

FERNANDO PESSOA, POETA MODERNISTA?

*Izabel Margato*¹

Para Cleonice Berardinelli

*Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.*

Álvaro de Campos

Fernando Pessoa, poeta modernista? Sim. A rotulação *modernista*, prática e rotineira, com que se classificam poetas do início deste século, também pode ser aqui usada, o que, sem dúvida, apenas exercerá a função de eco do já dito e repetido até à exaustão sobre o principal poeta de *Orpheu*. É bem verdade que os nomes de Sá-Carneiro e Almada também se inscrevem nesse universo com que a clara aventura renovadora de *Orpheu* assombrou a comunidade portuguesa do início do século, ao assumir o duro papel de fazer

[...] ressucitar ou inovar uma literatura dessorada e que adormece, o [papel] de lhe insuflar uma vida, um oxigênio novos.²

(1) Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

(2) LISBOA, Eugênio. (1980) p.17

Mas a continuidade, ou a disseminação dessa *vida e oxigênio* novos na poesia portuguesa coube, por sorte ou azar, ao carro-chefe do grupo: Fernando Pessoa. Além disso, e também por isso, Fernando Pessoa não poderia *escapar* ao adjetivo *modernista* — talvez o mais vago de todos os nomes convocados para nomear as correntes literárias — pela própria *criação* do poeta Álvaro de Campos. Criação esta que, como a dos outros heterônimos, vai além do criar e do ser poeta, pois traz na base a dispersão do *eu* nos *seres outros* que são afinal ele *mesmo*. E isto, ao fim e ao cabo, é mais moderno que o próprio canto às máquinas, à velocidade, ao novo. E mais moderno ainda que o Álvaro de Campos, espécie torcida, ou mesmo invertida de poeta moderno.¹

Mas o que é ser moderno, modernista, ou então, expoente da modernidade do início desde século? A própria necessidade de limitação no tempo, ou identificação de datas para recortar apenas o *moderno* que diz respeito a uma obra e à sua época é, por si, a evidência da falta de um corpo significativo preciso para definir a modernidade. Há várias modernidades. Talvez se possa pensar assim. Ou a modernidade deva ser percebida como um movimento que, desencadeado a partir do século XVI, e fortalecido no decorrer dos séculos XIX e XX², foi assumindo e apresentando diferentes feições e versões num constante *mudar* que é a natureza última do seu próprio existir? Talvez esta idéia de movimento interno e contínuo, alimentado por sucessivas mudanças de fisionomia que cada *momento novo* proporciona, seja um dos conteúdos mais próximos do que se convencionou chamar Modernidade. E é aqui, o recorte que delimitamos como objeto de reflexão.

As principais formas, objetos ou signos, que desempenham sucessivamente a função de emblema ou símbolo da modernidade, costumam trazer latente a idéia da *ruptura* com o anteriormente estabelecido e acenar implicitamente, ou a bandeiras desfraldadas, com o *novo* que delimita o sentido de cada época: a fábrica, o burguês, o progresso, a cidade, a estrada de ferro, a rua macadamizada, a máquina, a velocidade, os meios de comunicação, enfim, *o novo*. Novo que, pela própria natureza da época, será de pouca dura, pois (pelo menos em suas formas iniciais) os objetos e valores produzidos na sociedade moderna têm sua duração constantemente limitada pelo aparecimento dos novos valores. novos objetos, novos signos da modernidade: um superar constante que é a condição imposta pelo perpétuo estado de *vir-a-ser*, característico do momento em que foram gerados.

(1) LOURENÇO, Eduardo. (1983).

(2) Cf. BERMAN, Marshall. (1987) p.16.

E agora uma nova delimitação se faz necessária, já que pretendemos pensar o moderno em Fernando Pessoa.

