entre forma poética e forma sensível inaugura um estilo de escrita capaz de conferir individuação à personalidade do heterônimo. A autorreflexão da

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

25 Nas palavras de Walter Benjamin: “O pensar do pensar do pensar pode ser abarcado e consumado de duas maneiras. Quando se parte da expressão “pensar do pensar”, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: o pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambiguidade. Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambiguidade cada vez mais múltipla”. BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.38.

26 Pode-se dizer, assim, que Alberto Caeiro aparece de um modo similar e, ao mesmo tempo, inverso à definição da identidade no *cogito* cartesiano, uma vez que, de um modo muito mais complexo, a personificação que dá

forma dramática, o “eu penso que penso que penso”, conserva na escrita do heterônimo a não-identidade entre forma poética, *cogito* heteronímico²⁷ e forma sensível, não-identidade sem a qual a personalidade de Alberto Caeiro não poderia se desenvolver, e sem a qual não seria possível atribuir a ele e aos demais heterônimos a autoria de uma obra em que eles mesmos se encontram implicados como personagens ao mesmo tempo reais e ficcionais. Nesse estágio de despersonalização do eu lírico e do eu dramático, Alberto Caeiro evidencia completo domínio sobre a atitude psicológica que o impulsiona em direção às sensações, dando ensejo a uma leitura compreensiva que o defina como poeta dramático que, além da simples invenção de formas e intensidades poéticas, é capaz de criar, por fingimento e ironia, formas e intensidades anímicas e não-anímicas sob o efeito combinado de despersonalização e personificação da forma dramática.

4. Despersonalização e sensacionismo em Álvaro de Campos

A sensação constitui o único meio de apreensão das formas sensíveis em Alberto Caeiro. Sua existência simples e imediata exclui qualquer prerrogativa idealista da linguagem e da representação. Observa-se uma concepção antípoda em Álvaro de Campos. Os elementos que melhor definem sua maneira de conceber a sensação encontram-se na vanguarda estética criada pelo heterônimo e que se intitula *sensacionismo*. Como observa Fernando Pessoa ortônimo, os ideais estéticos do sensacionismo são, em larga medida, inspirados no objetivismo de Caeiro, embora o objetivismo não possa ser reduzido à estética sensacionista sem desvirtuar os traços elementares de sua personalidade.

Dizem que Alberto Caeiro lamentou que o nome de “sensacionismo” tivesse sido dado à sua atitude e à atitude que ele criou, por um discípulo seu — discípulo um tanto quanto estranho, é verdade — o Sr. Álvaro de Campos. Se

origem ao *cogito* heteronímico conserva a não-identidade como momento de autorreflexão da forma ao apresentar o *cogito* heteronímico como *não-ser do pensamento* através do *objetivismo absoluto* do mestre heterônimo.

27 Ao assinalar a diferença entre sonho noturno e devaneio, Bachelard sugere a seguinte aproximação entre o *cogito* e a experiência poética do eu: “Ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*” (BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*, p.144). A noção de *cogito* heteronímico mostra-se de pleno acordo com a definição de filosofia proposta pelo heterônimo Antônio Mora, heterônimo-filósofo de Pessoa: “Toda a filosofia é um antropomorfismo. O erro fundamental é admitir como real a alma do indivíduo, o erigir a consciência do indivíduo em consciência absoluta e a Realidade em individualidade”. (*Obra em prosa*. Antônio Mora, p.527).

Caeiro protestou contra a palavra, como possivelmente parecendo indicar uma “escola”, a igual do Futurismo, por exemplo, estava no seu direito e por duas razões, pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a uma espécie de poesia tão incivilizada e natural. E, além disso, embora tenha ele, pelo menos, dois “discípulos”, o fato é que exerceu sobre eles uma influência igual àquela que algum poeta — Cesário Verde, talvez — exerceu sobre ele: nenhum deles se lhe assemelha absolutamente, embora, na verdade, bem mais claramente do que a influência de Cesário Verde sobre ele, possa ser vista sua influência em toda a obra deles. (PESSOA, 1993. p.129)

