

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LINGUÍSTICA

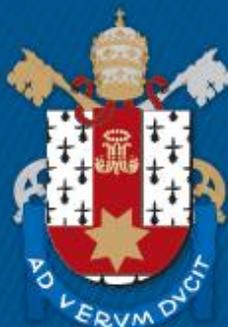
CAROLINE RODRIGUES DE LIMA POGGETTI

**A CONSTRUÇÃO DIALÓGICA DE SENTIDOS EM DISCURSOS POÉTICOS
NOS HETERÔNIMOS DE FERNANDO PESSOA**

Porto Alegre

2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

CAROLINE RODRIGUES DE LIMA POGGETTI

**A CONSTRUÇÃO DIALÓGICA DE SENTIDOS EM DISCURSOS POÉTICOS
NOS HETERÔNIMOS DE FERNANDO PESSOA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Linguística/Linha de pesquisa: Teorias e Uso da Linguagem, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Primo Delanoy

Porto Alegre

2019

Ficha Catalográfica

P746c Poggetti, Caroline Rodrigues de Lima

A construção dialógica de sentidos em discursos poéticos nos heterônimos de Fernando Pessoa / Caroline Rodrigues de Lima Poggetti . – 2019.

94 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Primo Delanoy.

1. Discurso poético. 2. Construção de sentidos. 3. Dialogismo. 4. Círculo de Bakhtin. 5. Fernando Pessoa. I. Delanoy, Cláudio Primo.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

AGRADECIMENTOS

Ao longo do caminho, diante de tantos percalços, pensei em desistir... Sim, não encontrava em mim a força necessária para ir adiante, ultrapassar barreiras, subir degraus... Foram tantas dificuldades, problemas, perdas que minhas forças estavam se exaurindo...

Foi quando você apareceu! Me estendeu a mão, deu-me ombros, colo, ouvidos e ânimo. Incentivou-me a ir até o fim, do jeito que fosse, pois você, mais do que eu, sabia que eu tinha condições de concluir.

Nem tudo na vida ocorre como imaginamos... A vida não espera que estejamos preparados para enfrentar os desafios, ela apenas acontece.

Obrigada pelas palavras de apoio, obrigada pela compreensão em tantos momentos. Você proporcionou que, hoje, eu pudesse estar aqui, lhe agradecendo...

Seja você um familiar, um amigo, um colega de trabalho... saiba que suas palavras de incentivo foram determinantes para que eu pudesse escrever este novo enunciado no meu discurso da vida!

Obrigada! Obrigada! Obrigada!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*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.
Fernando Pessoa*

*Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,*

*Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?*

*Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?
Poema em Linha Reta*

RESUMO

Ainda hoje, o estudo da heteronímia construída por Fernando Pessoa desperta curiosidade. Caso intrigante na literatura ocidental, os heterônimos do poeta português distinguem-se sobremaneira uns dos outros, tanto em características formais do texto poético produzido quanto a sua visão de mundo. Enquanto a poesia de Alberto Caeiro alguns toques de paganismo com sua naturalidade bucólica, os versos clássicos de Ricardo Reis remontam à Antiguidade greco-latina na busca pela restauração da monarquia e, por outro viés, Álvaro de Campos, embora modernista por natureza, traduz em seus versos o pessimismo e a agonia dos novos e modernos tempos. Tendo em vista que todos os heterônimos são seres contemporâneos, espectadores de um período histórico-social repleto de mudanças significativas e inovações tecnológicas, e, ao mesmo tempo, tão diferentes entre si, como se percebe em seus versos, o objetivo da presente dissertação é analisar a construção dialógica de sentidos que permeiam os discursos poéticos dos poetas-heterônimos, buscando identificar, em cada discurso, como o eu constrói aspectos fundamentais do processo dialógico, ou seja, como ele constitui-se em termos de eu, como concebe o outro e como se marca em seu local de fala na sociedade. Os objetivos específicos para tal investigação são: (a) Analisar poemas sob a perspectiva de gênero de discurso em seus componentes: tema, forma composicional e estilo; (b) Analisar sentidos emergentes da presença de vozes sociais nos poemas, da entonação expressiva, da valoração, a partir do léxico e da construção sintática; (c) Analisar como cada heterônimo constitui-se em termos de eu, como concebe o outro e como se marca em seu local de fala na sociedade. O amparo teórico concentra-se nas ideias postuladas por Mikhail Bakhtin e seu Círculo, que considera todo discurso dialógico por natureza. Para a realização da análise, foram selecionados os mais conhecidos poemas de cada heterônimo e seguidas as orientações metodológicas presentes em *Marxismo e filosofia da linguagem* ([1929] 2006, p. 45), ou seja, é preciso considerar que todo discurso estrutura-se a partir do vínculo com seu contexto sócio-histórico, condições de produção e projeto enunciativo do interlocutor, sendo, ainda, preenchido por vozes sociais, cujo conhecimento é fundamental para que se estabeleça a compreensão do dito. A partir das análises realizadas pelo viés dialógico, é possível perceber que os heterônimos possuem um interlocutor em comum, [talvez o próprio Pessoa ou o povo português] que busca compreender aquele momento histórico e aceita as lições de cada heterônimo de forma resignada. Também é possível constatar que cada heterônimo traz em seus discursos vozes sociais específicas de determinada classe social portuguesa, em meio a um início de século repleto de novidades e mudanças e importante destacar a necessidade de se considerar o dialogismo como elemento determinante para a produção de sentido, juntamente com a tensão apreendida pela presença de vozes sociais ao longo do discurso.

Palavras-chave: Discurso poético. Construção de sentidos. Dialogismo. Círculo de Bakhtin. Fernando Pessoa. Heterônimos.

ABSTRACT

Even today, the study of heteronymy constructed by Fernando Pessoa arouses curiosity. Even intriguing in Western literature, the heteronyms of the Portuguese poet distinguish themselves greatly from each other, both in terms of the formal characteristics of the poetic text produced and their worldview. While the poetry of Alberto Caeiro some touches of paganism with its bucolic naturalness, the classic verses of Ricardo Reis go back to the Greco-Latin Antiquity in the search for the restoration of the monarchy and, on the other hand, Alvaro de Campos, although modernist by nature, its verses the pessimism and agony of the new and modern times. Given that all heteronyms are contemporary beings, spectators of a social-historical period replete with significant changes and technological innovations, and at the same time as different from each other, as can be seen in their verses, the objective of this dissertation is to analyze the dialogical construction of meanings that permeate the poetic discourses of the heterodox poets, seeking to identify in each discourse how the self constructs fundamental aspects of the dialogical process, that is, how it is constituted in terms of the self, as the other and how it is branded in its place of speech in society. The specific objectives for such research are: (a) To analyze poems from a gender perspective of discourse in its components: theme, compositional form and style; (b) Analyze emerging meanings of the presence of social voices in poems, expressive intonation, valuation, from the lexicon and syntactic construction; (c) Analyze how each heteronym is constituted in terms of self, how the other conceives and how it is marked in its place of speech in society. The theoretical support focuses on the ideas postulated by Mikhail Bakhtin and his Circle, which considers all dialogic discourse by nature. In order to carry out the analysis, the most well-known poems of each heteronym were selected and followed the methodological orientations present in Marxism and philosophy of language ([1929] 2006, 45), that is, it is necessary to consider that all discourse structures from the link with its socio-historical context, production conditions and enunciative project of the interlocutor, being also filled by social voices, whose knowledge is fundamental for establishing the understanding of the said. From the analyzes carried out by the dialogical bias, it is possible to perceive that heteronyms have a common interlocutor, [perhaps the Portuguese Person itself] who seeks to understand that historical moment and accepts the lessons of each heteronym in a resigned way. It is also possible to verify that each heteronym brings in his voices specific social voices of a certain Portuguese social class, in the middle of a new century full of novelties and changes and important to emphasize the need to consider dialogism as a determining element for the production of meaning, along with the tension perceived by the presence of social voices throughout the discourse.

Keywords: Poetic discourse. Construction of senses. Dialogism. Bakhtin Circle. Fernando Pessoa. Heteronyms.

RESUMEN

Aún hoy, el estudio de la heteronimia construida por Fernando Pessoa despierta curiosidad. Acontecimiento intrigante en la literatura occidental, los heterónimos del poeta portugués distingue mucho entre sí, tanto en características formales del texto poético producido como su visión del mundo. Mientras la poesía de Alberto Caeiro algunos toques de paganismo con su naturalidad bucólica, los versos clásicos de Ricardo Reis se remontan a la Antigüedad greco-latina en la búsqueda de la restauración de la monarquía y, por otro lado, Álvaro de Campos, aunque modernista por naturaleza, sus versos el pesimismo y la agonía de los nuevos y modernos tiempos. En vista de que todos los heterónimos son seres contemporáneos, espectadores de un período histórico-social repleto de cambios significativos y innovaciones tecnológicas y, al mismo tiempo, son tan diferentes entre sí, como se percibe en sus versos, el objetivo de la presente disertación es analizar la construcción dialógica de sentidos que permean los discursos poéticos de los poetas heterónimos buscando identificar, en cada discurso, cómo el *yo* construye aspectos fundamentales del proceso dialógico, o sea, cómo se constituye en términos de *yo*, cómo concibe *al otro* y cómo se marca en *su lugar de habla* en la sociedad. Los objetivos específicos para tal investigación son: (a) Analizar poemas bajo la perspectiva de género de discurso en sus componentes: tema, forma composicional y estilo; (b) Analizar sentidos emergentes de la presencia de voces sociales en los poemas, de la entonación expresiva, de la valoración, a partir del léxico y de la construcción sintáctica; (c) Analizar cómo cada heterónimo se constituye en términos de *yo*, cómo concibe al otro y cómo se marca en su lugar de habla en la sociedad. El amparo teórico se concentra en las ideas postuladas por Mijaíl Bakhtin y su Círculo, que considera todo discurso dialógico por naturaleza. Para la realización del análisis, fueron seleccionados los más conocidos poemas de cada heterónimo y seguidas las orientaciones metodológicas presentes en Marxismo y filosofía del lenguaje ([1929] 2006, p. 45), es decir, es necesario considerar que todo discurso se estructura, a partir del vínculo con su contexto socio-histórico, condiciones de producción y proyecto enunciativo del interlocutor, siendo, aún, llenado por voces sociales, cuyo conocimiento es fundamental para que se establezca la comprensión del dicho. A partir de los análisis realizados por el aspecto dialógico, es posible percibir que los heterónimos poseen un interlocutor en común, [tal vez el propio Fernando Pessoa o el pueblo portugués] que busca comprender ese momento histórico y aceptar las lecciones de cada heterónimo de forma resignada. También es posible constatar que cada heterónimo en sus discursos voces sociales específicas a una determinada clase social portuguesa, en medio de un inicio de siglo repleto de novedades y cambios. También es importante destacar la necesidad de considerar el dialogismo como elemento determinante para la producción de sentido, junto con la tensión depreendida por la presencia de voces sociales a lo largo del discurso.

Palabras-clave: Discurso poético. Construcción de sentidos. Dialogismo. Círculo de Bakhtin. Fernando Pessoa. Heterónimos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 - Mapa Astral de Alberto Caeiro.....	25
Figura 2.2 - Assinatura de Alberto Caeiro.....	29
Figura 2.3 - Mapa astral de Ricardo Reis	31
Figura 2.4 - Assinatura de Ricardo Reis.....	34
Figura 2.5 - Mapa Astral de Álvaro de Campos.....	37
Figura 2.6 - Assinatura de Álvaro de Campos	40

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC	Alberto Caeiro
ADC	Álvaro de Campos
ECV	Estética da Criação Verbal
FP	Fernando Pessoa
GD	Os Gêneros do Discurso
MFEL	O Método Formal nos Estudos Literários
MFL	Marxismo e Filosofia da Linguagem
PFA	Para uma Filosofia do Ato Responsável
PPD	Problemas da Poética de Dostoievski
RR	Ricardo Reis

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
2	A POESIA DE FERNANDO PESSOA – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	16
2.1	O <i>ortônimo</i> Fernando.....	16
2.2	Partes de um todo: a heteronímia em Pessoa	19
2.2.1	Mestre Caetano e a antimetáfísica.....	23
2.2.2	O <i>Carpe Diem</i> de Reis	30
2.2.3	Campos, moderno e fragmentado	35
3	AS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN PARA OS ESTUDOS DA LINGUAGEM.....	41
3.1	Concepção de linguagem	41
3.2	Conceitos fundamentais	44
3.3	Os gêneros do discurso	52
4	METODOLOGIA E ANÁLISES	65
4.1	Procedimentos metodológicos	65
4.2	Análises	66
4.2.1	CAEIRO E O NÃO-PENSAMENTO	68
4.2.2	REIS E A SERENIDADE	69
4.2.3	CAMPOS E A PASSIONALIDADE	71
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
	REFERÊNCIAS	78
	ANEXO A – SELEÇÃO DE POEMAS DE RICARDO REIS.....	82
	ANEXO B – SELEÇÃO DE POEMAS DE ÁLVARO DE CAMPOS	83
	ANEXO C - CARTA A ADOLFO CASAIS MONTEIRO.....	90

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando se fala em poesia, inúmeras personalidades vêm à memória. Poetas de diversos lugares do mundo, com estilos e temáticas diferenciadas propagam seus versos das mais diversas formas. Em meio a tantas opções, um se destaca, por ser, ao mesmo tempo, múltiplo e singular. Fernando António Nogueira Pessoa, o poeta dos heterônimos.

A produção literária de Fernando Pessoa ultrapassou os limites de Portugal e ecoou em diversos países, sempre marcada por sua excepcionalidade. Considerado um dos maiores poetas da Língua Portuguesa e da Literatura Universal, Pessoa já foi comparado com Luís de Camões e sua obra foi descrita como um dos maiores legados da língua portuguesa para o mundo, de acordo com o crítico literário Harold Bloom, que também o incluiu em sua maior obra *O Cânone Ocidental*¹ (1997).

O diferencial da obra de Fernando Pessoa (FP) é a criação dos HETERÔNIMOS: o poeta não apenas criou pseudônimos, mas personalidades, com características literárias marcantes, distintivas e peculiares. Dentre todos os heterônimos de que se tem notícias hoje, três possuem fundamental importância no desenvolvimento do poema pessoano: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A diferença entre eles é marcada tanto estética quanto discursivamente. Em dados momentos, FP construiu textos em que foi possível unir os heterônimos, de forma a proporcionar-lhes um momento de interação. Não há, na história da literatura mundial, outro caso onde o “criador” ceda espaço criativo para a “criatura”, muitas vezes, mantendo diálogos com elas e estabelecendo-lhes perfis tão concretos quanto o caso do poeta português.

Sabendo da peculiaridade do caso, buscou-se investigar a construção enunciativa de cada heterônimo. Durante a leitura dos poemas selecionados, percebeu-se ora um distanciamento ora uma aproximação entre os enunciados que constituem os textos poéticos dos heterônimos, no que se refere ao ponto de vista e posicionamentos diante de temáticas diversas, como vida, amor e Deus. Surgiu, então, o questionamento: como cada perfil descreve seu horizonte social?

¹O conhecido crítico literário norte-americano Harold Bloom publicou em 1994 um ensaio sobre a literatura mundial com o título de *O Cânone Ocidental*, no qual agrupou Jorge Luís Borges, Pablo Neruda e Fernando Pessoa em associação a Walt Whitman, no capítulo 21 [*Borges, Neruda e Pessoa: o Whitman Hispano-Português*], da quarta parte [*A Idade Caótica*].

Assim, o tema desta pesquisa é a investigação do dialogismo entre os enunciados que compõem os poemas mais famosos de tais heterônimos. A curiosidade consiste em perceber no enunciado de cada um dos heterônimos a presença de elementos que os distancie ou aproxime dialogicamente.

Para subsidiar a análise, buscou-se suporte na Teoria Dialógica do Discurso do Círculo de Bakhtin. Segundo Bakhtin/Volochínov² ([1929] 2006), a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, pois sua natureza é social:

A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística. (BAKHTIN, [1929] 2006, p. 124)

A interação constitui, portanto, a origem do sentido do enunciado. Esse sentido (ou tema) se constitui durante a compreensão ativa e responsiva e concretiza a ligação entre os interlocutores. Essa interação entre locutor e receptor é o que dá o sentido para a enunciação, que se percebe por meio de signos linguísticos.

Em suma, para ter sentido, um enunciado necessariamente precisa ser fruto da interação de diferentes locutores, que registram o momento histórico ao qual pertencem através de elementos linguísticos específicos de seu local de fala.

Sendo os heterônimos seres fictícios, seria possível estabelecer uma enunciação concreta entre eles, a partir do momento em que cada um tomasse para si aspectos sociais de determinado local de fala, que marcasse em seus enunciados diferentes vozes sociais características da comunidade linguística em que estão inseridos, delimitando seu contexto social? Com base nesse pressuposto, o objetivo geral da presente dissertação é analisar a construção dialógica de sentidos que permeiam os discursos poéticos dos três heterônimos mais conhecidos de Fernando Pessoa: Alberto Caieiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, buscando identificar, em cada discurso, como o eu constrói aspectos fundamentais do processo dialógico, ou seja, como ele constitui-se em termos de eu, como concebe o outro e como se marca em seu local de fala na sociedade.

² Os nomes dos autores aqui citados estão de acordo com as referências consultadas. A conhecida discussão acerca da real autoria de determinados textos do Círculo não será pauta no momento. Por exemplo, para referenciar a obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, seguiu-se o padrão estipulado por Roman Jakobson na introdução da obra, mantendo os verbos no singular, uma vez que não se supõe dupla autoria. BAKHTIN, M/VOLOCHÍNOV, V.N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929). 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

Com a finalidade de orientar a pesquisa, foram elaboradas as seguintes perguntas norteadoras:

(i) Como os poemas se caracterizam quanto a gênero de discurso em seus aspectos: tema, forma composicional e estilo?

(ii) Que sentidos são construídos, nos poemas, por meio de vozes sociais, da entonação expressiva, da valoração, a partir do léxico e da construção sintática?

(iii) Como cada heterônimo constitui-se em termos de eu, como concebe o outro e como se marca em seu local de fala na sociedade?

A partir dessas questões, temos como objetivos:

- a) Analisar poemas sob a perspectiva de gênero de discurso em seus componentes: tema, forma composicional e estilo;
- b) Analisar sentidos emergentes da presença de vozes sociais nos poemas, da entonação expressiva, da valoração, a partir do léxico e da construção sintática;
- c) Analisar como cada heterônimo constitui-se em termos de eu, como concebe o outro e como se marca em seu local de fala na sociedade.

O trabalho está estruturado da seguinte maneira: três capítulos, seguidos das Considerações Finais. O primeiro capítulo, *A poesia de Fernando Pessoa*, traz informações acerca da trajetória do poeta português e de suas criações, que o fizeram ser considerado ímpar ao longo da história da literatura. Apresenta, ainda, a caracterização dos heterônimos, criada pelo próprio FP e suas principais obras, com detalhes de vida e experiência fundamentais para a compreensão da temática dos textos que serão analisados posteriormente.

O segundo capítulo, *Reflexões do Círculo de Bakhtin para os estudos da Linguagem*, apresenta os conceitos estudados pelo Círculo de Bakhtin que servem de base para esta pesquisa, desde a definição de Enunciado, Dialogismo, passando pela definição de esfera, estilo até projeto enunciativo, local de fala, dentre outros. É válido, nesse capítulo, destacar todos os aspectos relevantes da teoria bakhtiniana que corroborem para o estudo do texto poético, por isso, há um olhar especial para a teoria do gênero voltada para a poesia. Por esse motivo, o capítulo se divide em três momentos: na primeira parte, *Concepção de Linguagem*, há a descrição dos aspectos teóricos do Círculo no que se refere à língua, trazendo o conceito de dialogismo como elemento fundamental constitutivo da linguagem. Na segunda parte, *Conceitos Fundamentais*, elencam-se outros conceitos importantes da teoria do Círculo que complementam as análises aqui apresentadas e na terceira parte, *Os gêneros do discurso*,

discorre-se acerca dos conceitos de tema, estilo e modo composicional característicos do texto poético.