Situando-nos no início do século XX, ao lado de todos os *ismos* que celebraram os signos modernos dessa época, destacamos o poeta Álvaro de Campos como ponto de partida. Principalmente *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*, mas também os outros poemas do que se convencionou chamar a sua *primeira fase* — e, além deles, o manifesto *Ultimatum*, publicado em 1917 na revista *Portugal Futurista* — ganham destaque como os textos pessoanos mais representativos do modernismo português. A crítica assim os consagra e assim também os explica. E talvez não haja mesmo muito mais a acrescentar a esse universo de leitura sobre o modernismo *tão evidente* do primeiro Álvaro de Campos: a celebração *furiosa* e apoteótica da máquina e do movimento convulsivo que ela representa; a fraternidade com todos e com tudo, *Como eu vos amo a todos, a todos [...]* *Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.*; o sentir *tudo de todas as maneiras*, que é afinal a forma mais intensa de penetrar o mundo, ou deixar-se penetrar por ele; a consagração dos infinitos e prosaicos componentes do cotidiano, arrancando-os do rés-do-chão em que secularmente foram colocados, para alçá-los aos píncaros que, naturalmente, foram sempre a morada da poesia; a criação ou assimilação da *prosa poética* como a forma mais moderna de *cantar o novo*. Estes são alguns dos componentes do discurso dito modernista, com presença mais do que obrigatória no fazer poético daqueles que se pretenderam porta-vozes desse discurso. Presentes em quase todos os textos modernistas, eles também estão em Álvaro de Campos e, se esses traços não tornam única a sua primeira poesia (frequentemente aproximada das produções de Walt Whitman e dos futuristas italianos), sem dúvida funcionam como a moldura que, por vezes, o separa dos outros heterônimos e, ainda mais fortemente, o afasta do poeta mesmo que o criou: Fernando Pessoa. Estranha condição, ou melhor, singular situação esta em que nos deixou Fernando Pessoa, que acabamos por ser levados a diferenciá-lo dele mesmo. Mas, se compatuarmos com o *jogo de máscaras* que ele próprio montou, não há como não distinguir a poesia ortônima das outras todas que Pessoa criou e, principalmente, da que se delimitou como a primeira fase de Álvaro de Campos. Na segunda fase de Álvaro de Campos essa diferença não é tão nítida. Há poemas em que a distinção Campos / Pessoa Ele Mesmo é quase impossível. Enfraquecimento dos traços futuristas ou whitmanianos? É provável que sim, ou pelo menos, o que se dá é o enfraquecimento da evidência deles. Diminuição do *moderno* em sua poesia? Acreditamos que não. E que o verdadeiro sentido do moderno em sua obra (e esta é a nossa hipótese) vai se adensar progressivamente, na justa medida em que a sua aproximação da poesia ortônima se fizer mais evidente e em que o eco das matrizes de Walt Whitman diminuir em sonoridade, ou, mais apropriadamente, em intensidade. Mas é im-

portante acentuar o *diminuir* já que a *presença* de Walt Whitman em Álvaro de Campos não pode ser apagada pelo fato mesmo de estar inscrita no conjunto da obra de Pessoa, ou no próprio cerne de sua criação poética¹. Mas, estranhamente, é no exato momento em que essa presença é mais visível (ou seja, nos poemas do primeiro Álvaro de Campos) que Eduardo Lourenço vai situá-lo como mais afastado de Whitman e até como descentrado da modernidade, pelo excesso mesmo com que a canta, ou pelo desvio significativo que a exacerbação da matriz significa².

No ensaio *Walt Whitman e Pessoa* vimos abordada a questão da influência de Whitman em Fernando Pessoa exatamente pelo ângulo oposto ao que já nos habituáramos a ler, ou seja, ao do parentesco de Whitman com o primeiro Álvaro de Campos. A esse parentesco, por nós já assimilado e bem digerido, Eduardo Lourenço chama de *waltwhitmanismo confesso e sem alcance particular*³, reservando, por outro lado, para a relação Whitman-Caeiro (evitamos o nome *influência*) um destaque maior, já que ela se efetiva de forma menos evidente (*rasurada*, como diz) e, porque mais oculta, revestida de maior significação. Mas, apesar do destaque a essa *filiação cuidadosamente rasurada*⁴ o que sobressai nessa análise são principalmente os traços que distanciam:

Caeiro é um Whitman desencarnado, exangue, um Whitman reduzido à pura função de *olhar* e ocasionalmente de um outro sentido, mas sem apropriação imaginal do *objeto* desse olhar⁵.