Desse modo, ao incluir Alberto Caeiro entre os poetas sensacionistas, Álvaro de Campos mostra-se muito mais preocupado em elaborar sua própria teoria do que em definir com precisão o ensinamento do mestre. Com efeito, uma lição que Álvaro de Campos aprendera, mas que Alberto Caeiro não ensinara é que uma sensação, embora possa ser objetivamente percebida como forma sensível exterior, também encerra em si um universo desconhecido de outras sensações, que podem ser sentidas ou percebidas internamente, em toda sua amplitude, pelo sujeito. Em primeiro lugar, lembremos que “sensação” era a palavra que o mestre heterônimo aplicava para designar a diferença ontológica entre as formas sensíveis. Concebida assim, a sensação não poderia ser um estado de apreensão interna do sujeito. Quando muito, ela poderia significar algo como o contentamento que acompanha o ato de observar as formas sensíveis ou a insatisfação de não poder observá-las com exatidão. Mesmo que se admitisse a existência de características comuns que autorizasse o emprego do mesmo nome para a cor vermelha numa pétala de flor e a cor vermelha que tinge um vestido, por exemplo, as duas formas sensíveis designadas pelo nome “vermelho” seriam sempre percebidas como sensações distintas, cuja realidade independia do estado subjetivo de quem as via.

A teoria sensacionista de Álvaro de Campos consiste, grosso modo, na tentativa bem-sucedida de transpor a espontaneidade sensível da criança para o campo intelectual da reflexão, conferindo realidade objetiva não apenas às formas sensíveis, mas também às representações puramente subjetivas que as sucedem. A diferença sensível que caracterizava o objetivismo absoluto de Caeiro será agora transposta para o plano da diferença intelectual da representação. A sensação não será somente a percepção imediata da forma sensível, mas também a ampliação subjetiva dessa percepção pelo ato de sentir. Ela será um “sentir que sente” que corresponde aos momentos de projeção e espelhamento da reflexão sobre si mesma: a projeção subjetiva sobre as formas sensíveis (idealismo) e a projeção das formas sensíveis sobre a reflexão subjetiva (realismo).

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

A forma sensível torna-se meio de reflexão do seu próprio ser, como reflexão exterior ao sujeito e, ao mesmo tempo, torna-se capaz de comunicar-se, por meio de representações, para a reflexão subjetiva do heterônimo. Percorrendo o caminho de reflexão que projeta o universo subjetivo do heterônimo sobre as formas sensíveis (idealismo), e depois, o caminho que projeta o universo objetivo das formas sensíveis sobre as representações subjetivas (realismo), Álvaro de Campos personifica o terceiro nível de reflexão, o *cogito* à terceira potência, no qual o “eu penso que penso que penso” incorpora e amplia os dois níveis anteriores.

O terceiro nível de reflexão marca o início da autonomização da sensação, que conta agora com uma dupla forma de expressão: primeiro, a sensação se expressa como multiplicação progressiva dos modos de representar as formas sensíveis (ou seja, como autorreflexão subjetiva da forma); e segundo, ela se expressa como multiplicação progressiva dos modos de ver, sentir, pensar e ser essa multiplicidade sensível (isto é, como autorreflexão objetiva da forma). A transposição do ato de ver para o ato de representar costuma vir acompanhada de uma descarga de energia que aparece sob a forma gradual de um sentimento, uma emoção, uma paixão ou uma perversão, segundo os graus de personificação que acompanham os atos de pensar, sentir e de ser as sensações. A cor vermelha de um vestido, por exemplo, pode ser investida de uma descarga histórica que a associa à cor vermelha do sangue e à intensidade subjetiva da raiva. Ou uma fórmula puramente abstrata, como o binômio de Newton, pode associar-se a uma forma sensível, como a Vênus de Milo, por meio do sentimento do belo e produzir um sentimento sublime.

A livre associação entre ideias, imagens e emoções implica, portanto, um plano de composição objetiva da diferença, centrada na multiplicação subjetiva das sensações. Esse o motivo porque o lema central do sensacionismo, “sentir tudo de todas as maneiras”²⁸ também implica uma fórmula do tipo “pensar tudo de todos os modos”. Uma sensação pode duplicar-se em inúmeras outras se acompanhada pela personificação do “eu penso”, do “eu sinto” e do “eu sou”, tornando-se a própria sensação capaz de pensar, sentir e ser todas as demais. A multiplicação das sensações depende dessa capacidade heteronímica de personificar o “eu penso”, o “eu sinto” e o “eu sou” como três identidades autônomas. Quando encontram a faísca produzida pelo embate entre a autorreflexão, a despersonalização e a personificação, como é o caso das grandes odes inspiradas em Walt Whitman, as sensações podem jorrar em alta velocidade, de maneira quase irrefletida, como uma combustão intelectual movendo a máquina de escrever e preenchendo longas páginas de prosa poética. Contudo, quando o que prepondera são vagas sensações de melancolia, os poemas assumem dimensões me-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

28 Obra Poética, Fernando Pessoa, *Passagem das Horas*, p.344

nores, chegando mesmo, em alguns casos, a poemas formais como o *Opiário* ou sonetos em estilo moderno.