O terceiro capítulo, *Metodologia e Análises*, está dividido em duas partes. Na primeira, *Procedimentos Metodológicos*, há a descrição do processo de seleção dos poemas e de como foram elencados os critérios de análise. A segunda parte, *Análises*, subdivide-se em quatro partes. As três primeiras trazem excertos dos poemas dos heterônimos, – constantes nos anexos da presente dissertação – onde é possível identificar a presença de vozes sociais, valoração, entonação expressiva que singularizem cada perfil criado por Pessoa. Na quarta parte, há uma aproximação de tais elementos, buscando identificar como se constrói a relação dialógica entre os discursos heterônimos, determinando se os enunciados que os constituem se refletem ou refratam e em qual nível se dá a referência.

2 A POESIA DE FERNANDO PESSOA – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Tratando-se de uma pesquisa de cunho linguístico, não se pretende esmiuçar a vida e obra de Fernando Pessoa. Objetiva-se aqui apresentar uma visão geral da imensa produção do poeta, que inclui, além dos conhecidos poemas, textos, crônicas, cartas, poemas inéditos e textos políticos. Para tanto, o capítulo subdivide-se em dois momentos: no primeiro, *O Ortônimo Fernando*, apresenta-se brevemente a biografia do poeta e sua obra no cenário literário ocidental. No segundo momento, *Partes de um todo: a heteronímia em Pessoa*, são tecidos comentários sobre o processo de concepção dos heterônimos. Em seguida, em três subdivisões, os apontamentos objetivam descrever o perfil dos três mais famosos heterônimos criados por FP, *o Mestre Caeiro*, *o carpe diem de Reis*, e *Campos, moderno e fragmentado*, apresentando a biografia criada pelo português para casa um e descrevendo suas características líricas, aspectos determinantes para a análise a que se propõe o presente texto no capítulo 4.

2.1 O ortônimo Fernando

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu a 13 de junho de 1888, às 15h20, em Lisboa no Largo de S. Carlos. Órfão de pai aos 5 anos, em 1896 saiu de Portugal e foi viver em Durban, na África do Sul, com a sua mãe. Em 1905, decide retornar a Portugal, sua terra natal, então com 17 anos. O escritor permaneceria em solo português até os dias finais de sua vida. Fernando Pessoa morre a 30 de novembro de 1935, com 47 anos, apresentando sintomas mais típicos de cirrose hepática, tendo provavelmente sido vítima de uma pancreatite aguda. Na véspera, o poeta escrevera sua última frase: *I know not what tomorrow will bring*³.

Por ter tido uma educação britânica, dominava muito bem a língua inglesa, fato que explica porque os primeiros textos e artigos do poeta estarem em inglês. Ao retornar a Portugal, porém, retoma os escritos em língua portuguesa, gradualmente, a partir de 1908, tornando-se o uso da língua pátria mais frequente com o passar dos anos.

³Tradução: “Eu não sei o que o amanhã irá trazer”.

Pessoa escreveu muitos textos e ensaios, inúmeros, sendo a maioria apontamentos diversos não publicados, postumamente encontrados no que Pizarro (2007, 6.191) diz ser a “mítica arca de Pessoa⁴”. Em 1912, deu início à escrita de textos científicos, publicando o seu primeiro artigo de crítica, intitulado *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*⁵, na revista *A Águia*⁶.

A partir de 1915, Fernando Pessoa participou do que hoje é conhecido como “*Geração do Orpheu*”, e rompe definitivamente com todo e qualquer modelo da lírica clássica que ainda tinha como paradigma. Era o início de um dos acontecimentos de maior relevância para a literatura portuguesa: em um cenário repleto de escândalos, provocações e influências das correntes estéticas que se desenvolviam na Europa, (especialmente o Futurismo e o Cubismo), o lançamento da revista *Orpheu*⁷ (publicada em Portugal em 1915-1916) representava a quebra de paradigmas e um novo olhar para a arte contemporânea, o que se concretizou, posteriormente, na primeira fase do Modernismo em Portugal. O nome da revista deu origem a um movimento literário chamado *Orfismo*, que buscava a proposição de “uma literatura original, viva e espontânea, de natureza psicológica e introspectiva” (MOISÉS, 2004, p. 347).

A importância em aqui incluir essa passagem da vida de FP, embora refira-se a um acontecimento de suma importância para o contexto literário de Portugal e seus poetas e artistas, justifica-se pelo fato de que foi nessa revista *Orpheu* que FP publicou, pela primeira vez, os versos de seus heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Assim, importa conhecer a caminhada do poeta, criador dos novos heterônimos.

4Toda a produção literária da sua vida, guardada numa arca, inclui cerca de 27.000 papéis, grande parte ainda inéditos (*Espólio*). Disponível em: <http://multipessoa.net/labirinto/vida-e-obra/33>. Acesso em: 05 dez. 2018).

5Importa destacar, nesse momento, a aproximação entre as ideias de Fernando Pessoa e alguns conceitos da teoria do Círculo de Bakhtin. O poeta intencionava dar início a uma reflexão sobre o cenário literário da época, objetivando a realização de modificações estruturais no que considerava já ultrapassado. Ao longo do texto, o português aproxima o cenário literário luso com o inglês e francês, estabelecendo algumas analogias, ou seja, a crítica de FP possui caráter “sociológico”, como se pode confirmar na seguinte passagem: “*Urge que (...) com raciocínios e cingentes análises se penetre na compreensão do actual movimento poético português, se pergunte à alma nacional, nele espelhada, o que pretende e a que tende, e se ponha em termos de compreensibilidade lógica o valor e a significação, perante a sociologia, desse movimento literário e artístico* (<http://arquivopessoa.net/textos/3090>). Os questionamentos elencados pelo poeta aproximam-se, de maneira geral, a conceitos estudados pelo Círculo de Bakhtin, como as vozes sociais (“*se pergunte à alma nacional, nele espelhada*”), projeto discursivo do interlocutor (“*o que pretende e a que tende*”) e o conceito de valor e significação/signo ideológico (“*e se ponha em termos de compreensibilidade lógica o valor e a significação, perante a sociologia,*”).

6 Revista publicada no Porto entre os anos 1910 e 1932. Tinha como principal objetivo transmitir a necessidade de haver uma reforma de Portugal, uma transformação no modo de pensar das mais variadas artes, como a literatura e a música, por exemplo, mas também na política e até mesmo no ensino. Era vista como um órgão do Saudosismo e, a partir da 2ª série, passou a ser o órgão da Renascença Portuguesa.

7 O nome “Orpheu” não fora escolhido por obra do acaso — Orfeu era o mítico músico grego que, para salvar a sua mulher Eurídice de Hades, teria de a trazer de volta ao mundo dos vivos sem *nunca olhar para trás*. E era essa a metáfora que importava aos homens da *Orpheu*, esse não olhar para trás para concentrar as atenções no futuro, na transformação de Portugal.

FP escreve ainda, outros textos e poemas ao longo de sua vida, mas o ponto central de sua obra é, sem dúvidas, a criação dos *heterônimos*, fato esse que o acompanhará ao longo da vida e o tornará ímpar no cenário literário mundial.

A reflexão e a análise da lírica de FP é, há muito tempo, tema de ensaios, dissertações, teses e reflexões diversas, objeto de estudo em inúmeras áreas de pesquisa, sendo esmiuçada por diversas teorias e alvo de várias suposições. Poder-se-ia imaginar que a obra de FP seria um tema já bastante exaurido pela academia para ser abordado na presente dissertação, porém Massaud Moisés defende o objeto de estudo aqui elencado, discorrendo sobre esse tema e destacando, para isso, dois pontos importantes:

Sucede que não temos como fugir ao paradoxo (e por que fugir?), inerente à cosmovisão pessoana; e logo o acerto mostra sua antiface: por mais brilhante que seja a reflexão crítica, acaba enfermando da circunstância de ser provisória e precária. Alguém diria que isso acontece com qualquer juízo crítico acerca de qualquer escritor. Não é bem assim: *se as obras dos autores que compõem uma literatura sempre oferecem ângulos novos sob os quais possam ser analisadas e interpretadas, é por nelas concentrar-se uma inteligência mais desenvolvida ou mais culta que as precedentes*, ou em razão do aperfeiçoamento do instrumental crítico. Atualmente estamos mais bem aparelhados do que no século XVI para examinar certos tópicos da poesia de Camões. Uma interpretação de base freudiana ou junguiana, ou a aplicação da semiótica a determinados recursos expressivos, amplia a visão dos textos camonianos. No caso de Pessoa, não se trata de recorrer a uma aparelhagem crítica mais apurada, visando desvendar camadas subjacentes do tecido poético, mas de *examinar componentes visíveis, que colidem entre si, e que não se subtraem ao leitor arguto, embora desarmado de teorias críticas*. (MOISÉS, 2008, p. 123, grifo nosso)

Então, segundo Moisés, a escolha da literatura como objeto de análise é pertinente uma vez que tais textos “sempre oferecem ângulos novos” de análise e interpretação, o que significa que ali concentra-se “uma inteligência mais desenvolvida ou mais culta” que as anteriores. E, ainda, sustentando a escolha de FP como objeto de análise pelo viés dialógico da Teoria do Discurso do Círculo de Bakhtin, Moisés comenta a possibilidade de “examinar componentes visíveis, que colidem entre si, e que não se subtraem ao leitor arguto”. A curiosidade linguística que aqui reside levanta uma curiosa questão, que merece atenção em um próximo estudo: estaria Moisés referindo-se, nesse trecho, à presença de *vozes sociais* de Bakhtin nos textos literários, uma vez que as vozes representam signos que, conforme o autor, “não se subtraem ao leitor arguto” por já estarem intrinsecamente referenciados em enunciados anteriores?

2.2 Partes de um todo: a heteronímia em Pessoa

*Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje,
que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos,
ou quando menos, os seus companheiros de espírito?*
Fernando Pessoa

*"Outros modernistas como Yeats, Pound, Elliot inventaram máscaras pelas quais falavam
ocasionalmente... Pessoa inventava poetas inteiros."
Robert Hass, poeta americano*

Impossível referir-se a FP e sua obra sem citar sua criação estética heteronímica⁸, até hoje considerado como único na literatura mundial. Dentre tantos heterônimos criados por FP, tem especial destaque quatro nomes: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares, este último, autor do conhecido *Livro do Desassossego*, por sua aproximação estética com a lírica de FP, é considerado um *semi-heterônimo*⁹.

Criar seres já era uma prática comum ao poeta português, que desde a infância rascunhava personalidades das mais diversas, entretanto, somente nesse momento de sua vida as criações têm mais vida, dotados de biografias, personalidades poéticas e com características próprias.

Segundo Cavalcanti Filho (2012), muitos pesquisadores empenharam-se em enumerar os pseudônimos, heterônimos, semi-heterônimos, personagens fictícias e poetas mediúnicos de Fernando Pessoa. Em 1966, em um primeiro levantamento, a portuguesa Teresa Rita Lopes encontra 18 nomes. Antônio Pina Coelho, também português, em seguida elevou a relação para 21. A mesma Teresa Rita Lopes aprofundou sua pesquisa em 1990, chegando a 72 nomes. Em 2009, o holandês Michaël Stoker encontrou 83 heterônimos. O próprio José Paulo Cavalcanti

⁸Na estética heteronímica, cada personagem é um heterônimo, que difere da noção de pseudônimo, pois esse último resume-se apenas em um nome falso, atrás do qual o autor se esconde. Os heterônimos, ao contrário, têm características peculiares e identidade própria. Segundo Massaud Moisés, os heterônimos resultam de um “desdobramento semelhante ao do dramaturgo, radicado no esforço de abranger, gnoseologicamente, todas as modalidades do real: cada um dos seres que povoam a vida interior do poeta corresponde a uma forma-padrão de conhecimento de mundo e dos homens, ou seja, a uma cosmovisão – paradigma” (MOISÉS, 2004, p. 220)

⁹ Em sua *Carta a Adolfo Casais Monteiro* (1935 – ANEXO D), FP explica a gênese de seus heterônimos e, ao referir-se a Bernardo Soares, determina- como seu “semi-heterônimo” pois “em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade.” (PESSOA, Fernando. *Carta a Adolfo Casais Monteiro* — 13 Jan. 1935. MultiPessoa. Disponível em: <<http://multipessoa.net/labirinto/heteronimia/1>>. Acesso em: 05 dez. 2018).

Filho, membro da Academia Pernambucana de Letras, utilizando critério mais amplo, apresentou uma lista com 127 nomes.

O “dia triunfal” foi 08 de março de 1914, assim denominado pelo próprio FP, ao explicar o nascimento dos três mais famosos heterônimos, que o acompanhariam por toda a vida. Pessoa decide retomar um projeto que entregaria a Mário de Sá-Carneiro quando surgem os primeiros versos. Na *Carta a Adolfo Casais Monteiro* (ANEXO D), o poeta relata o momento de criação:

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Os heterônimos são, de certa forma, a expansão do próprio poeta. Cada um deles apresenta-se de forma concreta: possui biografia, data de nascimento, profissão, uma terra natal e, claro, uma posição axiológica no mundo, que determinará sua temática e seu estilo. Os heterônimos se originam, segundo o próprio autor, da sua tendência para a constante despersonificação e simulação. Trata-se de um processo de desdobramento premeditado da personalidade como um meio de criação de um novo autor, com nova identidade estilística, ideológica, cultural, etc. (MENEZES, 2012).

Muitos pesquisadores afirmam que a pluralidade de Pessoa tem origem em uma doença nervosa, pois em uma determinada carta ao crítico João Gaspar Simões, Pessoa assumiu a

importância de sua condição neurastênica¹⁰ como fator determinante na criação dos seus heterônimos, aspecto que aparece, posteriormente, em outro momento, na Carta a Adolfo Casais Monteiro:

A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia, que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação (PESSOA, 1935)

Nessa ceara povoada por múltiplos “Fernandos”, faz-se necessário distinguir o poeta original. Para tanto, o termo *ortônimo* passou a significar a autoria de Fernando Pessoa, *ele mesmo*, em poemas, textos, obras publicadas. Foi o próprio quem explicou na Tábua Bibliográfica, publicada no número 17 da revista *Presença*, em 1928, que a sua escrita

pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortônimas e heterônimas. Não se poderá dizer que são anônimas e pseudônimas, porque deveras o não são. A obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora de sua pessoa. (PESSOA, 1928)

Sobre o processo de criação dos heterônimos, Perrone-Moisés, em *Fernando Pessoa – quem do eu, além do outro* (2001) classifica o poeta como “gênio desqualificado”. Pessoa seria o poeta da renúncia da personalidade. A autora, ao longo de sua obra, descreve o processo de evolução que vai desintegrando o ser, dispersando a personalidade do poeta. Para explicar o processo de heteronímia, a autora baseia-se na ideia de que Pessoa tinha um excesso de desejo de ser, o que possibilitou a criação dos heterônimos. Conclui afirmando que o poeta é um significante vazio em permanente construção.

10“Vou explicar-lhe a maneira de composição das figuras que componho em mim. Deve entender-se esta explicação como o desdobramento analítico de um fenómeno mais ou menos inconsciente. Fora impossível compor essas personalidades por um impulso determinado da razão.

Sou psiquiatricamente considerado, o que se chama um histero-neurastênico. A histero-neurastenia é, vulgarmente, a sobreposição de um estado geral neurastênico a um estado substancial histérico. Em muitos casos o estado neurastênico é adquirido ou sobrevivendo. No meu caso, que é o da autêntica histero-neurastenia - a temperamental - os dois fenómenos coexistem de nascença, formam bloco e ao mesmo tempo o não formam, visto que são distintos, pois são distinguíveis.

Como, naturalmente, sabe, a histeria (cuja existência como espécie nosológica é contestada por alguns, sem que isso importe para o caso presente) dá, tipicamente, uma oscilação extraordinária da sensibilidade, uma capacidade intensa de sensação e sentimento rápidos, profundos enquanto duram, porém incapazes de se prolongar, a tendência para o devaneio e para a irrealização, (...) [1935-?]” (LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/404>>. Acesso em: 10 dez. 2018.)

Moisés (2008, p. 67) explica a contradição do poeta, afirmando que Pessoa criou os heterônimos para ser livremente, autorizadamente, contraditório. Mas assim, inventando-se outros, que extraía do próprio “eu”, deixava de ser contraditório, uma vez que não é contradição o fato de cada heterônimo pensar por conta própria, diferentemente dos outros, como se fossem personalidades vivas e autônomas.

Tantas análises e possibilidades cercam a literatura do poeta de incertezas. Harold Bloom, em sua obra *O Cânone Ocidental*, descreve a personalidade do português sob seu ponto de vista:

Pessoa não era louco nem mero ironista; ele é um Whitman renascido, mas um Whitman que dá nomes separados para “eu mesmo”, “o eu verdadeiro” ou “eu mesmo” e “minha alma”, e escreve maravilhosos livros de poemas para todos os três, assim como um livro separado sob o nome de Walt Whitman. Os paralelos são suficientemente próximos para não serem coincidências, particularmente desde que a invenção dos “heterônimos” (termo de Pessoa) seguiu uma imersão em Folhas de Relva. Walt Whitman, um dos áspersos, um americano, o “eu” de *Song of Myself*, torna-se Álvaro de Campos, engenheiro de um navio judeu português. O “eu verdadeiro” ou “eu mesmo” torna-se o “guardião das ovelhas”, o pastoral Alberto Caeiro, enquanto a alma whitmaniana transmuta-se para Ricardo Reis, um materialista epicurista que escreve ode Horácio. (BLOOM, 1997)

As hipóteses acerca da origem da heteronímia de Pessoa são inúmeras, passando por imensa criatividade, surto psicótico, problemas emocionais, homossexualidade, dentre outros. Tal assunto não será pauta nesse momento, uma vez que, independente de qual o fator motivador do surgimento dos heterônimos de Pessoa, o objetivo do presente texto é analisar a constituição dialógica de seus discursos.

Delineado o cenário de produção dos heterônimos, as seções seguintes trazem uma breve apresentação de cada um dos três principais aqui elencados, conforme já dito: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A ordem de apresentação dos poetas na presente análise segue a ordem de “surgimento” de cada um no “dia triunfal”, citada por FP na *Carta a Adolfo Casais Monteiro*. Aqui, a descrição contempla aspectos criados pelo próprio FP para a biografia de cada poeta, desde a descrição da biografia, interesses, aspectos físicos e até astrológicos, a fim de situarmos os heterônimos como interlocutores dentro de um determinado horizonte social, o que é necessário para a realização das análises, mais adiante.

2.2.1 Mestre Caeiro e a antimetáfísica

*Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!*
Alberto Caeiro

Segundo descreve FP, Alberto Caeiro nasceu em Lisboa, em 16 de abril de 1889, e faleceu de tuberculose, em 1915 na mesma cidade. Nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Era de estatura média e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Não usava barbas nem bigodes, era louro sem cor, olhos azuis. Não teve profissão nem educação quase alguma - só instrução primária, por isso escrevia mal o português. Cedo fica órfão de pai e mãe e passa o restante da vida morando com uma tia-avó idosa, em uma quinta, no Ribatejo, onde viveu e sustentou-se de uns pequenos rendimentos pois não desenvolveu profissão. Escrevia mal o português, por isso não se tem notícias de alguma produção em prosa. Nesse cenário campestre onde cresceu, viveu grande parte da sua vida simples e humilde, e aí escreveu *O Guardador de Rebanhos* e depois *O Pastor Amoroso*. Voltou, no final da sua curta vida, para Lisboa, onde escreveu *Os Poemas Inconjuntos*, antes de morrer de tuberculose, em 1915, quando contava apenas vinte e seis anos. *O Guardador de Rebanhos* (1914), segundo Pessoa, foi escrito na noite de oito de março de 1914, de um só fôlego, sem interrupções. Esse processo criativo espontâneo traduz exatamente a busca fundamental de Alberto Caeiro: *completa naturalidade*.