E os dois *filhos* de Whitman, ou seus *parentes próximos*, transformam o que chamou *influências* em um outro tipo de relação já que *são outra coisa que Whitman, mas outra coisa que é ininteligível se se perde de vista a inscrição matricial de ambos no magma tumultuoso e extático de Folhas de Erva*⁶.

A partir desse esclarecimento, ou melhor, desse nítido divisor de águas na crítica pessoana, Eduardo Lourenço analisa o impacto que a poesia de Walt Whitman exerceu na produção poética de Pessoa. A presença de Whitman não pode ser confundida, portanto, com *uma mera influência formal exterior*, pois, muito mais intensa, aponta para uma *perturbação absoluta* de seu mecanismo criador e da sua visão, origem de uma re-criação do *Mesmo* sem paralelo⁷.

(1) Cf. LOURENÇO, Eduardo. (1983) p.174.

(2) Cf. LOURENÇO, Eduardo. (1983) p.173-198.

(3) *Ibidem*. p.174.

(4) *Ibidem*.

(5) *Ibidem*. p. 174-5.

(6) *Ibidem*. p.187.

(7) *Ibidem*. p.174.

E que, segundo o autor, a presença de Walt Whitman em Fernando Pessoa processa-se na própria estrutura do fazer poético, numa espécie de influência às avessas, cujos traços mais evidentes são mais de negação pela presença do que propriamente de aproximação identificadora. A *positividade* flagrante de Whitman deveria causar arrepios à *consciência dilacerada e infeliz* de Pessoa, do mesmo modo que nada se opõe mais à união alegre conciliadora com o mundo, proposta por Whitman, do que *o ser dividido e sem unificação possível que Pessoa foi...*¹

Na comparação da obra de Fernando Pessoa com a de Whitman, curiosamente, destaca-se, pois, o *avesso* da identidade pela semelhança. Enquanto Pessoa se vê desterrado do mundo e, pior do que isso, desterrado de si mesmo, Whitman canta a *exaltação épica do mundo*, numa celebração unificadora de toda particularizada diferença. E a diversidade, o múltiplo — no qual o poeta se inclui — a matéria desse *canto positivo*, cuja marca é a *Presença*, a *Afirmção*, a *Aceitação*. E o canto *caloroso* de um Eu que goza com os elementos do mundo e com a sua inserção nele. E enfim, o canto da invenção de uma plenitude, resultante da complementaridade de um Todo, onde o Eu é uma de suas partes mais integradas.

O modernismo de Whitman decorre, pois, dessa sua *visão/recriação* do mundo — já que cria a partir mesmo da fragmentação e dispersão —, mas, principalmente, de sua *forma* nova, instrumental exigido para a tarefa *nova* que se atribui: a reconstrução da unidade na articulação dos fragmentos; a junção das partes tornadas irreconciliáveis com a fenda que a Modernidade cavou em sua negação das *verdades seguramente estabelecidas e secularmente aceitas*.²

Whitman ama o mundo moderno. Mas um mundo moderno criado a partir de sua particular visão totalizadora que o protege do inferno da *ruptura, do ser mesmo da Modernidade*.³ O seu mundo moderno é um mundo diferente daquele sentido, ou vivido, por Pessoa (*Há entre mim e o real um véu / A própria concepção impenetrável*). É um mundo onde o seu corpo pode caminhar ao encontro de outros corpos, em perfeita integração e satisfação, porque Whitman rasurou a instabilidade que lhe fora reservada por sua época. Não se trata, no entanto, da inocência alienada e feliz tão desejada por Pessoa, ainda que este, na própria enunciação desse desejo, já mostre em evidência a sua mesma impossibilidade:

(1) *Ibidem.* p.181.

(2) Cf. BERMAN, Marshall. (1987) p.68.

(3) *Ibidem.* p.18.