Vimos que, na obra-prima do mestre, o ritmo da escrita seguia a mesma naturalidade do vilarejo Ribatejo, palco da vida e da obra do heterônimo. A coleção de fragmentos poéticos compunha uma constelação de “agoras”, independente da representação e pensada a partir da autorreflexão das formas sensíveis. Toda a astúcia sensacionista de Álvaro de Campos consiste em transpor a simultaneidade espacial das formas sensíveis percebidas por Caeiro para o plano da sucessão temporal, que constitui a experiência subjetiva no espaço urbano. Nas odes de Álvaro de Campos, o palco subjetivo transporta-se para um porto marítimo, um edifício urbano, uma estrada ou uma ferrovia que interliga uma cidade à outra, de onde se segue uma viagem real ou imaginária de navio, um passeio real ou imaginário a pé, de comboio, de automóvel ou de cavalo pelas ruas e arredores de Lisboa. Note-se a transposição subjetiva da sensação logo nos primeiros versos da *Ode Marítima*:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
Erguem-se velas, avançam rebocadores,
Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão
[no porto.

Há uma vaga brisa.
Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
Com o pacote que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma
[náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito.

Olho de longe o pacote, com uma grande
[independência de alma,
E dentro de mim um volante começa a girar lentamente.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

(PESSOA, 2006. pp. 314-315)

Assim como outras odes de Álvaro de Campos, *Ode Marítima* concentra os esforços de síntese de estados subjetivos diversos com o intuito de atualizar o universo de representações históricas. Síntese que se desdobra no poema em meio a imagens amplificadas pelo impulso de despersonalização

internalizado nas sensações. O que se observa nesta primeira estrofe é a transposição gradual da forma sensível do navio para o universo subjetivo da representação. Um navio que se aproxima do cais, aparecendo primeiro como forma sensível exterior, aos poucos transporta o heterônimo para o plano intelectual da representação. Mais precisamente, para uma representação sintética do Absoluto, que se encontra além da Distância e aquém do Indefinido. Os versos isolados “Olho e contenta-me ver/ Pequeno, negro e claro, um pacote entrando” poderiam figurar como versos objetivistas de Caeiro. Mas, em seguida, a antístrofe que diz “Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma, /E dentro de mim um volante começa a girar lentamente” sela de vez a transposição do navio, como forma sensível, para dentro do universo subjetivo do heterônimo. Como na transposição da foto para o cinema, a representação temporal de Álvaro de Campos converte em movimento a imagem estática das sensações de Caeiro. A guinada subjetiva da reflexão promove, assim, a transposição do tempo natural da escrita espontânea de Caeiro para o tempo histórico-subjetivo, que tem início na escrita ortônima de Fernando Pessoa e oscila entre o subjetivismo e o objetivismo neoclássico de Ricardo Reis até o salto à multiplicidade oceânica das sensações em Álvaro de Campos. A escrita sensacionista percorre, assim, o espaço da página em branco como um fluxo de sensações que compõe o corpo literário do poeta-ninguém.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. SP: Editora Ática, 1994.

BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. SP: Iluminuras, 2002.

BERARDINELLI, C. *Fernando Pessoa: Outra Vez te Revejo...* RJ: Nova Aguilar, 2004.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. RJ: Rocco, 2011.

COELHO, A.P. *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo. 2 vols, 1971.

COELHO, J. do P. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. SP: Verbo, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Diferença e Repetição*. RJ: Graal, 2006.

_____. *O que é a Filosofia?* RJ: Editora 34, 1997.

DESCARTES, R. *Meditações Metafísicas*. "Os Pensadores". SP: Abril Cultural, 1983.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa. Relógio d'Água, 1987.

_____. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, RJ: Relume Dumará, 2000.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes. 1992.

LOURENÇO, E. *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: Gradiva, 2003.

OSAKABE, H. *Fernando Pessoa, Resposta à Decadência*. SP: Iluminuras, 2013.

PESSOA, F. *Obra em Prosa*. RJ: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Obra Poética*. RJ: Nova Aguilar, 2006.

NUNES, B. *O Dorso do Tigre*. RJ: Editora 34, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

do Outro. SP: Martins Fontes, 2001.

SENA, J. *Fernando Pessoa & Companhia Heterônima*. Lisboa: Edições 70, 1982.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017