Caeiro é o poeta do real objetivo, pois concebe a realidade como é, sem questionamentos, sempre contemplando a natureza e o mundo com uma alegria pura e simples. Recusa a ideia da subjetividade e da introspecção. O misticismo foi banido do seu universo. Quando FP escreve em nome de Caeiro, diz que o faz por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que escreveria. Esse sentimento é o reflexo da *naturalidade* do poeta-pastor que vive em constante comunhão com a natureza. Sua poesia é marcada por grande simplicidade, mas esse é um fator apenas aparente, pois esconde, nas entrelinhas, uma complexidade filosófica existencial. Sem projeções futuras ou complexidades, o homem do campo deseja somente viver e existir enquanto for possível.

Ganha o título de *mestre*, tanto de FP como também dos demais heterônimos que surgem em seguida. A respeito desses, inclusive, sua objetividade e seu sensacionismo servem de base para a construção do perfil lírico de Ricardo Reis e Álvaro de Campos, que seguirão

seus passos até o final de seus dias. Mestre Caeiro carrega a missão de indicar o caminho para os demais, inclusive para próprio FP, pois, ao contrário de todos eles, Caeiro consegue submeter o *pensar* ao *sentir*. Assim, o ortônimo e os demais, então, deverão *aprender* com o poeta-pastor a viver sem dor, a envelhecer sem angústia, a morrer sem desespero, a fazer coincidir o *ser* com o *estar* e combater o vício de pensar. Tem-se, então, a criação de um mestre-modelo, criado por seu discípulo, mas que deverá, em um processo dialogizado de responsividade ativa, refletir e refratar na lírica do outro. Já aqui, percebe-se que a análise dialógica da constituição dos enunciados produzidos pelos heterônimos requer especial atenção aos detalhes, uma vez que inúmeras vozes axiologicamente carregadas são possíveis.

Paradoxal, como se vê, a equação armada entre Alberto Caeiro e os irmãos de heteronímia: sua condição de mestre de poetas, parecendo decorrente de ser o poeta, apenas poeta, na verdade resultaria do oposto, de avizinhar-se da prosa. Mestre de poetas não porque poeta: o paradoxo está em que, para ser mestre de poesia, seria preciso não ser poeta; e para não ser mestre de poesia, seria preciso sê-lo. Como não raro, Fernando Pessoa jogava jogo duplo: ao fingir a existência de um mestre para si e os heterônimos, inventava um mestre “de dentro”, inventava o seu mestre, inventava-se mestre de si próprio, esquivando-se a qualquer magistério “de fora”. E ainda inventava um mestre que era poeta, assim congeminando um mestre paradigmático e poeta “puro”, tão puro quanto mais mestre, e tão paradigmático quanto mais poeta. (MOISÉS, 2008, p. 123)

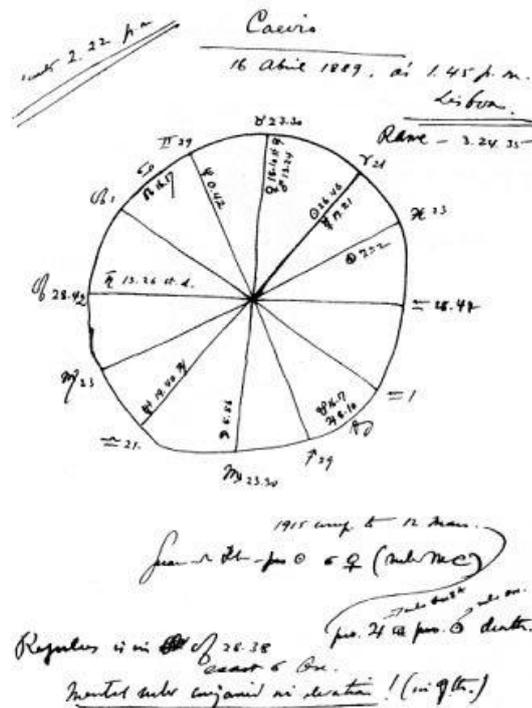
FP considerava Caeiro como o mais importante heterônimo. Conforme Moisés (1988, p. 27 apud Aguiar 2012), “[...] Fernando Pessoa diz que “se há parte da minha obra que tenha um *cunho de sinceridade*, essa parte é a obra de Alberto Caeiro. [...] Se a observação vale para qualquer heterônimo, adapta-se à perfeição a Alberto Caeiro e sua mundividência”. Por isso Caeiro é agraciado com o título de Mestre, por mais se aproximar das ideias de seu criador, uma vez que cada heterônimo traz uma parte da multifacetada personalidade do ortônimo.

Ao descrever o propósito de sua heteronímia, FP explica a função de cada heterônimo nesse diagrama e também aqui reserva um papel de destaque a Caeiro. Citando a atuação dos quatro elementos da astrologia sobre a personalidade dos indivíduos¹¹, Pessoa escreve “*Uns*

11 Pessoa foi um autodidata no estudo da astrologia e estudava muito pois duvidava dessa ciência. Ao se convencer dos resultados, FP criou, inclusive, um heterônimo que teria a profissão de astrólogo, Raphael Baldaya, em 1915. Para cada um dos três mais famosos heterônimos, FP desenhou um mapa astrológico, de acordo com a data de nascimento que designara. Os mapas possuem diferenças marcantes e as características do signo solar e ascendentes atribuídos a cada um é coerente com o estilo de poesia que criavam, o que se aplica, inclusive, ao próprio FP. Dentro de uma estrutura heteronímia, cada poeta possui um ascendente que representa um dos quatro elementos: Ricardo Reis, virginiano, ascendente em aquário, elemento AR; Alberto Caeiro, ariano, ascendente em leão, elemento FOGO, Álvaro de Campos, libriano, ascendente em capricórnio, elemento TERRA e o próprio Fernando Pessoa completa o quadrante, geminiano, ascendente em escorpião, elemento ÁGUA, equilibrando, assim, o sistema. Segundo alguns astrólogos, também na obra *Mensagem* (1934) FP teria utilizado dos conhecimentos de astrologia. O poema *Mar Português* narra as descobertas portuguesas em um conjunto de 12 poemas, que significariam as doze casas do zodíaco (BOURDOT, 2016).

agem sobre os homens como o fogo, que queima nele todo o accidental, e os deixa nus e reais, próprios e verídicos, e esses são os libertadores. Caeiro é dessa raça, Caeiro teve essa força.” (Prefácio às *Ficções do interlúdio*¹², 1966).

Figura 2.1 - Mapa Astral de Alberto Caeiro



16 de abril de 1889, 13:45, Lisboa/Portugal. Um ariano, com Vênus em Touro e Marte, regente de Áries, em Touro. FONTE: <http://cova-do-urso.blogspot.com/2008/04/mapas-de-fernando-pessoa-e-seus.html>

Essa referência ao fogo e à força está diretamente ligada ao mapa astrológico que FP construiu para seu mestre. Por nascer em 16 de abril, Caeiro é do signo de Áries, cujo elemento representativo é o fogo e caracteriza-se pela iniciativa e liderança (daí o título de *Mestre*). Também essa análise astrológica se fundamenta quando analisamos a forma utilizada na construção dos poemas. Segundo a pesquisadora Bianca Campello (TORRES, 2015), com vênus em conjunção com o meio do céu em Touro, um signo de características simples e elemento terra, esse aspecto zodiacal está ligado à forma poética também simples, por isso (também) Caeiro utiliza versos livres e brancos (sem rima), frases coordenadas e estilo coloquial em seus poemas, como se estivesse em um diálogo informal com o seu interlocutor, sem uma pré-elaboração do que é escrito, assim como uma conversa informal entre dois amigos que se encontram e falam da vida, naturalmente.

¹² *Ficções do interlúdio* é o nome que Pessoa deu ao conjunto de Poema de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Caeiro não se identifica como poeta, por isso também não se preocupa com a elaboração formal dos versos. Seu vocabulário é simples, reflexo de sua vida simples e pouco estudo, e mantém a predominância de substantivos e verbos com poucos adjetivos, pois seu objetivo não era caracterizar ou avaliar nada, apenas descrever o mundo. Não há simbolismos ou metáforas em seus poemas. Quando Mestre Caeiro fala de um rio, não quer referir-se ao tempo que passa, à vida, às gerações... fala de um rio, simplesmente.

Seus versos, também, não têm métrica ou rima, pois, segundo o poeta, não existem duas árvores iguais na natureza, não existem dois homens iguais no mundo, porque, então, escrever usando o mesmo modelo de outro? Na natureza, não há cópias perfeitas, cada um é um objeto no mundo – inclusive ele, poeta – e todos são iguais e, ao mesmo tempo, diferentes em cada um de seus detalhes particulares.

Poema XIV

Não me importo com as Rimas

Não me importo com as rimas. Raras vezes

Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.

Penso e escrevo como as flores têm cor

Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me

Porque me falta a simplicidade divina

De ser todo só o meu exterior

Olho e comovo-me,

Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,

E a minha poesia é natural como o levantar-se vento...

Alberto Caeiro, in: *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, [1914], 2007, P. 214)

Ainda considerando a construção do perfil de Mestre Caeiro através do estudo astrológico realizado por FP, a pesquisadora Bianca Campello (TORRES, 2015) destaca que o poeta-pastor tem o Sol em Áries, primeiro signo de um total de doze, considerado, portanto, a *criança* do zodíaco, representatividade essa que pode ser percebida na imagem de criança/infância que está presente na sua poesia pela simplicidade sintática e lexical, ainda, na imagem do menino Jesus, do Deus criança (poema XIII de *O guardador de Rebanhos*). Outro aspecto interessante nessa análise astrológica é o Sol na casa 9, que representa a casa da Filosofia na estrutura do mapa astrológico, indicando a construção de uma *filosofia de vida, que é não ter filosofia alguma*.

Poema II

*Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é.
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem por que ama, nem o que é amar...*

Alberto Caeiro, in: *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, [1914], 2007, P. 205)

A poesia de Caeiro fundamenta-se na estética das sensações de uma forma específica, à qual FP denomina *sensacionismo objetivo*¹³ - convicto da realidade da natureza, *não se baseia em nenhuma filosofia*, apenas descreve o mundo de forma objetiva e natural. Seus versos trazem uma temporalidade estática, pois o que importa é o *hoje*, o agora. O mundo é visto sem necessidade de explicações, sem princípios nem fim e por isso acredita na “eterna novidade do mundo” (o que era ontem, não é mais o mesmo hoje, as coisas mudam a cada dia). O passado não importa mais e sobre o futuro, não há o que saber. Cada instante é efêmero, como a duração dos relâmpagos, ou a das flores, ou a do sol e está sempre em constante renovação. Se assim é a natureza, essa é, portanto, a verdade absoluta. As coisas no mundo não significam, elas existem e esse é o seu significado. É coerente, então, Caeiro acreditar apenas no mundo físico, porque pode vê-lo. Não acredita, pois, na metafísica, porque essa não se pode ver:

Poema XXXIX

*Porque o único sentido oculto das coisas
 É elas não terem sentido oculto nenhum,
 É mais estranho do que todas as estranhezas
 E do que os sonhos de todos os poetas
 E os pensamentos de todos os filósofos,*

*Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
 E não haja nada que compreender.*

Alberto Caeiro, in: *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, [1914], 2007, P. 223)

Mestre Caeiro constrói sua lírica através de coisas inanimadas e belas como flores, campos largos, águas límpidas, sol; enfim, a sua sensibilidade poética é a natureza pura e a sua alma “é como um pastor” em que o rebanho se constitui apenas por seus pensamentos e os pensamentos são todos sensações de todas as formas.

13 É preciso descrever o sensacionismo objetivo uma vez que Álvaro de Campos também fará uso do sensacionismo, mas de modo subjetivo. Os conceitos de subjetividade e objetividade aqui abordados pautam-se na teorização de Immanuel Kant, presente na *Introdução* da obra *Crítica da Razão Pura* (2001). Nesta, o filósofo teoriza sobre os conceitos associados ao “subjetivismo” e ao “objetivismo” ao afirmar que, de modo geral, em toda análise a ser desenvolvida, existem um sujeito analítico e um objeto a ser analisado. Se o conceito da análise estiver centrado no *objeto*, predominará o que denomina uma postura objetiva; porém, se o conceito em questão estiver centrado no *sujeito*, predominará uma postura denominada subjetiva. (KANT, 2001, p. 69). O primeiro é característica da lírica de Caeiro e, o segundo, de Campos.

Para levar uma vida simples, pacata, o poeta só acredita no que vê, não perde tempo com devaneios e dúvidas. Pensar é estar *doente dos olhos*, ou seja, é justamente não entender as coisas, por não enxergar o que está ali, na natureza, no mundo real. O essencial é *saber ver*. Por exemplo, se Deus existe, então, Deus é a natureza. Assim, Deus não é para ser sentido, para ser pensado, questionado, comunicado, é simplesmente para ser observado e apreciado.

Poema V

*Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, aqui estou!
(...)
Mas se Deus é as 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.*

Alberto Caetano, in: *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, [1914], 2007, P. 207)

Quando nega o pensamento, refere-se ao pensamento racional, filosófico. Para ele, pensar atrapalha a ordem natural das coisas, pois a natureza não pensa em si mesma, a natureza simplesmente é. E assim o homem também deve ser, caso contrário, negará a própria natureza.

Poema I

*Com um ruído de chocalhos
Para além da curva da estrada,
Os meus pensamentos são contentes.
Só tenho pena de saber que eles são contentes,
Porque, se o não soubesse,
Em vez de serem contentes e tristes,
Seriam alegres e contentes.*

*Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.*

Alberto Caetano, in: *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, [1914], 2007, P. 223)

Nesse sentido, também descarta o conceito de memória, de lembranças. Acredita que viver o passado é não viver, porque a natureza é o agora, o presente, o que já foi não é mais natureza, é outra coisa, que para ele não importa mais.

Poema XLIII

*Antes o voo da ave, que passa e não deixa rasto,
Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
A ave passa e esquece, e assim deve ser.
O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
Mostra que já esteve, o que não serve para nada.*

*A recordação é uma traição à Natureza.
Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
O que foi não é nada, e lembrar é não ver.*

Alberto Caeiro, in: *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, [1914], 2007, P. 224)

Mestre Caeiro observa o mundo, recusa o pensamento metafísico, liberta-se de todos os modelos culturais e ideológicos para poder ver a realidade concreta. Pensar traz infelicidade, pois corrompe o significado das coisas que existem no mundo. Questiona, em vários momentos, a metafísica, pois esta não existe na natureza (“*Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?*”). O mundo está aí e é o que importa. Só lhe interessa vivenciar o mundo que capta pelas sensações – realismo sensorial.

Poema II

*Creio no mundo como num malmequer,
Porque 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...*

Alberto Caeiro, in: *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, [1914], 2007, P. 204-205)

Figura 2.2 - Assinatura de Alberto Caeiro



2.2.2 O CARPE DIEM DE REIS

*Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.
Ricardo Reis*

Diz Fernando Pessoa na carta de 13 de janeiro de 1935, a Adolfo Casais Monteiro, que Ricardo Reis nasceu em 1887 (embora não se recorde do dia e mês), no Porto. Quanto à estatura, descreve-o como sendo um pouco mais baixo, mais forte e seco que Caeiro e usando a cara rapada. Fora educado num colégio de jesuítas, era médico e vivia no Brasil, desde 1919, para onde se tinha expatriado voluntariamente por ser monárquico. Tinha formação latinista e semi-helenista.

A curiosidade na criação desse heterônimo se dá quando o próprio FP comenta que, sem perceber, Reis já teria aparecido por volta de 1912, ou seja, bem antes do “dia triunfal”:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (tinha nascido, sem que o soubesse, o Ricardo Reis). (PESSOA, 1935)

Reis é o heterônimo do raciocínio disciplinado. É um poeta pagão que se exilou no Brasil por não concordar com a República (implantada pelo Partido Republicano Português, em 05 de outubro de 1910) o que dá a entender que possui certa insatisfação para com a sociedade. Ledo engano. Sua lírica não concebe nenhum aspecto de rebeldia ou revolta, ao contrário, seus versos são organizados, pacificadores e, seguindo os passos de Mestre Caeiro, seus poemas apresentam um viés naturalista, buscam a integração com a natureza, como local seguro no mundo. Trata-se de um dos heterônimos mais conhecidos de Pessoa, e parte dessa fama também se deve à recriação de Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*¹⁴.

Reis é o poeta neoclássico, admirador da cultura grega e de Horácio, daí sua lírica ser rica em Odes.

¹⁴ O Ano da Morte de Ricardo Reis é um romance escrito em 1984 por José Saramago cujo protagonista é o heterônimo Ricardo Reis, de Fernando Pessoa. O personagem que empresta o nome à obra retorna a Lisboa em 1936, após uma ausência de 16 anos, e aí se instala observando e testemunhando o desenrolar de um ano trágico, através do qual o leitor é levado a sentir o clima sombrio em que o fascismo se afirma na sociedade, antevendo-se um futuro negro na história de Portugal, Espanha e Europa.

*Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
E antes magnólias amo
Que a glória e a virtude. [...]*

*Que importá àquele a quem já nada importa
Que um perca e outro vença,
Se a aurora raia sempre,*

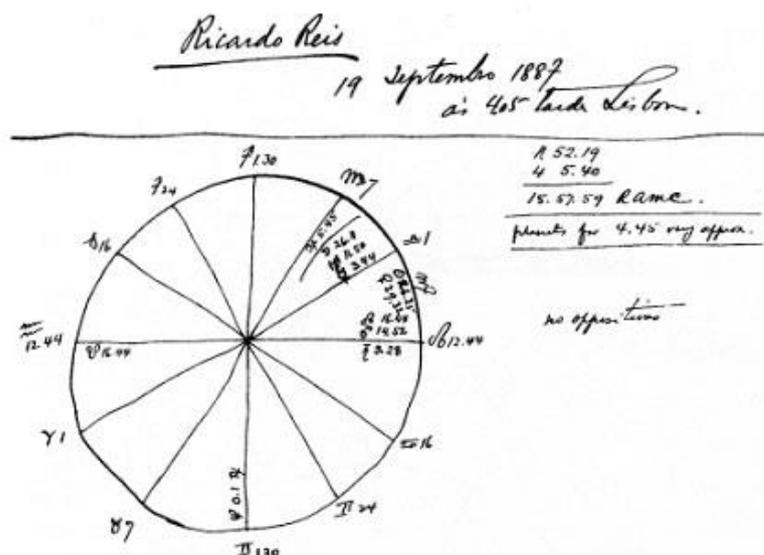
*Se cada ano com a primavera
Aparecem as folhas
E como outono cessam?*

(PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Ricardo Reis*. Luso Livros. p. 65)

Mais vale ser indiferente às preocupações humanas do que se envolver em lutas sem sentido. Essa é uma das premissas do poeta. Em seus poemas, inspirado pela clareza, pelo equilíbrio e ordem do seu espírito clássico greco-latino, o poeta procura atingir a paz e o equilíbrio sem sofrer, através da autodisciplina e de doutrinas gregas.

Essa característica de Ricardo Reis, de organização, segurança e estabilidade emocional também foi prevista por Fernando Pessoa, ao criar a biografia do heterônimo. Ao determinar a data de nascimento de Reis, FP delineou a personalidade do poeta, atribuindo-lhe o gosto pelo belo e perfeito. Os virginianos são conhecidos por ter uma relação muito ligada com o equilíbrio e a organização, principalmente por ser um signo de terra, prioriza sua capacidade mental e por deixar tudo em ordem, a sua mente tem tudo muito claro sobre o que deve ser feito.