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

Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente 'stá pensando

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

Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entra por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passai!¹

ou a constatação (talvez inocente) de que o homem comum é feliz em sua leve, *ainda que pesada* simplicidade:

Feliz o homem marçano,
Que tem a sua tarefa quotidiana
normal, tão leve ainda que pesada,
Que tem a sua vida usual,
Para quem o prazer é prazer e o recreio é recreio,
Que dorme sono
Que come comida,
Que bebe bebida, e por isso tem alegria.²

Não. Não é desta natureza a felicidade de Whitman. Ele sabe, percebe e conhece o mundo em que vive, mas para *viver* nesse mundo, luta com ele e o *constrói* outro: conciliado e unificado.

No entanto, esse mesmo ato de Whitman para unir-se ao mundo o separa do real mundo em que vive, ou, inversamente, o integra *como traço diferente* e isolado da própria dispersão caótica de todas as partes: ou do

(1) PESSOA, Fernando. (1974) p.144. A partir desta indicação, quando se tratar de versos de Fernando Pessoa apenas indicaremos as páginas dos textos retirados da 5ª ed. da *Obra Poética* de Fernando Pessoa, publicada pela Aguilar em 1974.

(2) P.370.

próprio todo fragmentado e desunido da *Modernidade*. E que a negação (pela afirmação) característica da linguagem unificadora de Whitman, faz de seu canto um similar do sonho ou de uma idealização sem correspondência direta fora dos terrenos da fantasia. Eduardo Lourenço chega mesmo a aproximá-lo dos românticos pela *divinização da natureza* ou pelo *paralelismo* que expressa na sua aceitação-recusa do mundo exterior.¹

Não se trata aqui de negar a presença do Modernismo em Whitman — e isso seria no mínimo impossível —, mas sim de apontar o *desconforto* que o traço maior da modernidade (a *ruptura*) causou no poeta, e, de assinalar a *saída* que ele inventou para atenuar, ou mesmo rasurar esse desconforto. Saída brilhante, sem dúvida uma das mais brilhantes da sua época. Fernando Pessoa percebeu logo o fulgor dos seus versos e deixou-se iluminar por eles. Mas para Pessoa, no entanto, não havia essa saída. Ou, se calhar, havia, mas ele preferiu no *sentir tudo de todas as maneiras*, aceitar também a *ausência de comunhão com o mundo* que o fado moderno lhe reservara:

Onde pus a esperança, as rosas
Murcharam logo.
Na casa, onde fui habitar,
O jardim, que eu amei por ser
Ali o melhor lugar,
E por quem essa casa amei -
Deserto o achei,
E, quando o tive, sem razão p'ra o ter.

Onde pus a afeição, secou
A fonte logo.
Da floresta, que fui buscar
Por essa fonte ali tecer
Seu canto de rezar -
Quando na sombra penetrei,
Só o lugar achei
Da fonte seca, inútil de se ter.

P'ra quê, pois, afeição, 'sperança,
Se perco, logo
Que as uso, a causa p'ra as usar,
Se tê-las sabe a não as ter?
Crer ou amar -

(1) Cf. LOURENÇO, Eduardo. (1983) pp. 175, 180.

Até à raiz, do peito onde alberguei
Tais sonhos e os gozei,
O vento arranque e leve onde quiser
E eu os não possa achar!¹

Assim, diferentemente de Whitman, Pessoa é o poeta da *ausência*, da *brecha*, do *eu dividido*, do *intervalo*. Mais modernista? Talvez. Talvez porque teve de mergulhar até o fundo do abismo para trazer de lá não o que queria ser, mas o que verdadeiramente era: *tal como o seu tempo*, um ser dilacerado, dividido, fragmentado e sem a unificação tranquilizadora do sonho. Não sonhou? Decerto que

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda
E o mistério do mundo é do tamanho disto.

Os pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)²

Tão análogo de repente à criança que fui outrora
Quando brincava na quinta e não sabia álgebra,
Nem as outras álgebras com x e y's de sentimento.³

mas, se incorre no pecado de parecer acreditar na ausência de mistérios do mundo, ou na pacificação harmoniosa das suas *lembranças da infância*, logo o seu *fingir-sincero* é quebrado por assertivas que cavam mais profundamente a distância que o separa de um tempo-espaço pleno e em harmonia com o mundo:

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

(1) p. 137.

(2) p. 310.

(3) p.401.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.¹

Esse já tão citado: *Fui-o outrora agora* inverte qualquer leitura de uma infância feliz como uma espécie de oásis a que o poeta regressaria, vez por outra, em busca de um repouso ou de uma tranquilidade que sabe não serem possíveis. Não, o poeta não encontra o seu oásis na fantasia, necessária e justa, que amenizaria a forma que escolheu para viver da forma mais íntima a modernidade de seu tempo: *ser tudo de todas as maneiras*, num *sem limite* que é ao mesmo tempo, a *união da desunidade*.²

Fernando Pessoa *finje* ao colocar-se contigo a uma *infância que não teve*³ e também quando parece invejar a inconsciência da ceifeira e do marçano que ele não pode ter.

Mas é principalmente no exato momento em que veste a máscara desse estar no mundo feliz, que o seu próprio viver é enunciado. no paradoxo, pelo não abrir mão do que realmente é:

Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!⁴

Mas voltemos ao Álvaro de Campos. Não ao primeiro, mas ao mais moderno, ao mais fragmentado e, por isso, também mais próximo de Fernando Pessoa. Voltemos ao Álvaro de Campos que já *viajou* para uma segunda fase.

Trata-se de um poeta agora mais afastado do canto delirado e explosivo ao novo de uma época, mas infinitamente mais próximo do *Tédio* — consequência última da vida moderna — e das fraturas que esse viver significa.

O segundo Álvaro de Campos, ou Alvaro de Campos *Ele esmo*⁵, parece ter mudado o lugar do *seu sentir tudo de todas as maneiras*. A intensidade pode ser a mesma, mas o sentir, agora, não é tão *externo*, ou melhor, não aponta para o desejo de incorporar em si a exterioridade infinita do mundo. O *sentir tudo* agora já está dentro, incorporado. E o

(1) p. 140-l.

(2) Cf. BERMAN, Marshal. (1987) p.15.

(3) Cf. LOURENÇO, Eduardo. (1973) p.105.

(4) P. 144.

(5) Fazemos nossa a idéia contida nas palavras da Professora Cleonice Berardinelli, quando afirma que o primeiro Álvaro de Campos não passa de uma espécie de heterônimo do verdadeiro.

sentir *de dentro e para dentro*, num exame *moderno* do que a realidade, ou a ausência dela, fez desse *eu*:

Nada me prende a nada.
Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.
Anseio com uma angústia de fome de carne
O que não sei que seja —
Definidamente pelo indefinido...
Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto
De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.

Fecharam-me todas as portas abstratas e necessárias,
Correram cortinas de todas as hipóteses que eu poderia ver na rua.
Não há na travessa achada o número da porta que me deram,

Acordei para a mesma vida que tinha adormecido.¹

Se estes trechos de *Lisbon Revisited*, datado de 1926, exemplificam a angústia, o tédio — que aqui ainda é um misto de ansiedade e cansaço — pelo isolamento do *eu* em face do mundo, os versos finais do poema acentuam ainda mais esse sentimento de *desunidade*, cavada e irremediavelmente instalada entre EU e MUNDO:

Outra vez te revejo.
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico.
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim —
Um bocado de ti e de mim!...²

A ruptura dos elos que sustentam o *eu* dentro do mundo não permitem a visão harmoniosa e a comunhão necessárias para o viver *com e na cidade*. A memória sugerida pelo *Outra vez te revejo* e por sua reiteração obsessiva ao longo do poema, não dá, no entanto, a *unidade* buscada. O ato de rever e a insistência do *tornei a voltar* se revelam inócuos já que a relação passado/presente não se marca pela continuidade e sim por um ininterrupto caminhar-viver *em rupturas*. O *rever a cidade da infância pavorosamente perdida...* vai evidenciar, assim, a consciência intensificada do ser dolorosamente fragmentado em que o *eu* se tornou.