Figura 2.3 - Mapa astral de Ricardo Reis



19 de setembro de 1887, 16h05min, em Lisboa (segundo a Carta Astral) ou no Porto/Portugal (segundo a carta a Adolfo Casais Monteiro). Um virginiano, Lua em Libra, Ascendente em Aquário.

FONTE: <http://cova-do-urso.blogspot.com/2008/04/mapas-de-fernando-pessoa-e-seus.html>

Não é à toa que FP comenta, em uma de suas obras: “pus nele toda a minha disciplina mental”. A biografia de Ricardo Reis retrata o gosto pelo organizado, erudito e belo, que foi a base de sua educação epistolar e esse aspecto vai se refletir na produção de versos com metrificação perfeita. Não se deixa abater, também, pela emoção, a exemplo dos clássicos.

No que se refere à parte estrutural, seu estilo coaduna-se com a disciplina defendida pelo heterônimo em seus poemas. Assim, nas estrofes regulares, encontramos versos marcados pela precisão verbal. Nestes, salienta-se o uso de latinismos e a utilização frequente do gerúndio e do imperativo o que permite ao poeta exortar ou aconselhar. Também há a imitação da sintaxe latina concretiza-se no hipérbato, ou seja, na inversão habitual das palavras. Seus poemas fazem alusões mitológicas, são elaborados como uma linguagem culta, precisa e erudita, sem a espontaneidade de Mestre Caetano. Usa de arcaísmos, formas estróficas e métricas de influência clássica (preferência pela Ode) e há o predomínio da construção por subordinação.

Seus poemas exprimem o desejo de viver de forma tranquila e equilibrada, aceitando a efemeridade da vida e a consciência da morte que está associada. A Razão é entendida como o caminho para alcançarmos esse modo sereno de encarar a vida.

*Buscando o mínimo de dor ou gozo,
Bebendo a goles os instantes frescos,
Translúcidos como água
Em taças detalhadas,*

*Da vida pálida levando apenas
As rosas breves, os sorrisos vagos,
E as rápidas carícias
Dos instantes volúveis.*

(PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Ricardo Reis*. Luso Livros. p. 20)

Para complementar seu perfil e sustentar sua característica lírica clássica, Reis sofreu forte influência da mitologia da Grécia Clássica e se espelha nos temas e na estrutura dos poemas de Quinto Horácio Flaco, (65-8 a.C), que se apoiava em duas principais correntes de pensamento: o *epicurismo* e o *estoicismo*. O poeta concebe elementos de cada uma das doutrinas concomitantemente, pois o modo “epicuro de viver a vida” pode ser aplicado com base nos pressupostos estoicos. Daí ser possível encontrar em sua poesia valores como o equilíbrio, a paz, a serenidade, o domínio das paixões e o aceitar pacífico da ordem universal das coisas, como a morte, sem angústia nem revolta.

O Epicurismo¹⁵ entende que o conhecimento do Universo ocorre através dos sentimentos e da racionalidade. Através da orientação *por sua própria razão*, o indivíduo deve evitar o sofrimento, fugir dos excessos, moderar o prazer e atingir o equilíbrio e, conseqüentemente, a paz. A Natureza é regida por suas próprias leis, segundo Epicuro (341 a.C.), mas concede o livre-arbítrio ao homem. Os epicuristas eram atomistas e afirmavam que os deuses não se importavam com a humanidade. Uma vez que a morte é o fim, é preciso aproveitar a vida, maximizando a felicidade terrena.

Em sua lírica, Ricardo Reis deixa clara a influência de Epicuro. Acredita que, a partir do momento em que passa a entender os pensamentos do filósofo, considera-se tranquilo e em harmonia consigo mesmo. Define a vida na metáfora do *jogo de xadrez*, onde é preciso ignorar tudo o que é preocupante ou que traz uma certa seriedade e focar no que é importante: conduzir bem a si mesmo, como os jogadores do tabuleiro. Nesse viés, Reis considera a glória com um pesado fardo, a fama é vista como uma doença e o amor é um sentimento cansativo, porque, por ser desejo, nunca se satisfaz. A angústia humana não encontra respostas nem na ciência.

*Meus irmãos em amarmos Epicuro
E o entendermos mais
De acordo com nós-próprios que com ele,
Aprendamos na história
Dos calmos jogadores de xadrez
Como passar a vida. (...)*

*O que levamos desta vida inútil
Tanto vale se é
A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,
Como se fosse apenas
A memória de um jogo bem jogado
E uma partida ganha
A um jogador melhor.*

*A glória pesa como um fardo rico,
A fama como a febre,
O amor cansa, porque é a sério e busca,
A ciência nunca encontra,
E a vida passa e dói porque o conhece...*

(PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Ricardo Reis*. Luso Livros. p. 62)

15 Epicurismo é um sistema filosófico, que prega a procura dos prazeres moderados para atingir um estado de tranquilidade e de libertação do medo, com a ausência de sofrimento corporal pelo conhecimento do funcionamento do mundo e da limitação dos desejos. No entanto, quando os desejos são exacerbados podem ser fonte de perturbações constantes, dificultando o encontro da felicidade que é manter a saúde do corpo e a serenidade do espírito. o sentido da vida é o prazer, objetivo imediato de cada ação humana considerando sem sentido as angústias em relação à morte, e a preocupação com o destino.

Os seguidores do epicurismo devem procurar evitar a dor e as perturbações, levar uma vida longe das multidões (mas não solitário), dos luxos excessivos, se colocando em harmonia com a natureza e desfrutando da paz. As pessoas não podem viver de forma agradável se não forem prudentes, gentis com os outros e justas em suas atitudes e pensamentos sem viver prazerosamente. As virtudes então devem ser praticadas como garantia dos prazeres. (Fonte: <https://www.significados.com.br/epicurismo/>)

O Estoicismo¹⁶ foi criado por Zenão de Citium (325-264 a.C), em Atenas, e estendeu-se por todo o Império Romano até o século II. Assim como os epicuristas, os estoicos eram materialistas e viam a Natureza como a razão divina que deve ser mantida.

Clássico, didático, artista da palavra, Reis não se põe simplesmente a copiar ou refletir um estilo clássico, mas o recria com inventividade a partir de proposições estéticas e dialógicas. Acredita nos deuses como os mentores de seu destino e de sua consciência, assim como acreditavam os pagãos Greco-romanos que os cultuavam.

*Tirem-me os deuses
Em seu arbítrio
Superior e urdido às escondidas
O Amor, glória e riqueza.*

*Tirem, mas deixem-me,
Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos seres.*

*Pouco me importa
Amor ou glória,
A riqueza é um metal, a glória é um eco
E o amor uma sombra.*

(PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Ricardo Reis*. Luso Livros. p. 53.)

Nos poemas encontramos uma filosofia de vida que pretende proteger o ser humano das adversidades da existência. As filosofias que influenciaram o poeta o fazem defender uma atitude serena diante dos prazeres e imperturbável perante o sofrimento. Essa atitude deve estar aliada ao autocontrole e à ideia de que a fruicidade existe somente dentro de nós. A mentalidade pagã de Ricardo Reis leva-o a preconizar a aceitação do destino e da morte.

Figura 2.4 - Assinatura de Ricardo Reis



Fonte: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/obra/ricardo-reis>

¹⁶ O estoicismo é uma doutrina da filosofia nascida na Grécia, que afirma que todo o universo é governado por uma razão universal divina que ordena todas as coisas, onde tudo surge a partir dele e de acordo com ele. O estoicismo propõe que os indivíduos vivam de acordo com a lei racional da natureza e aconselha a indiferença. O estoicismo possui duas consequências éticas: uma é que a pessoa deve viver conforme a natureza, e a segunda é que um homem sábio se torna livre e feliz quando não se deixa escravizar pelas paixões e pelas coisas externas. (Fonte: <https://www.significados.com.br/estoicismo/>)

2.2.3 CAMPOS, MODERNO E FRAGMENTADO

*Que náusea de vida!
Que abjecção esta regularidade!
Que sono este ser assim!*
Álvaro de Campos

O terceiro e mais complexo heterônimo de Fernando Pessoa, aparece na carta a Adolfo Casais Monteiro da seguinte forma: Álvaro de Campos, nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890. É engenheiro naval (por Glasgow). É alto, magro e um pouco tendente a curvar-se. Campos está entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, usa monóculo. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias, fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Campos não se interessa por conceitos alheios, lógicas formais ou intenta defender algum dogma. Diferentemente de seu Mestre Caeiro, Campos absorve a realidade de forma passional e subjetiva – é o poeta das incertezas. Reflete o novo, o moderno, sem ideologias. Para ele, as sensações devem se manifestar com intensidade em seus versos, por isso, não deve haver “amarras” na sua produção, o que lhe dá liberdade para escrever.

Se eu vir aquela árvore como toda a gente a vê, não tenho nada a dizer sobre aquela árvore. Não vi aquela árvore. É quando a árvore desencadeia em mim uma série conexas de emoções que a vejo diferente e justa. E na proporção em que essas ideias e emoções forem aceitáveis a toda a gente, e não só individuais, a árvore será A Árvore.

Indo de encontro ao perfil poético de Mestre Caeiro e Ricardo Reis, para Campos não basta observar... Nada no mundo tem valor sem a interpretação pessoal de cada indivíduo. O olhar, a análise, a valoração de algo é o que faz com que esse algo exista, como descreve no excerto acima, onde determina a existência de uma árvore a partir do momento em que reflete sobre o que está vendo. Campos é o poeta do novo século que se inicia, múltiplo, com novidades, invenções e tradições vivendo ao mesmo tempo, na mesma cidade, gerando o caos.

Assim como a sociedade do início do século está mudando a cada dia, recebendo inovações, modernidades, assim a poesia de Campos é estruturada: ao refletir sobre as inovações, Campos apresenta um misto de alegria – pela oportunidade de presenciar mudanças – e medo – do que está por vir e do que se perdeu.

Os versos de Campos refletem suas emoções da forma como são concebidas pelo poeta. Essa tempestade de emoções refletidas em versos longos, sem rimas, repletos de metáforas, onomatopéias e questionamentos denota a curiosidade e instabilidade emocional de Campos, que não acredita existir outra forma de registro poético, daí não se ater a métrica alguma. Alberto de Campos deixa clara sua posição ao escrever sobre a lírica de Ricardo Reis:

O nosso Ricardo Reis teve uma inspiração feliz se é que ele usa inspiração, pelo menos por fora das explicações, quando reduziu a seis linhas a sua arte poética:

Não a arte poética, mas a sua. Que ele ponha na mente activa o esforço só da «altura» (seja isso o que for), concedo, se bem que me pareça estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos píncaros. Mas a relação entre a altura e os versos de um certo número de sílabas é-me mais velada. E, é curioso, o poema, salvo a história da altura, que é pessoal, e por isso fica com o Reis, que aliás a guarda para si, é cheio de verdade:

Que quando é alto e régio o pensamento,
Súbdita a frase o busca
E o escravo ritmo o serve.

Ressalvando que pensamento deve ser emoção, e, outra vez, a tal altura, é certo que, *concebida* fortemente a emoção, a frase que a define espontaneiza-se, e o ritmo que a traduz surge pela frase fora. *Não concebo, porém, que as emoções, nem mesmo as do Reis, sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas*, e que o Reis, quer diga a um rapaz que lhe não fuja, quer diga que tem pena de ter que morrer, o tenha forçosamente que fazer em frases súbditas que por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar as frases súbditas senão em dez sílabas para as duas primeiras, e em seis sílabas as duas segundas, num graduar de passo desconcertante para a emoção.

Não censuro o Reis mais que a outro qualquer poeta. Aprecio-o, realmente, e para falar verdade, acima de muitos, de muitíssimos. A sua inspiração é estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real se bem que demasiadamente virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis. Mas é um grande poeta — aqui o admiro —, se é que há grandes poetas neste mundo fora do silêncio de seus próprios corações.s.d.

(Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996. - 389. Grifo nosso).

Campos não concebe que as “emoções sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas” e, ainda, destaca a métrica de Reis (“por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar as frases súbditas senão em dez sílabas para as duas primeiras, e em seis sílabas as duas segundas”) como um ritmo que não acompanha a verdadeira emoção, combustível de um poeta.

Por estar imerso em diversas emoções, Campos ora está radiante, eufórico, ora está depressivo e descontente com a realidade. De toda e qualquer emoção sentida, surgem versos das mais diversas extensões, palavras e neologismos diversos com um único objetivo: retratar o sentimento do poeta diante da vida que vê passar rapidamente por seus olhos...

Esse temperamento múltiplo e inconstante foi determinado por Fernando Pessoa ao indicar a data de nascimento de Álvaro de Campos e caracterizá-lo como libriano. O signo de

a) 1ª Fase - Decadentista

Repleta de tédio, cansaço e busca de novas sensações. É uma resposta estética à arte do final do século, já cansada e em busca de renovação. O poeta ressalta a falta de um sentido para sua vida e a constante busca de fuga à monotonia, com preciosismo, símbolos e imagens apresenta-se marcado pelo Romantismo e pelo Simbolismo. É o cansaço do povo português que deixa a monarquia de lado e busca novos horizontes. Citações que sintetizam a fase:

“E afinal o que quero é fé, é calma/ E não ter estas sensações confusas.”
“E eu vou buscar o ópio que consola.”
“É antes do ópio que a minha alma é doente”

*Eu, que fui sempre um mau estudante, agora
 Não faço mais que ver o navio ir
 Pelo canal de Suez a conduzir
 A minha vida, canfora na aurora.[...]*

*E fui criança como toda a gente.
 Nasci numa provincia portuguesa
 E tenho conhecido gente inglesa
 Que diz que eu sei inglês perfeitamente.[...]*

*Eu fingi que estudei engenharia.
 Vivi na Escóssia. Visitei a Irlanda.
 Meu coração é uma avøzinha que anda
 Pedindo esmólas às portas da Alegria.[...]*

*Volto á Europa descontente, e em sortes
 De vir a ser um poeta sonambólico.
 Eu sou monárquico mas não católico
 E gostava de ser as coisas fortes.[...]*

*Pertenço a um genero de portugueses
 Que depois de estar a India descoberta
 Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
 Tenho pensado nisto muitas vezes.[...]*

*Caio no ópio por força. Lá querer
 Que eu leve a limpo uma vida destas
 Não se pode exigir. Almas honestas
 Com horas pra dormir e pra comer,[...]*

*Um inutil. Mas é tão justo sê-lo!
 Pudesse a gente despresar os outros
 E, ainda que co'os cotovêlos rôtos,
 Ser herói, doido, amaldiçoado ou bélo![...]*

*E afinal o que quero é fé, é calma,
 E não ter estas sensações confusas.
 Deus que acabe com isto! Abra as eclusas --
 E basta de comédias na minh'alma!*

*ORPHEU -- Revista Trimestral de Literatura,
 n.º 1 -- Janeiro-Fevereiro-Março de 1915, pp. 71-76.*

2ª Fase – Futurista/Sensacionista

Período marcado pela influência de Walt Whitman e de Marinetti (Manifesto Futurista). Aqui o poeta curva-se ao triunfo da máquina e da civilização moderna. Seus versos apresentam uma forte atração pelas máquinas em geral, um símbolo para a vida moderna que invadia a sociedade. Exalta o progresso técnico, essa “nova revelação metálica e dinâmica de Deus”. E explora o que chama de “beleza dos maquinismos em fúria” em contraponto à tradicional concepção de belo nas artes. O conhecido poeta da era industrial escreve em versos brancos, livres, sem rimas e com elementos pós-modernos, como a fragmentação, a contradição e o ritmo veloz do poema.

Suas obras mais conhecidas dessa primeira fase são “Ode Triunfal” ou a “Ode Marítima”, que exemplificam a intensidade das sensações. A par da paixão pela máquina, há a náusea, a neurastenia provocada pela poluição física e moral da vida moderna. O futurismo nesta fase é visível no elogio da civilização industrial e da técnica (“*Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!*”, *Ode Triunfal*), na ruptura com o subjetivismo da lírica tradicional e na transgressão da moral estabelecida. Quanto ao Sensacionismo, este revela-se na vivência em excesso das sensações (“Sentir tudo de todas as maneiras” – afastamento de Caieiro), no masoquismo (“Rasgar-me todo, abrir-me completamente, / tornar-me passento/ A todos os perfumes de óleos e calores e carvões...”, *Ode Triunfal*) e na expressão do poeta como cantor lúcido do mundo moderno. Citações que sintetizam a fase:

*"Quero ir na vida como um automóvel último modelo"
 "Quero sentir tudo de todas as maneiras"
 Fraternidade com todas as dinâmicas!
 Promíscua fúria de ser parte-agente
 Do rodar férreo e cosmopolita
 Dos comboios estrénuos,
 Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
 Do giro lubrifico e lento dos guindastes,
 Do tumulto disciplinado das fábricas,
 E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!*

*Horas europeias, produtoras, entaladas
 Entre maquinismos e afazeres úteis!(...)
 (ODE TRIUNFAL)*

3ª Fase – Intimista/Pessimista

Na fase intimista, reflete sobre o seu mundo interior, revisita a infância e sente de forma amargurada a passagem do tempo. O desalento, o ceticismo e a ausência de sentir marcam seus poemas. É evidente o contraste entre a desilusão da fase Intimista e o otimismo que estava associado ao elogio da vida moderna

A fase intimista é aquela em que, perante a incapacidade das realizações, traz de volta o desalento que provoca “Um supremíssimo cansaço, /Íssimo, íssimo,íssimo /Cansaço...”. Nesta fase, Campos sofre fechado em si mesmo, angustiado e cansado. Como temáticas destacam-se: a solidão interior, a incapacidade de amar, a descrença em relação a tudo, a nostalgia da infância, a dor de ser lúcido, a estranheza e a perplexidade, a oposição sonho/realidade – frustração, a dissolução do “eu”, a dor de pensar e o conflito entre a realidade e o poeta. O poema "Tabacaria", escrito em 1928 e publicado em 1933, é a maior obra da última fase de Álvaro de Campos.

Tabacaria

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,

*Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),*

Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,

Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,

Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,

Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,

E não tivesse mais irmandade com as coisas

Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua

A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada

De dentro da minha cabeça,

E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

O estilo do poeta é múltiplo e acompanha e evolui a intenção literária conforme as fases de sua produção poética. Destaca-se o verso livre, longo, e torrencial, capaz de exprimir as emoções mais fortes, na qual se associam as exclamações e interjeições

Figura 2.6 - Assinatura de Álvaro de Campos



3 AS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE BAKHTIN PARA OS ESTUDOS DA LINGUAGEM

Neste capítulo, a proposta é tratar da base teórica que sustenta esta dissertação. Para tal, o capítulo a seguir divide-se em três seções: a primeira traz a concepção de linguagem defendida pelo Círculo de Bakhtin; na segunda, discorre-se acerca de conceitos fundamentais da teoria dialógica, e, na terceira, o assunto é o conceito e descrição da teoria dos gêneros do discurso e sua fundamental importância na construção de sentido.

3.1 Concepção de linguagem

Para descrever a concepção de linguagem presente nas obras do Círculo de Bakhtin¹⁷ é preciso ter clara a ideia de que todas as análises, necessariamente, devem partir da *linguagem em uso*. Os estudos de Mikhail M. Bakhtin e dos demais colaboradores do Círculo demonstram que é na prática efetiva da linguagem que se estabelecem os sentidos, nas mais diversas situações enunciativas possíveis. Essa concepção propõe um método sociológico de análise, onde destaca a necessidade da observação do caráter dinâmico da linguagem e sua natureza social. Afirma, também, que a enunciação é a própria língua em situações concretas, reais, com interlocutores que interagem em um determinado tempo e espaço. Essa interação própria da linguagem é o *dialogismo*, conceito central da teoria que está presente em todas as produções do Círculo.