(1) p.359-360.

(2) p. 360.

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei.
E aqui tornei a voltar, e a voltar.
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?¹

e, mais fortemente, permitir a interiorização do ser íntimo da modernidade no íntimo ser do poeta: *fragmentos divididos, bocados de mim*.

Essa quebra ou dispersão do EU em OUTROS EUS é brilhantemente colocada na situação também dividida das pessoas verbais:

Ou *somos* todos os *eu* que *estive* aqui ou *estiveram*,²

Mas, por outro lado, a possibilidade de *ver*, *rever* a cidade vai tornar possível a expressão do desejo de uma espécie de *comunhão* ou *recuperação* — ainda que às avessas — da unidade do mundo. Tal desejo evidencia-se no *identificar* a cidade com o que sobra de si. E então, a cidade também se fragmenta:

Um bocado de ti e de mim!...³

Um bocado. É pouco, mas ainda é uma união. E se não serve para muito, serve pelo menos para atenuar o isolamento em que o EU se encontra no início do poema: *nada me prende a nada*.

No poema *Realidade*, datado de 1932, embora num tom evidentemente diferente ao do poema anteriormente comentado, presentifica-se o mesmo processo de olhar a cidade costumeira pelos olhares díspares dos EUS diversos:

Sim, passava aqui frequentemente há vinte anos...
Nada está mudado — ou, pelo menos, não dou por isto —
Nesta localidade da cidade...

(1) p.360.

(2) p. 360.

(3) p.360.

Há vinte anos!...
O que eu era então! Ora, era outro...
Há vinte anos, e as casas não sabem de nada...¹

Aqui, o poeta parece *divertir-se* com o ser outro e com *as casas não saberem disso*. Chega mesmo, pelos recursos que a criação poderosa que o seu fazer poético lhe permite (ou, talvez mais apropriadamente, pela visão particular que tem do mundo), a colocar *frente a frente* os dois *eus* distintos num cruzamento de ruas. O mais apropriado seria talvez dizer, num cruzamento de tempos, só permitido aos que fazem do *não limite* o seu próprio existir:

Tenho a impressão que as duas figuras
se cruzaram na rua, nem então nem agora,
Mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento.

Olhamos indiferentemente um para o outro.
E eu o antigo lá subi a rua imaginando um futuro girassol
E eu o moderno lá descí a rua não imaginando nada².

À parte a blague ou a indiferença, intencionalmente construídas, à parte todos os outros aspectos formais notadamente modernos deste poema, chamo a atenção para o insólito com que se constrói o seu conteúdo: a eliminação das Fronteiras do Tempo, que perturbam o cruzamento, a *união* entre o *então* e o *agora*; o faz de conta / verdadeiro com que se *junta* o separado e o à vontade com que Álvaro de Campos *brinca de rasurar* a mudança. O novo aqui não é apenas o sentir-se duplo, mas a encenação de um *ponto de união* para dar continuidade aos diferentes eus. O ser único (ainda que apenas encenado) se verifica no cruzamento de uma rua que, se foi no passado a *subida* possibilitadora do sonhar o futuro como um girassol, é, ao mesmo tempo, a *descida* do eu moderno, que não consegue ver girassóis, que não consegue imaginar nada por não ter mais ilusões, ainda que o tal cruzamento não pareça ser mais que uma ilusão. Trata-se de um jogo. Jogo prodigioso, onde o próprio *encenar* do eu que passa com o eu que passou, tem como carta escondida no *bolso do colete* a *presença* de um terceiro eu. E o eu que observa, pois existe também um observador que assiste ao jogo do cruzamento. E existe ainda um outro eu, o Álvaro de Campos. E, como se sabe, ainda um outro.

(1) p.385.

(2) p. 385.

Encenação, brincadeira de poeta que se distrai iludindo-se em criar situações de *confronto* com o diverso e disperso que o compõe? (mas o que o compõe?) É provável que não.