Assim, a linguagem não é um sistema estático, repetível, refém de regras e limitações. O que se repete são palavras, mas utilizadas de formas diversas, conforme o projeto enunciativo do locutor, em determinado espaço e tempo. A linguagem é, portanto, *o discurso em uso pelos falantes*. Os discursos constituem-se pela interação de enunciados, então, a verdadeira substância da língua é constituída justamente *nas relações sociais*, através da interação verbal. Esses discursos produzidos por locutor e interlocutor são carregados de uma heterogeneidade de vozes, resultantes de interações sociais anteriores desses agentes sociais, que refletem e

17 O Círculo de Bakhtin foi formado por um grupo de estudiosos, cujos principais integrantes são M. Bakhtin, o líder, V. N. Volochinov e P. N. Medvedev, que tinham interesses filosóficos comuns e se reuniam para debater suas ideias, principalmente entre 1920 e 1930, na Rússia, período de grande produção intelectual do grupo (CLARK, K. & HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin* (1984). Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. 381p.).

refratam novos discursos, estabelecendo o caráter responsivo/dialógico do enunciado. Cada discurso é constituído por uma multiplicidade de vozes a partir das diferentes experiências vividas pelos sujeitos ao longo da história (DELANOY et al, 2016, p. 128).

A afirmativa de Di Fanti (2003) na conclusão de seu artigo *A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos* reflete a complexidade de se extrair uma definição linear da obra do Círculo:

fomos observando, no decorrer da reflexão, a dificuldade de contemplar a concepção de linguagem na teoria bakhtiniana de modo que abranja a complexidade que lhe é peculiar, pois são vários “pontos e pespontos” que se articulam e que tratam da linguagem, em alguns casos, e tratam também da linguagem, em outros. Quer dizer, a linguagem está presente no conjunto da obra do Círculo; por isso, não permite um conceito “linear”, “fechado”, uma vez que ela se constitui “em relação a”. Isso se deve à sua própria natureza - o caráter dialógico - que não permite um acabamento, mas sim um permanente devir. (2003, p. 109)

A dificuldade citada pela autora permeia todas as concepções apresentadas na complexa teia de concepções linguísticas e filosóficas encontradas ao longo das publicações dos autores do Círculo. Por isso, optou-se por centrar a presente seção na análise de uma das obras mais significativas da teoria, publicada em 1929, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, uma vez que a obra concentra uma reflexão sobre a filosofia da linguagem e análise das concepções predominantes na época de produção e, ainda, apresenta as bases teóricas da Teoria Dialógica do Discurso.

Dividida em três partes temáticas, *MFL* (1929/ 2009) apresenta a intenção de Bakhtin/Volochínov no sentido de realizar uma adaptação na teoria marxista da época, a fim de que fizesse uso de uma formulação coerente no que se refere à psicologia e à ideologia e, para isso, discorre sobre o conceito do signo linguístico, sob uma ótica ideológica e social. Assim, busca identificar qual o melhor método para a análise da língua e, para isso, descreve e analisa criticamente duas concepções de linguagem de correntes linguístico-filosóficas muito conhecidas e estudadas na década de 1920: denomina a primeira como *subjetivismo idealista* e a segunda como *objetivismo abstrato*.

Ambas se distanciam quanto aos conceitos e metodologias aplicados para a análise linguística. A primeira, o *subjetivismo idealista*, sustenta que a língua é uma sequência de atos de fala, de criação individual, sem exceções. Ou seja, o *subjetivismo idealista* defende que a língua é uma sucessão de criações individuais do locutor. Daí ser possível afirmar que o psiquismo individual constituiria a fonte da língua (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, [1929] 2006, p.74). Em outro sentido vai o *objetivismo abstrato*, segundo a qual o ato individual não cria a língua, apenas se adapta ao preexistente *sistema linguístico*, organizado, com normas e regras

definidas e aplicáveis de forma permanente. A língua, então, não é criação do locutor, mas sim o fruto desse conjunto de diretrizes, que organiza as formas fonéticas, gramaticais e lexicais, relacionando-as sistematicamente, dentro de um arquétipo pré-existente. É o produto estável desse sistema. Embora essas análises constituam pontos de vista diferenciados em relação ao estudo da linguagem, concordam em um ponto: observam a língua isoladamente, por si só. As análises têm por base sentenças, expressões, frases, onde o aspecto subjetivo (ato individual de fala) ou objetivo (produto de um sistema) é identificado e descrito. Ao analisar essas duas perspectivas, Bakhtin/Volochínov destaca que ambas apresentam importantes contribuições para o crescimento da ciência da linguagem e não constituem pontos de vista opostos, e sim, diferentes, porém, ainda considera insuficiente afirmar que a essência da linguagem advém de um ato individual de fala ou de um sistema imutável, uma vez que a língua é extremamente dinâmica e, ainda, promove a novidade e a criação de novos sentidos a todo momento, o que não se adequa às propostas supracitadas.

Todos esses comentários acerca das teorias, porém, não são o foco do texto. Bakhtin/Voloshínov define, em *MFL*, que o melhor método para análise e estudo da linguagem é o *sociológico*, uma vez que a esse importam as condições de produção da linguagem. Nada mais coerente, uma vez que o autor comprova, ao longo da obra, que as relações interativas são produtoras de linguagem, a todo momento. *É o dialogismo do processo comunicativo que estabelece padrões e sentidos de uma língua*. O discurso, visto por esse viés, é parte de uma constante relação com o outro, com perfil de “não-concluso” (uma vez que a todo discurso implica uma resposta), que surge a partir do momento de instauração do diálogo. Uma excelente definição para o termo discurso, conforme as ideias do Círculo, é a constante no Dicionário de Enunciação (2009), onde o termo discurso, sob a ótica dialógica, é definido como

[...] um fenômeno social complexo, multifacetado, que nasce a partir do diálogo entre discursos diversos. Constitui-se no âmbito do já-dito e, ao mesmo tempo, é orientado para o discurso-resposta que é solicitado a surgir. Todo discurso responde a outros dizeres e, por conseguinte, é tecido heterogeneamente por uma diversidade de vozes (posições sociais, pontos de vista) mais ou menos aparentes [...]. O discurso, desse modo, configura-se a partir de um entrelaçamento de interações sociais complexas [...] (DI FANTI, 2009, p.84).

Essas interações sociais complexas, citadas pela autora, são os “encontros” que um discurso vem a ter com outros, com o discurso de outrem, com os quais estabelece relações de concordância, repulsa, dúvida, aceitação... Desse encontro, há sempre uma resposta ao já-dito, que se apresenta em forma de um novo discurso. E esse novo discurso, que teve origem em anteriores, dará origem a novos, que serão uma resposta a ele também, Esse processo, esse

entrelaçamento ocorre em todos os níveis de socialização. Por ser o discurso essa “trama” de elementos diversos, carrega consigo aspectos característicos do meio de produção de cada locutor.

Diante disso, o autor, então, propõe, ao longo de *MFL*, uma perspectiva que evidencie a natureza dinâmica da língua, que a descreva em situações concretas de realização, valorando todos os elementos ali envolvidos, como os interlocutores, tempo, espaço e intencionalidade. Assim, institui o conceito de *enunciação*¹⁸: a realização da interação verbal realizada por interlocutores, em determinado tempo e espaço. Determina, então, que a língua, só pode ser definida a partir de seu aspecto dialógico, constituída por enunciados, sua unidade mínima. O enunciado que constitui um discurso é o reflexo das diversas formas possíveis que o falante possui para fazer uso da língua e traz consigo ligações com enunciados anteriores, “já-ditos”, e antecipa outros, permitindo a resposta de seu interlocutor. É um ciclo eterno. Os diversos usos da língua pelos falantes constituem diversos enunciados que originam o discurso, característico daquele determinando local, determinando tempo e determinando espaço, que o autor denomina *esfera*.

MFL apresenta, ainda, em sua terceira parte, o que o autor descreve como “tentativa de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos”. Todos os conceitos apresentados pelo pensador russo possuem um só objetivo: determinar que a linguagem é dialógica por natureza e todos seus elementos constitutivos necessariamente precisam ser valorados no processo de análise. Faz-se necessário destacar alguns desses elementos a seguir, a fim de sustentar a metodologia aplicadas nas análises presentes no capítulo 4 da presente dissertação.

3.2 Conceitos fundamentais

Como complementação à concepção de linguagem apresentada na seção anterior, é preciso apontar outros conceitos apresentados ao longo das obras do Círculo, uma vez que todo esse aparato teórico é a fundamentação das análises apresentadas aqui. As ideias de enunciação,

18 Segundo o tradutor do ensaio *Os gêneros do discurso*, (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 11) Paulo Bezerra, tanto a expressão “enunciação” como “enunciado” tem origem na expressão russa *viskázivanie*. Ao longo de anos de publicações e traduções, as duas expressões foram traduzidas de forma similar, por isso, dentro da teoria bakhtiniana do discurso, equivalem-se, não ocorrendo, aqui, a tradicional distinção entre enunciação como processo e enunciado como produto.

interlocutor, enunciado, signo ideológico, entonação expressiva, valoração e construção heterodiscursiva são apresentadas a seguir.

A Teoria dialógica do Discurso, postulada pelo círculo de Bakhtin, baseia-se na concepção de que a linguagem é dinâmica e social e somente vista por esse viés pode ser estudada. Sustentando essa afirmação, concebe a ideia de *enunciação* não como ato individual, mas como a língua em *situação concreta de uso*, onde a valoração dos interlocutores, tempo, espaço e projeto enunciativo é fundamental. O que importa, então, não é a estrutura ou a forma linguística, mas sim o aspecto de novidade da enunciação, *o evento*, aquilo que permite a circulação de posições avaliativas de sujeitos do discurso e permanente renovação de sentidos (DI FANTI, 2009, p. 99).

Volochínov, no ensaio *A Construção da Enunciação*, afirma que a essência efetiva da linguagem está representada pelo fato social da interação verbal, que é realizada por uma ou mais enunciações (2013, p. 158). O autor afirma que a linguagem humana é um fenômeno de duas faces: cada enunciação pressupõe, para realizar-se, a existência não só de um falante, mas também de um *ouvinte* (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 157) que, juntamente com o locutor, são os agentes da enunciação, o que o autor denomina *auditório*. Esse ouvinte, participante ativo do auditório, é o receptor do discurso, a quem é direcionado o enunciado, seja ele uma pessoa real ou não. A partir do momento em que ocorre a compreensão do significado do discurso, esse ouvinte assume uma postura responsiva ativa, que se forma ao longo de todo o processo interacional.

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, [1952-1953]2016, p. 25)

Não existe, portanto, sentido em um enunciado sem a participação ativa de um interlocutor. É por ele que são feitas as adequações: escolha lexical e morfológica, composição, tema (consequentemente, a escolha do gênero). Sempre levando em consideração o “destinatário”, o enunciado sempre se dirige a *alguém* e dele espera uma resposta. O locutor não espera uma compreensão passiva, mas uma resposta, seja qual for. A resposta pode ocorrer de várias formas, em concordância, como objeção, etc. Pode ser verbal ou gestual... até mesmo uma determinada postura ou reação física é uma resposta a um discurso, como uma silenciosa expressão de alegria ou tristeza quando se lê uma notícia, por exemplo. A resposta pode ser imediata ou não (nesse caso, o autor russo explica que se tratar de uma compreensão responsiva

de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte (BAKHTIN, [1952-1953]2016, p. 25) mas sempre ocorre. Acerca do interlocutor, SOUZA (1999) define com detalhes em sua obra *Introdução à teoria do Enunciado Concreto do Círculo de Bakhtin/Volochinov/Medvedev*:

Ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não poderia de outro modo, haver enunciado. As diversas formas típicas de dirigir-se a alguém e as diversas concepções típicas do destinatário são as particularidades constitutivas que determinam a diversidade dos gêneros do discurso (SOUZA, 1999, p. 96)

Enquanto falamos, sempre levamos em consideração o interlocutor, pois é ele quem definirá o enunciado produzido. O grau de conhecimento e informação que ele possui acerca do tema, por exemplo, é determinante para que se estabeleça a compreensão e produza sua resposta. Essa resposta caracteriza o momento em que o interlocutor introduz novos elementos no discurso já-dito do locutor. Este é o caráter dialógico da linguagem: uma interação de contextos, pontos de vista e opiniões, organizados em enunciados que se relacionam ininterruptamente, como citado na metáfora utilizada por Bakhtin: o enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, [1952-1953]2016, p. 26).

Essa concepção de enunciado está presente nas mais diversas obras produzidas pelos autores do Círculo. Segundo a teoria dos Gêneros do Discurso, apresentada por Bakhtin, a linguagem organiza-se em enunciados concretos individuais - considerados pelo autor como a unidade mínima da comunicação discursiva - relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 16-17).

Segundo Souza (1999, p. 94), as particularidades constitutivas do enunciado concreto são:

- a) a alternância dos sujeitos falantes;
- b) o acabamento específico do enunciado:
 - b.1 o tratamento exaustivo do objeto de sentido (tema);
 - b.2 o intuito, o querer-dizer do locutor;
 - b.3 as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento;
- c) a relação do enunciado com o próprio locutor (com o autor do enunciado) e com os outros parceiros da comunicação verbal.

Tais particularidades são indissociáveis umas das outras. A primeira refere-se à característica do enunciado de ser constituído pela *alternância* de sujeitos responsivos que, fazendo uso das formas linguísticas, o moldam de acordo com as diversas esferas de atividade

humana, dando-lhe, portanto, características específicas daquele campo, conforme as diferentes condições e situações de comunicação existentes.

A segunda, o acabamento, está determinada por três fatores igualmente indissociáveis entre si e ligados organicamente ao enunciado. O acabamento, segundo Bakhtin, é o momento em que ocorre a alternância de sujeitos falantes, ou seja, quando o locutor conclui seu discurso, em determinado momento, com determinadas condições e surge a “possibilidade de responder”, determinada pelos três fatores citados por Souza (b.1, b.2 e b.3). Esses três fatores – o tema, o intuito do locutor e o gênero – atuam como engrenagens, complementando-se e articulando-se na organização do enunciado concreto. Acerca do item b.1 – tratamento exaustivo do objeto de sentido (tema) – é importante lembrar que a teoria de Bakhtin afirma que o objeto é inesgotável, porém, quando se torna *tema*, “recebe um acabamento relativo, em condições determinadas, em função de uma dada abordagem do problema, do material, dos objetivos a atingir” (SOUZA, 1999, p. 95). Quer dizer, o tema está dentro dos limites de um *intuito*, que fora delimitado pelo locutor. Esse querer-dizer do locutor

combina-se em unidade indissolúvel com o seu aspecto semântico-objetal, restringindo-o, vinculando-o a uma situação concreta (singular) de comunicação discursiva, com todas as suas circunstâncias individuais, com seus participantes pessoais, com suas intervenções – enunciados antecedentes (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 37)

Também ligado de forma indissociável ao tema e ao intuito, há as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento (b.3). A escolha do gênero nunca é aleatória. Sempre é determinada por fatores como a especificidade da esfera onde ocorre a interação, do tema, do horizonte discursivo dos interlocutores. É nesse cenário que o intuito discursivo se realiza, sem deixar de lado sua individualidade e respeitando os limites impostos pelo gênero e tema.

A terceira particularidade constitutiva do enunciado trata da relação desse com o próprio locutor e seus parceiros da comunicação verbal. Todo esse contexto de produção que envolve a escolha dos recursos linguísticos por parte do locutor, do gênero, sua expressividade, todos esses elementos determinam o estilo e a composição do enunciado e, ao mesmo tempo, fazem do enunciado a representação ativa do locutor em uma esfera do objeto de sentido, ou seja, a relação do enunciado com seu autor.

Aprender a falar significa aprender a construir enunciados - porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, evidentemente, não por palavras isoladas (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 39.). A compreensão do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva: ao compreender o sentido do enunciado, o ouvinte torna-se o próximo locutor da

relação dialógica, tornando cada enunciado um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 26). Nesse aspecto, o enunciado apresenta-se repleto de *ecos* e lembranças de outros enunciados, que o constituem.

A compreensão do enunciado perpassa pelo conceito de *signo ideológico*, que reflete e refrata aspectos de uma realidade exterior, ligados à sua condição histórico-social e representa um grupo determinado na sociedade, a partir das apreciações valorativas empregadas. Esse aspecto faz com que todo signo seja ideológico por natureza e, por isso, está sempre sujeito a uma avaliação (positiva, negativa, neutra...). Na interação verbal, portanto, a compreensão do signo se dá através de uma resposta por meio de outros signos, também ideológicos. O signo está na constituição do enunciado e do enunciado-resposta, num eterno ir e vir de discursos e respostas. Como afirma Bakhtin/Voloshínov em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia (BAKHTIN/VOLOSHÍNOV, [1929] 2006, p. 31)

O signo apresenta, então, dois aspectos: a materialidade (ele existe no mundo como um elemento físico, um fenômeno) e a ideologia (que se refere ao que ele representa). O signo é um elemento ligado diretamente aos aspectos histórico-sociais e representa seu grupo de origem. Carrega em si as marcas ideológicas da linguagem, uma vez que reflete e refrata a realidade dos interlocutores e é reinvestido de significados a todo momento.

Quando o autor afirma que o signo *reflete e refrata*, está indicando que todo signo, obrigatoriamente, mantém alguma semelhança com a realidade (“reflete”) e, ao receber acentos ideológicos, abandona essa realidade primeira e passa a representar outras realidades (“refrata”) no novo enunciado em que se insere. Esse processo confere ao discurso uma multiplicidade de acentos sociais, oriundos das diversas vozes sociais que ali se manifestam, através de diversos valores e posições ideológicas transpostas pelo signo.

Em MFL, o autor afirma que a compreensão é uma resposta por meio de signos ideológicos e descreve o processo interacional:

E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo; é única e contínua: de um elo de natureza semiótico (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção a outro elo de natureza estritamente idêntica. Em nenhum ponto a cadeia se quebra, em nenhum ponto ela penetra a existência interior, de natureza não material e não corporificada em signos. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, [1929] 2006, p. 34).

O signo é um elemento oriundo da vida real, concreta, material, que toma forma ideológica a partir das apreciações valorativas empregadas pela *entonação*. É através dela que se torna possível impregnar de sentidos às palavras, objetivando a compreensão. A mesma palavra, pronunciada de maneiras diferentes, constitui sentidos diferentes, portanto, enunciados diferentes, que refletem e refratam aspectos sociais do horizonte extraverbal do locutor, seu lugar no mundo. É um traço constitutivo do enunciado, haja vista que constrói a relação do *dito* (verbal) com o *não-dito* (extraverbal). Portanto, é correto afirmar que não há signo sem ideologia e não há ideologia sem entonação. O lugar que cada interlocutor ocupa em uma situação de discurso exige uma responsabilidade dos participantes na aplicação/uso dos signos ideológicos investidos naquele momento único da interação verbal. Essa responsabilidade do locutor/interlocutor sempre apresenta um viés axiológico, inevitavelmente, expresso pelos signos e pela entonação.

É pela *entonação* que se estabelecem os sentidos, no momento do encontro do *eu* e do *outro*. Embora se faça uso das mesmas palavras em uma língua, nem sempre elas são suficientes para expressar o que se quer dizer em determinado momento. A entonação é um dos elementos constituintes da palavra e expressa a atitude de valor do indivíduo acerca de um objeto. A compreensão da relação do horizonte extraverbal com o discurso verbal é essencial para a análise da entonação expressiva. Para isso, se faz necessário conhecer os julgamentos de valor de um grupo social – aspectos axiológicos -, características que levam o discurso para fora dos limites verbais. A entonação apresenta, portanto, características históricas, fenomenológicas e sociológicas, que é presumível do que é posto. É necessário conhecer o horizonte espacial compartilhado pelos interlocutores para ser possível identificar o sentido do enunciado e, assim, identificar sua entonação.

Medvedev ([1928]2012) apresenta uma distinção entre a entonação sintática ou geral e ao que denomina *entonação expressiva*: segundo o autor, a entonação expressiva, diferentemente da entonação sintática que é mais estável, colore todas as palavras do enunciado e reflete sua singularidade histórica. A entonação expressiva é a mais distinta expressão da apreciação social. Essa é a entonação que independe das palavras ou da articulação gramatical. Ela vem ao encontro do que se considera *intuito do locutor*, um dos elementos básicos para o acabamento do enunciado. A entonação expressiva é fundamental na leitura de textos literários, a que se propõe a presente dissertação, pois é através dela que se encontra o tom do não-dito e, conseqüentemente, se constrói o sentido. Pode-se dizer, ainda, que a entonação tem especial importância no discurso poético, uma vez que o extraverbal, nesse gênero, não é facilmente

identificável como em um texto narrativo ou, até mesmo, em gêneros de formas mais fixa, cujos temas são recorrentes, como os textos científicos ou da esfera jurídica.

A entonação, então, é a forma de identificar outras possibilidades de significados que integram o contexto para uma mesma sequência de palavras, ou seja, a entonação se mantém e se edifica no social, nas relações axiológicas do indivíduo falante como conteúdo do enunciado. É na entonação que o discurso entra em contato com a vida concreta e com seus interlocutores, através do contato com os julgamentos de valor presumidos de um certo contexto e grupo social.

Então, se não há signo sem ideologia, também não há ideologia sem entonação. Só eu, enquanto interlocutor, posso ocupar o meu lugar no mundo, singular e único, e dali construir posicionamentos axiológicos, dentro do ciclo de responsividade e responsabilidade que exige a alteridade no momento do acabamento do enunciado. Assim,

[...] a palavra plena, não tem a ver com objeto inteiramente dado: pelo simples fato de que eu comecei a falar dele, já entrei em uma relação que não é indiferente, mas interessado-afetiva, e por isso a palavra não somente denota um objeto como de algum modo presente, mas expressa também com sua entonação [...] a minha atitude avaliativa em relação ao objeto – o que nele é desejável e não desejável – e, desse modo, movimenta-o em direção do que ainda está por ser determinado nele [...] (BAKHTIN, [1920-1924] 2010, p. 85).

Todos os conceitos que constituem a teoria do Círculo de Bakhtin estão intimamente ligados, fundamentados uns nos outros, sempre unidos pelo aspecto social que dá forma aos discursos, a partir das relações dialógicas estabelecidas pelos interlocutores, subsidiadas por um traço de valor que é o que estrutura os discursos, dando-lhe determinado tom. Daí a necessidade, vez por outra, de retomar um conceito já apresentado, para o estudo de outro. É o caso do conceito de *valoração*, ou *acento de valor*, instituído pelo Círculo como uma condição para a existência do enunciado, já descrito no presente texto. Para *ser* um enunciado, é necessário que esteja presente o *tratamento avaliativo*, que é instituído ao enunciado a partir do momento em que o interlocutor assume sua posição responsiva diante de determinado cenário. Enunciar, dessa forma, é atribuir valor ao que se diz e aos outros dizeres, é se posicionar ideologicamente em relação ao outro (DI FANTI, 2009, P. 45). Esse valor atribuído ao enunciado é observável pelo estudo da entonação. A cada mudança de acento de valor presente no enunciado, percebe-se as novas possibilidades desse(s) enunciado(s), o que o caracteriza como uma eterna novidade, irrepetível.

A cada acento de valor presente na interação com o outro, há uma voz (um ponto de vista, uma posição axiológica) que, na união com outras vozes, estabelece o que o Círculo denominará como *construção heterodiscursiva*. Uma vez que, segundo Bakhtin, “não existem

palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas [...] quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente” (BAKHTIN, [1959-1961] 1997, p. 330). É no ensaio *O discurso no romance (1934-1935)*, texto que compõe a obra *Teoria do romance I: a estilística*, que Bakhtin ([1930-1936] 2015, p. 42) aborda a ideia de pluralidade de vozes, desenvolvendo a noção de heterodiscurso. Dá ênfase, em seu texto, ao heterodiscurso dialogizado, o autêntico meio da enunciação, no qual ela se forma e vive (p. 42) e ressalta que tão importante quanto observar as diversas vozes discursivas que aparecem no diálogo é compreender como se dá a relação entre ela, como elas dialogam entre si. Essa relação dinâmica é explicada por Di Fanti (2015, p. 423):

No heterodiscurso, há uma tensão entre forças, as centrípetas e as centrífugas, que garantem dinamicidade à enunciação: enquanto as primeiras procuram resistir às divergências, as segundas se empenham em manter a variedade, as diferenças.

Essas forças são as responsáveis por fazer com que o discurso encontre o objeto envolto nas mais diversas concepções valorativas, em um maior ou menor grau. Nessa teia de vozes sociais que se ligam e se mesclam, o discurso aproxima-se de algumas e afasta-se de outras, e assim vai constituindo-se, selecionando vozes dentre as tantas existentes, que representam a consciência socioideológica de um determinado tempo e espaço, de um determinado objeto da enunciação.

A ideia presente em todos os textos produzidos pelos pensadores do Círculo é a de que não basta estabelecer um roteiro fixo para uma análise de sentido. Para que seja possível compreender o sentido de um determinado enunciado, dentro de uma cadeia discursiva, é necessário observar diversos aspectos que o constituem, desde quem enuncia, seu lugar de fala, para quem direciona e em que momento. As inúmeras combinações desses elementos são tantas quantas as inúmeras interações humanas, daí a complexidade da análise requerida. Todos os aspectos da teoria aqui esboçados fundamentam as análises realizadas nos poemas dos heterônimos de FP, com o objetivo de investigar os sentidos das vozes sociais que se cruzam nos poemas de maior expressão de cada poeta percebe qual o local de fala de cada um na sociedade. Para tal, faz-se necessário discorrer acerca da teoria do Gênero Discursivo, que abraça as demais aqui apontadas, a fim de observar como as relações ocorrem dentro dos limites do texto poético.

3.3 Os gêneros do discurso

A primeira referência ao conceito de *gêneros do discurso* na obra bakhtiniana aparece em um texto de 1928, *O método formal nos estudos literários*, assinada por Pavel N. Medviédev, publicado originalmente em Leningrado, onde o autor faz uma crítica sólida contra o método formalista utilizado da época, por abordar o problema do gênero por último em sua metodologia de análise, somente no final, “quando todos os outros elementos básicos da construção já estão estudados e definidos, e a poética formalista está terminada” (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 193.). Ou seja, os estudos formalistas se detiveram, primeiramente, nos elementos fundamentais da construção da obra literária e, somente após esse exame, os formalistas buscaram um meio de relacioná-los com o gênero literário em questão. Essa metodologia deu características mecânicas ao gênero discursivo, supondo-se ser possível apenas elencar determinadas características para caracterizar o gênero em sua totalidade, sem levar em consideração todo o aspecto interacional fundamental para sua significação.

A proposta de Medviédev para a análise de uma obra poética, e que é sustentada por todo o Círculo, é a de que a tarefa se inicie, sempre, pelo *gênero*, uma vez que este “é uma forma típica do todo da obra, do todo do enunciado” e, também, afirma o autor que uma “obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero” (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 193), ou seja, o significado de cada um dos elementos que constituem a obra só estabelece sentido quando em relação com o gênero, nunca fora dele. Portanto, não é possível atribuir um sentido único a elementos isolados e abstratos da língua, como propuseram os formalistas.

Para sustentar seu ponto de vista, Medviédev analisa dois aspectos do gênero, descartados pelos formalistas em suas análises, que considera importantes no estudo e que devem ser considerados no momento da aplicação do método analítico em textos literários: (i) a perceptível diferença entre a arte e outros campos ideológicos (usa, para sustentar sua tese, o conceito de acabamento *convencional e superficial* ou *temático e orgânico*) e, em seguida (ii) discorre sobre a dupla orientação do gênero artístico.

Medviédev conceitua o *gênero* como a totalidade típica do enunciado artístico e, ainda, uma totalidade essencial, acabada e resolvida ([1928] 1929, pg. 193). Para o autor, o principal problema da Teoria do Gênero é o *acabamento*. O acabamento composicional é possível em todas as esferas de criação ideológica, mas o acabamento temático *real* é impossível (MEDVIÉDEV, [1928] 1929, pg. 194). Isso ocorre porque, não sendo na esfera da arte, todo

acabamento é *convencional e superficial* e, antes de tudo, determinado por causas externas e não pelo acabamento interno e exaurido do próprio objeto. (MEDVIÉDEV, [1928] 1929, pg. 194). Já na Literatura, no enunciado artístico, esse acabamento *temático e orgânico* é essencial para a composição do sentido e finalização do enunciado/gênero. Afirma que a arte é o único campo de criação ideológica que conhece o acabamento no sentido próprio da palavra.

Medviédev classifica os tipos de acabamentos que um enunciado pode apresentar da seguinte forma: (i) *convencional e superficial* ou (ii) *temático e orgânico*. O primeiro, como a própria nomenclatura denota, é determinado pelos elementos repetíveis da língua e suas combinações, apontando, por exemplo, o término de uma oração e o início da outra, delimitados por pontuação específica. O segundo, ao contrário, não é marcado linguisticamente no enunciado, porém, apresenta uma finalização natural, indicando que o locutor concluiu seu enunciado, que tudo o que deveria ser dito já foi.¹⁹

Os gêneros que circulam na ceara artística, então, segundo Medviédev, possuem como uma de suas características a possibilidade desse acabamento *temático e orgânico*.

O problema do acabamento é um problema muito importante nos estudos da arte e que, até o momento, não foi suficientemente valorizado. Pois a possibilidade de se ter acabamento é uma particularidade específica da arte que a diferencia de todos os outros campos da ideologia. Cada arte, dependendo do material e de suas possibilidades construtivas, tem suas maneiras e tipos de acabamento.

A decomposição das artes particulares em gêneros é determinada em grau significativo justamente pelos tipos de acabamento do todo, sendo que, repetimos, trata-se de um tipo de acabamento temático e essencial, e não convencional e composicional. (MEDVIÉDEV, [1928] 1929, pg. 194, [grifo nosso])

A arte é o exemplo escolhido pelo Círculo para ilustrar as possibilidades dialógicas de um enunciado com relação a um determinado gênero, esfera e horizonte de valor do locutor. O texto literário, portanto, emerge como um rico campo de análise linguística, constatação que dá maior valor para a análise a que se propõe a presente dissertação.

Ainda com o objetivo de refutar a metodologia formalista e dentro da ceara de descrição de *gênero discursivo*, Medviédev se detém na dupla orientação do gênero artístico. Afirma que todo gênero se orienta em relação à realidade em duas direções:

a) *ao ouvinte* ou receptor em conjunto com as condições precisas de realização e percepção;

¹⁹ Esse conceito, entretanto, não é sustentado ao longo das demais obras do Círculo, haja vista que tanto Bakhtin quanto Volochínov descreverão que os gêneros do discurso, sejam literários ou não, são delimitados por um acabamento orgânico e temático, pois se orientam pelo aspecto fenomenológico e particular do enunciado que o constitui.

b) *à vida* pelos seus conteúdos temáticos (fatos, problemas, situações...).

Essa orientação é o que vai determinar a forma da recepção da obra artística e qual seu lugar dentro de uma determinada esfera ideológica. O tempo de duração, a abrangência, a participação na vida de um determinado grupo – todos esses aspectos se constituem em função do auditório determinado pelo gênero, naquele determinado momento histórico de constituição. O autor exemplifica sua afirmação citando a lírica litúrgica como parte de um culto religioso:

Assim, por exemplo, a ode fazia parte de uma festividade civil, isto é, estava diretamente ligada à vida política e aos seus eventos; a lírica litúrgica podia fazer parte do curso religioso ou, em todo caso, estava próxima da religião, e assim por diante. Na primeira orientação, a obra entra em um espaço e tempo real: para ser lida em voz alta ou em silêncio, ligada à igreja, ao palco ou ao teatro de variedades. Ela é uma parte das festividades ou simplesmente do lazer. Ela pressupõe um ao outro auditório de receptores ou leitores, esta ou aquela reação deles, esta ou aquela relação entre eles e o autor. A obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica. (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 195)

A direção da realidade que é determinada pelo gênero não só seleciona o auditório como insere-o na vida real e, desta forma, determina a sua temática. O pensador russo defende que “cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade”, pois “possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade” (MEDVIÉDEV, [1928]2012, p. 196).

Então, esses determinados aspectos da realidade são os temas que surgem repetidas vezes em enunciados produzidos em determinados gêneros, levando em consideração o momento histórico de produção. Esse tema é indissociável do todo da situação comunicativa quanto dos elementos linguísticos que ali se organizam. (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 197) (MEDVIÉDEV, 2012, p. 196-197). Ou seja: não se pode separar o tema das circunstâncias espaciais, temporais e sócio históricas, do gênero a que pertence. Logo, conforme entende Medviédev,

entre a primeira e a segunda orientação da obra na realidade (orientação imediata a partir de fora e temática a partir de dentro), estabelece-se uma ligação e uma interdependência indissolúveis. Uma é determinada pela outra. A dupla orientação acaba por ser única, porém, bilateral (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 197).

Medviédev afirma que o gênero, então, unifica a unidade temática da obra e seu lugar real na vida: “as formas determinadas da realidade da palavra estão ligadas a certas formas da realidade que a palavra ajuda a compreender. [...] O gênero é a unidade orgânica entre o tema

e o que está além dos seus limites” (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 197). Observando o gênero discursivo pelo viés de sua relação interna e temática com a realidade e, também, com sua formação, pode-se dizer que cada gênero possui seus próprios meios para ver e compreender a realidade, que são acessíveis somente a ele. Tem-se, por exemplo, tópicos que serão muito bem explorados pela pintura, como determinadas formas e cores, que encontraremos em menor profundidade em uma gravura ou escultura e, até mesmo, não serão contemplados em um gênero como o soneto ou a fábula.

Tem-se, ainda, que, embora seja fundamental valorar a língua como meio de tomada de consciência e compreensão da realidade, não cabe às formas linguísticas (palavras e frases) esse papel. Apenas por meio das formas do enunciado (reais unidades da comunicação discursiva) se dá a compreensão da realidade, ou seja, por meio de uma série de gêneros interiores que servem para ver e compreender a realidade” (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 198). Medviédev propõe, com essa afirmativa, que: a) toda a compreensão e orientação do sujeito em relação à realidade e ações ocorrem com base em gêneros diversos, cada qual organizado por determinadas regras que os caracterizam e b) todo falante/locutor somente é capaz de representar sua realidade e posicionamento no mundo por gêneros pré-estabelecidos, organizados de acordo com o tema e posicionamento axiológico do momento histórico. Entende-se, então, que “o gênero é um conjunto de meios de orientação coletiva na realidade” e que essa orientação “desenvolve-se e origina-se no processo de comunicação social-ideológica” (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 198).

Todas essas reflexões acerca do gênero e sua estrutura no mundo real levam Medviédev a esclarecer o motivo pelo qual o método formalista não se apresenta como o ideal para uma abordagem analítica, uma vez, diante de tantas especificidades que devem ser valoradas no momento de análise, os formalistas acabam por separar a obra da realidade da comunicação social (orientação externa) e do domínio temático da realidade (orientação interna). Com essa metodologia, tornaram o estudo do gênero uma simples combinação de procedimentos ocasionais e mecânicos.

Ainda dentro da temática dos gêneros do discurso, o texto de Medviédev abre caminho para uma reflexão mais aprofundada do assunto. Agora, sem a característica de refutar essa ou aquela teoria, mas sim com o objetivo de refletir sobre os aspectos da linguagem. Para isso, é preciso ter claro que as diversas atividades humanas estão intrinsecamente ligadas à linguagem. Há linguagem em todos os meios sociais. Assim é como Bakhtin inicia seu texto sobre os Gêneros do Discurso, em meados de 1952-1953, cerca de 25 anos após as reflexões de Medviédev, descrevendo-os como diferentes formas estruturais relativamente estáveis em que

se organizam os enunciados de uma língua. Bakhtin vai aprofundar alguns aspectos já abordados por Medviédev em 1928, estruturando a teoria dos gêneros e tornando-a uma das principais colaborações do Círculo para os estudos linguísticos.

No início do texto *Os Gêneros do Discurso*, no capítulo *I – O problema e sua definição* – Bakhtin deixa clara a estrutura da teoria:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissoluvelmente ligados *no conjunto* do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 11 [grifo nosso]).

Afirma o autor que a língua não se origina de sistemas abstratos rígidos ou de escolhas individuais do locutor, mas sim do próprio uso, da situação concreta da vida real, dialógica e responsiva, através de enunciados e enunciados-resposta, que refletem o contexto de produção verbal e extra verbal daquele locutor. Esse discurso possui um tripé organizacional (estilo, modo composicional e conteúdo), se estrutura em gêneros relativamente estáveis, que circulam em determinadas esferas de interação entre os falantes da linguagem e deve ser estudado a partir de seu caráter dinâmico e social. Como já visto anteriormente nessa dissertação, o discurso é construído por enunciados, se constitui de acordo com os objetivos e a finalidade de cada esfera social onde circula, que são inúmeras, pois variam de acordo com a ação de atividade humana. É por essa razão que os discursos também são vários. Cada discurso carrega em si, de maneira geral, características das mais variadas atividades dos indivíduos, de acordo com a esfera em que atua, de acordo com o contexto extra verbal de produção. Para o discurso tema dessa dissertação – o texto poético – é de muita importância tal definição, uma vez que os enunciados que constituem os discursos que serão analisados trazem consigo inúmeras informações histórico-sociais e ideológicas fundamentais para a compreensão do texto lido. Sendo a linguagem construída por discursos dialógicos por natureza, é sempre orientada para a inter-relação com outros discursos, seja para um interlocutor real ou para um virtual, ou seja, um elo na cadeia de comunicação. Desta forma, as análises devem, necessariamente, considerar o contexto de produção do texto, a fim de proporcionar a compreensão do contexto.

Essas estruturas, essas “formas relativamente estáveis”, como cita o autor russo, caracterizam os *gêneros do discurso*. Gêneros, portanto, são as formas frequentes de enunciado que encontramos em uso em determinado campo da atividade humana. Quanto mais diversificada é a utilização social da língua, mais variados gêneros discursivos existirão em uso.

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem a determinados estilos. Uma função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 18)

Os gêneros são os enunciados organizados, de acordo com o momento de fala e o contexto em que se encontra o falante. O enunciado, então, reflete em si as condições específicas de uma determinada esfera social, o que é perceptível em seu conteúdo temático, estilo verbal e construção composicional, característicos do meio no qual está inserido.

Toda escolha de um locutor sobre qual gênero fazer uso em determinado momento histórico leva em consideração a situação em que se encontra, a posição social que caracteriza o momento de fala, o local de fala e as relações pessoais que mantém ou estabelece com seus interlocutores. Essa habilidade fornece um rico repertório de gêneros discursivos aos falantes, que são utilizados desde a mais tenra idade, conforme vão desenvolvendo sua competência linguística. O gênero discursivo está intimamente vinculado à atividade humana. “Não falamos no vazio, não produzimos enunciados fora das múltiplas e variadas esferas do agir humano”. (FARACO, 2003, p. 126).

Diante de tantas variações de gêneros discursivos, a tarefa de definir a natureza geral do enunciado torna-se trabalhosa. Para facilitar essa investigação, Bakhtin estabelece um critério para classificar os gêneros em primários e secundários (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 15): (i) *Gêneros primários*: são os considerados simples, que surgiram nas condições de comunicação discursiva imediata, natural e (ii) *Gêneros secundários*: são os complexos, como todo e qualquer enunciado que reflita um convívio cultural mais complexo e relativamente desenvolvido e organizado. O aspecto fundamental para distinção dos gêneros primários dos secundários são as condições de sua produção: os simples são fruto do convívio social, como as conversas entre amigos, os bilhetes para a namorada ou uma carta para um amigo distante. Os complexos, como o próprio nome diz, seguem normatizações mais elaboradas e absorvem os simples em vários momentos que acabam perdendo seu vínculo com a realidade concreta, uma vez que seu sentido não mais é determinado pelo simples ato interacional de constituição

do gênero, mas somente será compreendido após uma análise na totalidade do conjunto, elevando o gênero a fenômeno artístico.