Se o final do poema chama, ou clama veladamente, para a seriedade e profundidade desse conteúdo revestido ou travestido de *fantasia*.

Talvez isto realmente me desse...
Verdadeiramente se desse...
Sim, carnalmente se desse...

Sim, talvez...¹

O título do poema — *Realidade* — parece ser a própria inversão da blague, do brincar, da fantasia.

Um último poema — ainda que muitos devêssemos destacar — pode agora ser apresentado no sentido de evidenciar os traços de modernidade em Álvaro Campos / Fernando Pessoa. Referimo-nos ao poema *Psiquetipia* (ou *Psicotipia*):

Símbolos. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também?

Olho, desterrado de ti, as tuas mãos brancas
Postas, com boas maneiras inglesas, sobre a toalha da mesa.

Pessoas independentes de ti...
Olho-as: também serão símbolos?
Então todo o mundo é símbolo e magia?
Se calhar é...
E por que não há de ser?

Símbolos...
Estou cansado de pensar ...
Ergo finalmente os olhos para os teus olhos que me olham.
Sorris, sabendo bem em que eu estava pensando...

Meu Deus! E não sabes...
Eu pensava nos símbolos...
Respondo fielmente à tua conversa por cima da mesa...

(1) p. 385.

It was very strange, wasn't it?
Awfully strange. And how did it end?
Well, it didn't end. It never does, you know.
Sim, You know... Eu sei...
Sim, eu sei...
É o mal dos símbolos, you know.
Yes, I know.
Conversa perfeitamente natural... Mas os símbolos?
Não tiro os olhos de tuas mãos... Quem são elas?
Meu Deus! Os símbolos... Os símbolos...¹

Trata-se de uma conversa. É uma *conversa perfeitamente natural*, segundo o autor. Mas que autor? Não importa. Deixemos esta questão para o final deste comentário, pois acreditamos que seja especificamente nela que o poema se constrói.

As primeiras estrofes — ainda sem a presença do diálogo — introduzem um pensar onde um *tu* se destaca em oposição ao *tudo* que, já de início, se identifica ou se *reduz* a símbolos. Mas quem é esse *tu*? Uma pessoa qualquer, com quem o poeta *conversa*? Pode ser. Mas essa palavra *pessoa* não é aqui casual e, se as mãos postas sobre a mesa *com boas maneiras inglesas* parecem confundir-se com *pessoas* ou *Pessoa* (Quem são elas?) a ambiguidade se desfaz na assertiva que se segue à descrição que delas é feita: *Pessoas independentes de ti*. Estaríamos, pois, diante de uma *conversa perfeitamente natural* entre Pessoa e Campos? Apesar do receio, também natural, que tal interpretação acarreta, não resistimos e respondemos *sim*.

Estamos, então, diante de uma reflexão — ainda que apenas sugerida — sobre o traço maior da modernidade de Pessoa: a heteronímia.

Para além do cantar a época em sua modernidade, esse traço a reconstrói, em toda a sua configuração ambígua e dialética, na própria interioridade do poeta.

Não se trata, pois, da recuperação ou representação dos elementos externos, captados pela sensibilidade arguta e acurada de um ser que sabe *ler* a sua época e a partir daí construir-escrever, em versos, o moderno do mundo. É antes, e principalmente, a assimilação e incorporação no mais íntimo de si, daquilo que a *vida* de sua época lhe ofereceu: a sua *fratura secreta*.

A ambiguidade do sintagma *desterrado de ti* pode exemplificar esse comentário. Quem está desterrado? Álvaro de Campos ou Fernando Pessoa? Trata-se de uma colocação do heterônimo Álvaro de Campos:

Olho, desterrado de ti, as tuas mãos brancas

(1) p.387.