Bakhtin ressalta que o estudo dos gêneros do discurso é fundamental para o entendimento das relações da língua com a vida, uma vez que “a língua passa a integrar a vida a partir de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” ([1952-1953] 2016, p. 16-17). É necessário compreender e analisar os elementos que caracterizam um enunciado e, conseqüentemente, um gênero do discurso, uma vez que “uma função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinado gênero, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 18).

É, portanto, o enunciado a unidade real da comunicação discursiva, que coloca o ouvinte em uma posição responsiva (“preche de resposta”) ao compreender o sentido do discurso em questão: concorda, discorda, contesta, argumenta, aceita, desconfia... E essa resposta pode ocorrer de várias formas (uma resposta verbal, um gesto, um silêncio, uma expressão facial...) e não necessariamente de forma imediata. Independentemente do momento e forma, a resposta confirma a compreensão ativa do enunciado, ao que Bakhtin chamar de “compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte ([1952-1953] 2016, p.25).

O dinamismo do enunciado caracteriza-se, também, pelos seus limites – sempre há a alternância dos falantes. O termino de um enunciado dá lugar à palavra do outro, à compreensão responsiva desse outro – que ocorre de formas variadas, de acordo com o campo da atividade humana a que se refere. Em uma aula de Ensino Fundamental, por exemplo, professor e aluno(s) alternam-se em uma relação eu-outro de forma imediata, o que não ocorre, por exemplo, com um artigo jornalístico, cuja resposta de seu(s) leitor(es) virá através de cartas/e-mails recebidos dias depois da publicação inicial. Cabe salientar que essa alternância de sujeitos é facilmente identificável nos discursos constituídos por gêneros primários pois, por terem origem nas relações interpessoais da vida concreta, as reações causadas pelos enunciados nos interlocutores refletem na estrutura pergunta/resposta de maneira instantânea. Já nos gêneros secundários, a identificação dessa alternância não é facilmente identificável, demandando um tempo maior para a ação responsiva do interlocutor.

Assim, há determinados tipos de enunciados para determinadas esferas sociais, conforme as necessidades linguísticas ali existentes, que denotam enunciados-resposta que se

tornam elos na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 26). E para cada enunciado, haverá um estilo e forma intimamente ligados. Diante do exposto, a fim de concluir o estudo do gênero discursivo, faz-se necessário descrever as características desses aspectos que constituem o gênero, ou seja, estilo, o conteúdo temático e a construção composicional.

O *estilo individual* é um fenômeno que ocorre juntamente com o enunciado, embora não seja determinante dentro da construção do enunciado. O estilo é mais um dos aspectos determinados pelo horizonte de valor que estrutura a forma do enunciado. Há o estilo individual, personalizável, e o estilo relativamente estável. Se há opções diversas, de que forma, então, o estilo se aplica ao gênero? Aqui, é preciso levar em consideração que há gêneros mais ou menos propensos para o estilo individual do que outros.

Quando se identifica o estilo individual, percebe-se a dinamicidade e singularidade do estilo, pois todos os aspectos que o constituem (organização sintática, escolha morfológica, estrutura...) carregam sobremaneira um aspecto axiológico do locutor marcados no enunciado. Em gêneros mais livres, como os literários, esse tipo de estilo é recorrente e colabora para a compreensão do sentido do texto. Já em gêneros mais rígidos como, por exemplo, os que se percebem na esfera jurídica, o estilo individual é marcado de forma mais tímida, dentro dos limites do gênero.

Bakhtin afirma que os enunciados e seus tipos são “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” ([1952-1953] 2016, p. 20). É por isso que toda mudança de estilo que ocorre nos gêneros são reflexos de mudanças da vida social, haja vista que o gênero está intimamente ligado ao acontecimento em que ocorre. Também a escolha de certa forma gramatical caracteriza um ato estilístico, pois essa escolha supõe determinado gênero e determinada forma de interação entre os sujeitos do processo dialógico.

Pensando nesse sentido de evolução, o autor russo afirma que a linguagem literária é um exemplo de um sistema dinâmico e complexo de estilos em permanente mudança.

Em cada época da evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, e não só gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos) mas também os primários (determinados tipos de diálogo oral – de salão, íntimo, de círculo social, familiar-cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc.). Toda ampliação da linguagem literária à custa das diversas camadas extraliterárias da língua nacional está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científicos, publicísticos, de conversação, etc.), em maior ou menor grau, também dos novos procedimentos de gênero de construção da totalidade do discursivo, do seu acabamento, da inclusão do ouvinte ou parceiro, etc., o que acarreta uma reconstrução e uma renovação mais ou menos substancial dos gêneros do discurso. (BAKHTIN, [1952-1953] 2016, p. 20-21)

Uma vez que há novas práticas nessa ceara, também o gênero há de se adaptar a fim de refletir a interação concreta do locutor comumente realizada naquele momento histórico; daí ser possível afirmar que os gêneros discursivos refletem as práticas humanas, pois renovam-se a cada evolução das interações humanas.

Com o passar dos anos, algumas interações sociais foram caindo em desuso, em prol de outras, de diferentes aspectos e origens e, dessa forma, fez-se necessário adaptar o gênero a fim de que possa corresponder ao estilo da época. São os novos gêneros surgindo, em função das diferentes atividades humanas. Estando os estilos intrinsecamente ligados a determinados campos de atividade humana, é evidente que os gêneros reflitam e refratem a(s) nova(s) realidade(s).

Esse ponto é importante para a análise literária a que se propõe a presente dissertação, uma vez que os heterônimos de Fernando Pessoa, objeto de estudo elencado, apresentam diferentes estilos em seus textos, embora sejam coexistentes no mesmo momento histórico. Cada poema reflete e refrata aspectos sociais da mesma época de diferentes formas, fazendo uso de estilos distintos, o que será apresentado mais adiante.

Ainda considerando as características estruturais dos gêneros discursivos apontadas por Bakhtin, o segundo item de fundamental importância é o *conteúdo temático* ou *tema*. Os discursos que circulam em uma mesma esfera versam sobre temas similares, relativos àquela atividade humana, daí a semelhança temática entre eles.

O conceito de tema é abordado ao longo de *MFL* ([1929] 2006) em diversas passagens, mas, de maneira geral, o autor identifica a fundamental relação entre o tema e a forma, afirmando que “os temas e formas da criação ideológica crescem juntos e constituem no fundo as duas facetas de uma só e mesma coisa” e, complementa, dizendo que o “processo de integração da realidade na ideologia se torna mais facilmente observável no plano da palavra” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, [1929] 2006, pg.45).

O tema, então, é o sentido da enunciação completa, único e individual e está intrinsecamente ligado ao momento histórico da produção do enunciado e à forma. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, [1929] 2006, p.74). Os temas possuem um sentido que necessita da estrutura da forma para significar, ou seja, só surgem a partir de determinada forma, que, por conseguinte, passa a representar semanticamente um sentido antes pertencente unicamente ao tema. A união do significado com a forma origina o tema. Pode-se dizer que o tema é o elemento de maior importância dentro de um enunciado, uma vez que é o próprio sentido dado a um discurso, pois reflete uma determinada apreciação de valor escolhida pelo locutor para aquele determinado momento, ou seja, o tema nos apresenta a ideologia.

O conceito é retomado em GD ([1952-1953] 2016), considerando-o parte fundamental na constituição do gênero, ao lado da construção composicional e do estilo, como já citado anteriormente. Os gêneros do discurso são inúmeros, variáveis de acordo com a necessidade comunicativa do contexto histórico em questão e, da mesma forma, se há multiplicidade de gêneros, conseqüentemente, haverá também de temas. Embora diversos, os temas são – assim como os gêneros – relativamente estáveis, ou seja, determinados temas são abordados através de determinados gêneros discursivos. Como bem exemplificado em FLORES (2009):

Ou seja, se se produz uma carta comercial, é porque houve uma necessidade de comunicação a partir desse gênero. Essa carta vai apresentar características temáticas relativas a um fato comercial (e não a outro fato qualquer), além disso, vai atender a características composicionais e estilísticas do gênero carta comercial (FLORES, 2009, p. 225).

A possibilidade de combinações de diferentes temas e diferentes gêneros é grande. Levando em consideração a esfera social de inserção do gênero, são relações inúmeras. A relativização da estrutura do gênero é, portanto, determinada pelo estilo aplicado ao enunciado, que é determinado pelo locutor e interlocutores, pelo tema e construção composicional escolhidas pelo locutor para melhor expressar seu horizonte de valor e posições ideológicas.

O terceiro item considerado constitutivo do gênero é a construção composicional. Ao longo de toda a obra do Círculo, o conceito de composição aparece em dois momentos, com duas concepções distintas. Em um primeiro momento, a ideia de composição surge a partir da noção de forma arquitetônica e, em um segundo momento, a composição é citada como parte fundamental da constituição do gênero.

A noção de forma arquitetônica aparece, inicialmente em um ensaio de seis parágrafos, publicado em 1919, no jornal da cidade de Nevel, *Day of Art*, sob o título de *Arte e responsabilidade*, onde Bakhtin, ainda no início de seus estudos, defende a arquitetônica do ato ético na sua dimensão vivida e não pensada, envolvendo a estética a partir do ponto de vista do autor enquanto participante responsável (CAMPOS, 2015, p. 204). Já aqui o conceito de arquitetônica é apresentado tendo em vista que o todo está sempre em construção e suas relações se estabelecem nas interações marcadas por valores. “O que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade”. (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII apud CAMPOS, 2015, p. 205). O conceito de arquitetônica aparece posteriormente, em 1924, na obra *Para uma filosofia do ato responsável*, porém, é aprofundado em *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* ([1923-1924] 2010). Aqui, temos a ampliação da noção de forma em dois planos: *forma composicional versus forma arquitetônica*.

A primeira noção contempla a estruturação de um enunciado (texto): como se inicia, como se desenvolve e como termina; como as informações são dispostas e se articulam (FLORES, 2009, p. 67), isso quer dizer que o autor russo lhe atribui o caráter de estabilidade, “utilitário”, disponível para realizar a “a tarefa da arquitetônica”.

Já a segunda noção está muito bem descrita por Adail Sobral, no texto *Ético e estético – Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas*, onde o autor apresenta algumas concepções possíveis para a palavra *arquitetônica* nos campos da arquitetura (ciência da arquitetura), da música (projeto estrutural de peças musicais) e filosofia (sistematização científica do conhecimento) e afirma que “na obra de Bakhtin, todas essas ressonâncias se fazem presentes mediante o elemento que têm em comum, ou seja, o processo de formação da totalidade, ou todo harmônico” (SOBRAL apud BRAIT, 2005, p. 109). A intenção de Bakhtin, portanto, é, mais do que elencar elementos constitutivos, descrever a arquitetônica como uma relação de sentido estabelecida através da articulação de suas partes, sempre a partir do agir de um sujeito situado, responsivamente ativo e que se define na relação com os outros na sociedade e na história. (SOBRAL apud BRAIT, 2005, p. 110).

A diferenciação entre as duas formas citadas se faz necessária a partir do momento em que se considera que a arquitetônica nasce de um pensamento cujo centro de valor é o ser humano, aquele que fala, que questiona, que busca a interação com seu interlocutor por meio de perguntas e respostas sobre situações da vida concreta. De acordo com Bakhtin, o estudo da descrição *arquitetônica de valor do viver concreto*²⁰ é fundamental — para pensar o mundo dos sentidos, das diversidades culturais, sem anular as análises formais – como conteúdo e forma composicional - que também contribuem para a significação. Em PFA, tem-se que:

A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor somente enquanto tornado desse modo um mundo humano (BAKHTIN, [1923-1924] 2010, p. 124)

A arquitetônica permite a compreensão do movimento dialógico dentro da construção composicional e é a forma encontrada pelo Círculo para valorar os atos humanos dentro do processo de significação e dialogismo do discurso. Segundo Campos (2012), a partir da elaboração teórica do autor russo, pode-se entender que descrever a arquitetônica de um texto

²⁰ A arquitetônica valorativa do viver o mundo é caracterizada como um centro real e concreto no espaço e tempo, de onde surgem determinados valores, determinadas ações reais e determinadas pessoas reais que se relacionam através de um acontecimento concreto.

não é apresentar um esquema abstrato, mecânico, mas recuperar um plano concreto do enunciado singular: ‘a arquitetônica destina-se a descrever uma *atividade*: as relações que ela organiza estão sempre em estado de tensão dinâmica’. (Holquist; Liapunov, 1990: XXIII) (2012, p. 254).

A análise da arquitetura é um dos aspectos fundamentais da teoria do Círculo para o embasamento da presente dissertação, pois a metodologia proposta por Bakhtin objetiva recuperar os momentos centrais do EU, do OUTRO e do EU-PARA-O-OUTRO, relações que dão sentido ao texto através do centro valorativo do homem dentro de uma totalidade artística. Essas relações serão investigadas nos poemas dos heterônimos de Fernando Pessoa mais adiante.

Bakhtin demonstra a disposição arquitetônica concreta realizando uma análise contedutístico-formal do mundo da visão estética ([1923-1924] 2010, p. 130) e para isso escolhe o poema Razluka [Separação] de Pushkin, escrito em 1830. A escolha de um texto artístico se dá em razão de que, por conter tons emotivo-volitivos, ele está mais próximo do mundo da vida. Ao longo das páginas finais de PFA, o autor russo destaca os elementos constitutivos do poema em questão, tece comentários e demonstra como ocorrem as relações que constituem a arquitetura, como bem explicitado:

[...] são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. [...] A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional (BAKHTIN, [1923-1924] 2010, p. 25)

A relação estabelecida entre os conceitos do Círculo sobre construção composicional e construção arquitetônica é explicitada por Sobral (2009):

[...] a atividade do autor incide primordialmente sobre a forma arquitetônica, que é a organização do discurso, a partir da forma composicional, em termos de uma dada avaliação do discurso pelo autor e de sua recepção ativa por um ouvinte. A forma composicional se vincula com as formas da língua e com as estruturas textuais; a forma arquitetônica se vincula com o projeto enunciativo do autor, com o tipo de relação com o interlocutor que ele propõe. Por isso, a forma arquitetônica determina a forma da composição, mas esta nunca pode determinar a forma arquitetônica. Contudo, não há forma arquitetônica sem forma composicional, porque a organização arquitetônica precisa de um material no qual moldar o conteúdo. A forma arquitetônica, portanto, pode se realizar composicionalmente de várias maneiras (SOBRAL, 2009, p. 69).

A construção composicional, conforme Sobral, é o lugar de realização da arquitetônica de um discurso. Assim como os diversos gêneros existentes, a construção composicional será também heterogênea e se adequará à complexidade do enunciado, conforme sua natureza mais ou menos complexa. Também é na forma composicional que se define o início e o final dos enunciados, ponto essencial da teoria, uma vez que é o *acabamento* do gênero que orienta para a resposta do outro ao enunciado já-dito. Assim, a construção composicional cria o discurso é de fundamental importância para se perceber a alternância de sujeitos em um discurso e a arquitetônica, por sua vez, refere-se ao projeto enunciativo do locutor, sustentando-se na forma de locução entre os parceiros da comunicação discursiva e o tema. Esta determina a forma daquela, de acordo com o tema do discurso.

A teoria do gênero discursivo aqui apresentada engloba aspectos fundamentais para a prática da análise do texto poético proposta por essa dissertação. Os três aspectos gerais que compõem a base do gênero - conteúdo temático, estilo e construção composicional – são o “norte” da análise. Como já apresentado anteriormente, tais conceitos são recorrentes nos textos do Círculo e permitem a identificação das relações específicas que constituem cada discurso/texto/enunciado produzido axiologicamente por um locutor, direcionado a um auditório específico. O conteúdo temático é o assunto, o tema sobre o qual versa o gênero; o estilo empregado pelo locutor poderá ser mais ou menos formal, de acordo com os limites do gênero em questão e a relação dele para com o interlocutor, e a estrutura composicional determina as formas de organização e acabamento do discurso – fundamental aspecto para determinar a responsividade dialógica existente no encadeamento de enunciados.

Todo discurso se organiza em função do outro, criando uma corrente de enunciados que requerem uma compreensão responsiva ativa. É esse aspecto que define seu caráter dialógico. E também assim ocorre no texto poético. As relações dialógicas são fundamentais para a compreensão do texto poético, limitado por sua especificidade estrutural, mas sem limites quanto a significação. A Teoria do círculo de Bakhtin é a ferramenta utilizada no processo de investigação das vozes sociais presentes nos poemas dos heterônimos de Fernando Pessoa, tão distintos entre si e, ao mesmo tempo, tão parecidos no que se refere ao posicionamento diante da realidade.

4 METODOLOGIA E ANÁLISES

Se não compreendermos a essência da linguagem, se não compreendermos o lugar e o destino que tem na vida social, não podemos estudar corretamente o que chamamos estilística da arte verbal, ou seja, a técnica mesma de construção da obra literária, técnica que qualquer escritor que deseja se converter em mestre de sua própria arte, e não um simples aficionado, deve conhecer necessariamente. (Volochínov, 2013, p.134)

O presente capítulo tem por objetivo apresentar os procedimentos metodológicos adotados para a seleção dos poemas dos heterônimos de Fernando Pessoa e para a condução das análises.

4.1 Procedimentos metodológicos

A metodologia para a investigação a que se propõe a presente dissertação segue os objetivos de pesquisa, apresentados na Introdução desse texto, a saber:

- a) Analisar poemas sob a perspectiva de gênero de discurso em seus componentes: tema, forma composicional e estilo;*
- b) Analisar sentidos emergentes da presença de vozes sociais nos poemas, da entonação expressiva, da valoração, a partir do léxico e da construção sintática;*
- c) Analisar como cada heterônimo constitui-se em termos de eu, como concebe o outro e como se marca em seu local de fala na sociedade.*

Os poemas aqui apresentados foram selecionados com base em sua relevância e publicidade – optou-se pelos mais conhecidos e referenciados de cada heterônimo, em guias de literatura, livros didáticos e textos acadêmicos. No caso das obras de Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, onde os poemas são mais extensos, foi possível limitar a análise para uma/duas escolhas de cada poeta. Assim, a análise do discurso de Alberto Caeiro teve por base a obra *O Guardador de Rebanhos*; e a análise do discurso de Álvaro de Campos foi subsidiada por *Ode Triunfal* – marco poético de exortação à modernidade, traço característico do heterônimo – e *Tabacaria* – representativo da fase Intimista do poeta, considerado um de seus poemas mais

lidos, publicados e declamados. O mesmo não ocorre com a seleção da lírica de Ricardo Reis, cuja produção, embora ampla, não apresenta poemas longos como os citados anteriormente. Assim, a análise de RR requer um maior número de poemas do que os anteriores. A seleção contempla poemas em cujo tema transparecesse os elementos necessários para a análise dialógica. Os poemas dos heterônimos estão listados nos Anexos (A-C) do presente texto.

Seguindo os objetivos acima elencados, ao final do presente capítulo será possível identificar como o discurso de cada heterônimo contempla os aspectos que constituem o objetivo geral dessa pesquisa: como o eu constrói aspectos fundamentais do processo dialógico, ou seja, como ele constitui-se em termos de eu, como concebe o outro e como se marca em seu local de fala na sociedade.