Tudo nos leva a crer que é o próprio Campos que se vê desterrado, ou, por outra, que os heterônimos são as *figuras* desterradas do poeta. Mas elas também não são ele mesmo? Então, se calhar, o *desterrado de ti* é antes um *desterrado de si*. E o próprio Fernando Pessoa é os outros desterrados dele mesmo. Reforçando ainda mais essa idéia, o diálogo (argutamente construído em inglês) no final do poema. O jogo de palavras em torno da expressão *you know* parece evidenciar a própria natureza ambígua do *simbólico da linguagem*: para quem fala, *you* é igual a *outro* e corresponde a *tu*, mas o *tu*, para quem ouve, é igual a *eu*:

...It never does, *you know*.
Sim, *you know*... *Eu sei*...
Sim *eu sei*...
É o mal dos símbolos, *you know*,
Yes, *I know*¹.

Mas, além de revelar a ambiguidade dos símbolos linguísticos (penso que aqui símbolos correspondem perfeitamente a signos), esse jogo insiste na ambiguidade da heteronímica. O *tu* é também o *eu*, ou melhor, é o *tu* desterrado pelo estilhaçar do eu, pela fratura que, ao instalar-se, produz outros *eus*, e, neste caso, um tu/eu muito especial chamado Álvaro de Campos. E a conversa fica assim, *perfeitamente natural* — apesar do título do poema.

Exacerbando esta leitura, as mãos do poeta — instrumentos de sua criação — são vistas, pelo que dele está em Álvaro de Campos, como “*Pessoas independentes de ti...*”. E neste caso, então, também o corpo se fragmenta. Mas como o poema insistentemente afirma pela interrogação, elas (mãos) também são símbolos. E aqui, sem dúvida, são símbolos do fazer poético, da poesia de Pessoa: espaço-mudo onde o turbilhão fragmentado da modernidade interiorizada se presentifica através dos *símbolos* que, em última instância, são as *palavras*. Então, tudo é símbolo?

A resposta a esta questão fica para um outro momento. Tentemos agora, enfim, o parágrafo conclusivo.

Recuperemos a pergunta inicial deste texto: Fernando Pessoa, poeta modernista? Se em algum momento sentimos alguma inquietação em responder a tal questionamento, agora é tranquilidade o que sentimos. Sim, Fernando Pessoa é um dos maiores poetas modernistas de sua época. E talvez também de outras.

Sua modernidade — como insistentemente salientamos — vai além da menção ou apologia do moderno, embora esse cantar também esteja

(1) p. 387.

presente em seus versos: *Eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas.*

Sua modernidade é maior do que o cantar o turbilhão com que a revolução industrial burguesa envolveu o homem moderno, atirando-o no espaço estilhaçado da *nova era*, na medida em que Fernando Pessoa é a própria modernidade, por significar/viver unidamente nele mesmo a *fratura*, a *não unidade*, a *fragmentação*. É isto que, insolitamente, o faz inteiro, unido e, principalmente ÚNICO.

A multiplicidade do *sentir tudo de todas as maneiras* é a carapuça que ele atira à própria cabeça — não apenas aceitando o que ela oferece, mas sendo-o.

E o gozo diante das possibilidades infinitas do poder ser diverso e múltiplo, podendo ao mesmo tempo ser *um*. E o prazer de ser *um* e *único* — como o seu tempo — no esgarçamento dos próprios limites, na fratura e estilhaçamento do seu *eu* em outros *eus*, para ser *todos* e, com isso, ter a plenitude de *sentir tudo de todas as maneiras*.

Bibliografia

- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa, IN-CM, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mínesis e Modernidade*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*. Lisboa, IN-CM, 1982.
- LISBOA, Eugénio. *Poesia portuguesa: do Orpheu ao Neo-realismo*. Lisboa, Bertrand, 1980.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Rei da nossa Baviera*. Lisboa, IN-CM, 1986.
- _____. *Pessoa revisitado*, Porto, Inova, 1973.
- _____. *Poesia e metafísica*. Lisboa, Sá da Costa, 1983.
- _____. *Tempo e Poesia*. Porto, Inova, 1974.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974.
- PRADO COELHO, Jacinto do. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, Verbo, 1963.
- SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa, cidadão do imaginário*. /s.l./ Livros Horizonte, 1981.