4.2 Análises

É necessário aprender a compreender a linguagem da poesia como uma linguagem social do começo ao fim. É isso que a poética sociológica deve realizar. Duas funções fundamentais da crítica literária – a apresentação da demanda social e a avaliação da sua realização – pressupõem um domínio perfeito dessa linguagem
MEDVIÉDEV [1928] 2012

Importa ressaltar alguns aspectos elencados pelo Círculo acerca do texto poético antes da análise proposta. Atualmente, muitos estudos têm-se dedicado a investigar o texto poético pelos mais diversos aspectos. Essa procura é o reflexo da diversidade de temas e possibilidades dialógicas que estruturam a poesia, campo fértil e repleto de surpresas.

Já na antiguidade grega procurou-se estabelecer um critério para a distinção do texto poético dos demais. O texto poético passou a ser considerado todo aquele que era construído em versos, com metrficação. Foi Aristóteles, em sua Poética, que afirmou que a metrficação não é suficiente para a significação do texto e estabeleceu o objetivo da poesia:

A diferença entre o historiador e o poeta não é que um escreve sem metro e o outro com metro (de fato, se a obra de Herodoto fosse posta em metro, ela ainda seria um tipo de história, com ou sem metro), mas a diferença é que um diz o que aconteceu, o outro, o que poderia acontecer. Por isso, a poesia é mais filosófica e mais séria que a história, pois *a poesia revela o universal, diz respeito ao tipo de coisa que um tipo de pessoa deve provavelmente ou necessariamente dizer*, e este é o objetivo da poesia, mesmo se ela usa nomes particulares. (Poética, 1451^a 38 – 1451b 10 – grifo nosso)

Esse objetivo da poesia, necessariamente, requer que o leitor seja capaz de identificar os elementos do mundo real, concreto no texto poético. Por mais difícil que pareça ser essa tarefa, em meio a estrofes, versos, rimas e figuras de linguagem, o mundo real está sim na poesia, pois é constitutivo do poema. Ele se manifesta nos versos fazendo ecoar as vozes múltiplas que habitam o local de fala do interlocutor.

Aqui tem-se uma relação de tensão, uma vez que ao trazer para o poema as vozes do mundo real, necessariamente o poeta apresenta ao seu interlocutor os jogos ideológicos dos quais faz parte. É através dessa materialidade axiológica que se revelam as arenas nas quais os enfrentamentos enunciativos ocorrem. Assim, o poeta consegue aproximar-se do interlocutor utilizando palavras já conhecidas, cada qual com seu valor axiológico já determinado pela esfera de comunicação na qual está inserido, e o traz para sua “teia” de forma intencional.

Bakhtin/Voloshinov, em *Discurso na vida, discurso na arte*, se opõe às concepções de arte apenas como “a estrutura da obra em si (artefato)” ou “a psique individual do criador ou contemplador” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1926, p. 3). Então, comunicação estética é caracterizada por ser

[...] totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas recriações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. Mas, desnecessário dizer, esta forma única de comunicação não existe isoladamente; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação (BAKHTIN/ VOLOSHINOV, 1926, p. 4).

Então, é a interação que acontece no texto poético que denota a existência social da palavra poética, o que nem sempre ocorre diretamente. O poeta apresenta ao seu interlocutor um mundo novo, inventado. Faz uso dos valores históricos existentes e os molda conforme julgar necessário para representar suas dores, que não são só suas, são de todos! É a fala de *um todo* representada dentro do poema, estruturadas em enunciados concretos, fruto de trocas discursivas, direcionados a um auditório específico e avaliados socialmente.

Esse é outro aspecto constituinte fundamental do enunciado artístico: *o tom apreciativo*. Nesse aspecto, Bakhtin/Voloshinov, ao apresentar os contornos de como seria a análise social da arte, trata igualmente do tom apreciativo (julgamento de valor) como determinante da escolha das palavras.

O texto poético, então, caracteriza-se como gênero discursivo pois seu uso está engajado em uma direta relação com outros signos ideológicos, só possíveis de apreensão na totalidade desse gênero. Importa lembrar que o estudo dos gêneros, agrega língua e contexto

histórico-ideológico. Para isso, Bakhtin (2003) assinalou os elementos *indissociáveis* da composição de um gênero: o tema, a construção composicional e o estilo relacionados ao contexto de produção - este visto como os interlocutores (e sua posição social), a intenção enunciativa, o suporte, à época, o local de produção e de circulação.

4.2.1 CAEIRO E O NÃO-PENSAMENTO

O cenário da lírica de Caeiro, com já dito na presente dissertação, é o mundo natural. A essência de sua poesia é o mundo que o rodeia: as coisas no mundo estão aqui para serem vistas, não há motivos para se refletir sobre o que existe. O gênero poema, para o Mestre Caeiro, caracteriza-se tendo por tema a negação do pensar – reconhecimento somente do que é real. A construção composicional edifica-se por poemas de versos livres, tão livres quanto sua visão de mundo, que renuncia a qualquer tipo de ideologia ou amarras (na recusa a formas poéticas estruturadas, como o soneto, por exemplo). O estilo do locutor é formado pela união de vozes sociais que renunciam a razão e a filosofia, como uma forma de não-comprometimento.

Mestre Caeiro é mestre, possivelmente, por não se comprometer com nada nem com ninguém. Apenas um Mestre poderia ter essa pureza ideológica. Caeiro é uma voz de socorro dentro de um campo de vozes axiologicamente comprometidas que estruturam a nova sociedade portuguesa do início do século XX.

A arquitetura de *O guardador de rebanhos* é organizada em torno de elementos naturais, objetivando ressaltar o sensacionismo como meio de encontrar a paz e serenidade. A intenção do locutor é cativar seu interlocutor para que ele também partilhe de seu ponto de vista, por isso Caeiro tem um teor de didática em seus versos

*O essencial é saber ver, saber ver
Sem estar a pensar, saber
Ver quando se vê, e nem pensar
Quando se vê, nem ver
Quando se pensa.*

A voz de liberdade é presente ao longo de todos os poemas que compõem a obra. Liberdade para ver apenas, sem exigências de fruições ou raciocínios além do que se vê. A aceitação do real é a voz que acompanha a voz de liberdade. Ambas são a base da arquitetura do poeta.

Nesse sentido, todo o léxico - em sua maioria constituído por substantivos concretos – a sintaxe simples, a estrutura de versificação livre contribui para a construção do sentido dos enunciados, que defendem a fruição da natureza, negando tudo o que seja misterioso ou oculto no mundo.

O local de fala do poeta é longe de qualquer necessidade de raciocínio ou reflexão, por isso ele “foge” para o campo. Vive em meio à natureza, que não deve ser pensada, questionada, nem exige isso dele... A natureza deve ser apenas admirada pelo que é. O poeta está sempre insistindo naquilo a que chama “aprendizagem de desaprender”, isto é, aprender a não pensar, para se libertar de todos os modelos ideológicos, culturais ou outros possíveis, e, assim, poder ver a realidade concreta.

Caeiro se dirige a qualquer pessoa no mundo. Sua objetividade não restringe seu(s) interlocutor(es). Por ser o Mestre, seu discurso necessariamente carrega em si a função de orientar e explicar conceitos. A interação entre o poeta e seu interlocutor se dá na medida em que as sensações permeiam os versos e são compreendidas e sentidas, esse é o objetivo do poeta: fazer com que o interlocutor perceba as qualidades da experiência sensacionista.

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não tem cor nem movimento,
 Assim como as flores não tem perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.
 Porque razão que se perceba
 Não há-de ser ela mais verdadeira
 Que tudo quanto os filósofos pensam
 E tudo quanto as religiões ensinam?

4.2.2 REIS E A SERENIDADE

Ricardo Reis transmite calma em seus versos. Enquanto Caeiro refuta o mundo, Reis apenas o aceita, sem questionamentos. Aceita as mudanças das estações, adaptando-se com alegria a tudo que lhe é posto. É a voz da aceitação das coisas do mundo.

A formação do poeta com base na Grécia Clássica é um fator determinante para que sua lírica objetive alcançar a felicidade e a realização pessoal. O horizonte de valor do poeta engloba vozes de rejeição a tudo que pode aprisionar o homem, como desejos mundanos e irracionais, e vozes de serenidade para a aceitação – aceitar o que há no mundo que não se pode alterar. Pra isso, Reis roga aos deuses da tradição milenar e politeista da Grécia para que o ajudem. Essa voz de clemência denota que, embora tenha dificuldade para adaptar-se ao seu círculo de valor, o poeta encontra refúgio nos seres divinus.

Tirem-me os deuses
Em seu arbítrio
Superior e urdido às escondidas
Amor, glória e riqueza.
Tirem, mas deixem-me
Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos seres

Pouco me importa
Amor ou glória.
A riqueza é um metal, a glória é um eco
E o amor uma sombra.

A arquitetônica da obra de Reis é muito bem pensada e organizada, refletindo princípios de metrificação dos poetas gregos. O vocabulário cuidadosamente pensado, a sintaxe complexa, repleta de inversões e figuras de linguagem são elementos que direcionam para o estilo do poeta: contido, elegante, clássico, organizado. Reis dirige-se ao interlocutor que, como ele, tem saudade do passado, da monarquia, por entender que ieram tempos organizado, com valores hoje desconstruídos. Dentro do contexto histórico de Portugal, Reis é a voz dos vencidos, dos que não concordam com as inovações modernistas da República e ainda buscam encontrar seu monarca. A “fuga” de Reis para o Brasil insere em sua lírica a voz do olhar externo – se não me adapto, saio do cenário turbulento, e vou em busca do que é natural e (ainda) puro.

Reis coloca-se como um eu “externo” ao horizonte de valor português, que idealiza o social mas não interfere no real.

4.2.3 CAMPOS E A PASSIONALIDADE

Enquanto Mestre Caeiro não aceita intervenções e considera real somente aquilo que pode ver, Reis idealiza um mundo perfeito, com bases clássicas, Álvaro de Campos extrapola seus sentimentos por ele mesmo e pelos demais.

Campos não quer mudar nada, não quer defender ideologias, apenas é a voz do questionamento e da indagação. Diferente de Caeiro – que encontra seu bálsamo na natureza – ou de Reis – que busca suporte nos deuses gregos – Campos é o abandonado: não há ideologia ou sentimento que o acolha, que lhe dê colo e o acalme – daí sua poesia ser pura sensação.

Ao longo das três fases de sua lírica, o poeta cria uma arquitetônica comum: seu estilo modernista e inovador, que busca quebrar as regras do que é padrão, corrobora com a voz da incerteza. Seja o que for, é incerto, e se é assim, o poeta sente e sofre e ama e odeia e apresenta inúmeros sentimentos em comum.

A 1ª fase, a Decadentista, traz as vozes sociais de um país agonizante, sufocado e oprimido por inúmeros sofrimentos. São vozes de socorro, que buscam fugir da monotonia e esperam uma saída para acabar com a agonia dos dias em que viviam:

É aqui que o poeta busca novas sensações e, por isso, escreve um de seus mais famosos poemas, “Opiário”, onde externa suas sensações e agonias frente a um mundo sem expectativas, sem sentido para a vida.

“(...) *Esta vida de bordo há-de matar-me.*
São dias só de febre na cabeça
E, por mais que procure até que adoeça,
já não encontro a mola pra adaptar-me.

Em paradoxo e incompetência astral
Eu vivo a vincos de ouro a minha vida,
Onda onde o pundonor é uma descida
E os próprios gozos gânglios do meu mal.

Por isso eu tomo ópio. É um remédio.
Sou um convalescente do Momento.
Moro no rés-do-chão do pensamento
E ver passar a Vida faz-me tédio.”

“(...)Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,
Muito a leste não fosse o oeste já!
Pra que fui visitar a Índia que há
Se não há Índia senão a alma em mim?

Sou desgraçado por meu morgadio.
Os ciganos roubaram minha Sorte.
Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte
Um lugar que me abrigue do meu frio.

Porque isto acaba mal e há-de haver
(Olá!) sangue e um revólver lá prò fim
Deste desassossego que há em mim
E não há forma de se resolver.

E quem me olhar, há-de-me achar banal,
A mim e à minha vida... Ora! um rapaz...
O meu próprio monóculo me faz
Pertencer a um tipo universal.(...)"

"(...)Ah quanta alma haverá, que ande metida
Assim como eu na Linha, e como eu mística!
Quantos sob a casaca característica
Não terão como eu o horror à vida?

Se ao menos eu por fora fosse tão
Interessante como sou por dentro!
Vou no Maelstrom, cada vez mais prò centro.
Não fazer nada é a minha perdição.

Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!
Pudesse a gente desprezar os outros
E, ainda que co'os cotovelos rotos,
Ser herói, doido, amaldiçoado ou belo!

Tenho vontade de levar as mãos
À boca e morder nelas fundo e a mal.
Era uma ocupação original
E distraía os outros, os tais sãos.(...)"

A fase seguinte, a Futurista, encanta o poeta com as possibilidades que se apresentam através de máquinas e criações mecânicas. A voz que antes lamentava um país sem futuro, sem possibilidades, agora rende-se à exuberância do metal e das engenharias, que invadem as casas e empresas por todos os lados. É a voz do povo que assiste e se deslumbra com os acontecimentos que o novo século traz para seu país. O texto é repleto de onomatopeias que objetivam reproduzir o som de máquinas trabalhando. Ode Triunfal é o melhor exemplo dessa paixão exacerbada, pois é construída de forma irregular, com versos brancos, que visam reproduzir as sensações do poeta diante da vida moderna. As sensações são fortíssimas, sentidas ao extremo, com admiração e, de certa forma, um desejo incontrolável pelo progresso técnico e tudo o que a ele se refere. A voz social que se encontra em "Ode Triunfal", maior poema do autor dessa segunda fase (também em extensão) rende-se ao progresso e ao modernismo, aceitando que a vida muda e, sabendo que precisa se adaptar a essa nova realidade, exalta a todo momento:

“À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica
 Tenho febre e escrevo.
 Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
 Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
 Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
 Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
 Em fúria fora e dentro de mim,
 Por todos os meus nervos dissecados fora,
 Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
 Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
 De vos ouvir demasiadamente de perto,
 E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
 De expressão de todas as minhas sensações,
 Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (...)”

Assim como na natureza, tudo o que nasce, cresce e morre, a lírica de Campos segue esse viés. A 3ª fase do poeta, denominada como Intimista ou Pessimista, se estrutura após o poeta perceber que a modernidade que tanto aguardava não é o suficiente para eliminar suas angústias. É a fase da desilusão, da decepção com a vida, com tudo o que já ocorreu. O poeta está descrente, desmotivado, desesperançoso com o que vê ao seu redor.

Importa ressaltar que, embora a 1ª e a 3ª fases da lírica de Campos possuam similaridades, não é possível aproximá-las quanto à temática, especialmente se um dos critérios for a análise das vozes sociais que circulam em cada um dos discursos. Na primeira fase, há uma voz de tédio e cansaço diante da sociedade, uma necessidade de inovação (daí o uso de ópio) e busca por algo que satisfaça esse incômodo. Já na 3ª fase, o que se vê é uma voz de amargor e vazio. É a voz do marginal, que não se encaixa na moderna Portugal. Voz dos incompreendidos que, não tendo êxito em sua empreitada pela modernidade, não encontra mais razão em sua vida, repleta de sentimentos inconformados de fracasso, de alguém que tentou a todo custo e não obteve sucesso. A fuga, nesse caso, é relembrar da infância ou desejar a morte.

O interlocutor de Campos pode ser tanto a sociedade portuguesa, que assiste a modernização do país, quanto o próprio Fernando Pessoa, ortônimo, que não encontrou seu lugar seguro nesse novo mundo caótico.

A poesia de Campos está repleta de vozes denunciadoras, que expõem as agruras e hábitos doentios escondidos na sociedade. Como uma voz denunciadora, em meio a sentimentos antagônicos, o poeta do futurismo mistura, ao longo de suas fases, elementos de todas as opiniões, como se quisesse realmente ser tudo o que pudesse ser e sentir tudo o que pudesse sentir.

*Sentir tudo de todas as maneiras
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si-proprio pela plena liberalidade de espírito,
E amar as coisas como Deus*

O tema da lírica de Campos é a contradição. Essa voz circula por todas as suas composições, colocando o poeta como um denunciador nesse horizonte de valor e, ao mesmo tempo, como uma vítima, que não vê mais um mundo palatável. Tudo é desconhecido, novo e por isso, sua poesia também assim o é.

A seleção morfológica e lexical é vasta e, de certa forma, surpreende pela variedade e pela grande quantidade de adjetivos, uma vez que são inúmeros sentimentos, faz-se necessário o uso de inúmeros adjetivos para descrevê-los.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) A língua para o poeta é completamente permeada por entonações vivas, avaliativas e por orientações sociais, com as quais luta no processo da criação e entre elas escolhe esta ou aquela forma linguística, esta ou aquela expressão. Nenhuma palavra é dada ao artista de forma linguisticamente virgem: ela está preñe de todas as situações cotidianas e de todos os contextos poéticos em que ela foi encontrada. (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 240)

A proposta do presente texto foi a de realizar uma leitura dialógica dos poemas criados pelos heterônimos de Fernando Pessoa. Buscou-se, à luz dos conceitos de discurso, valor, signo ideológico, vozes sociais e outros aspectos constitutivos do gênero discursivo, encontrar a forma como o discurso é estruturado e uma possível relação entre os heterônimos.

A tarefa consistia em investigar como o poeta enunciador se constrói na relação com o outro nos discursos que atravessam o seu dizer, a fim de determinar que o dialogismo é um aspecto fundamental para a construção do sentido no poema. A arte do poeta, nesse sentido, é trabalhar com conceitos, com signos axiologicamente carregados, que identifiquem seu horizonte de valor e, a partir do polimento artístico, construir um sentido que será conhecido pelo seu interlocutor.

Surge aqui um problema extremamente importante para a poética histórica: o poeta não introduz a sua nova expressão avaliativa num material verbal privado de entonações; ele já foi preenchido de entonações e avaliado socialmente, e nele a nova entonação se encontra inevitavelmente com as velhas, introduzindo-se no tecido vivo ideológico das avaliações expressas e remanescentes no material. Por isto o poeta, como todo artista, pode somente produzir algumas reavaliações, deslocamentos entonacionais perceptíveis com tais por ele e por seu auditório sobre o fundo das velhas avaliações das velhas entonações. (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 240)

A teoria do Círculo de Bakhtin elenca aspectos fundamentais para a análise do discurso poético, propiciando a observação da tensão entre identidade e alteridade ao longo dos versos, de modo que se torne fundamental aproximar o aspecto extra verbal dos enunciados. As vozes sociais, sutilmente inseridas nos poemas, determinam o local de cada heterônimo, colaborando para uma distinção significativa no que se refere à arquitetura. Cada ser é único no mundo, daí sua singularidade ao criar seus enunciados e responder a outros.

Fernando Pessoa foge a essa afirmativa. Ao se tornar múltiplo, com a criação de heterônimos construídos em cima de contextos de valor diferentes entre si, Pessoa tornou-se, literalmente, autor de múltiplos discursos, sendo capaz de atingir múltiplas esferas sociais.

Pessoa construiu discursos que refletem vozes sociais distintas em um mesmo período temporal. A partir de diferentes locais de fala, tem-se vozes distintas, que complementam umas às outras, formando um quadro completo do momento histórico de produção do texto. Para isso, para determinar um local de fala específico, Pessoa foi além: “deu à luz” a outras “pessoas”, cada qual com sua formação e características, aspectos imprescindíveis para que se constituísse um discurso coerente e coeso, que se reflete e se refrata no discurso do outro.

Diante de um novo século e de inúmeras mudanças sociais, Pessoa descreve o povo português por três óticas, representadas por seus três heterônimos: Caeiro é a voz que representa a população que não percebe muitas mudanças e não se envolve socialmente com novidades e inovações. É o trabalhador do campo, a quem não importa as “novidades” ou “invenções” ou, ainda, “modernices” que a classe dominante impõe, uma vez que sua vida é o que é.

Reis, por sua vez, representa a voz da sociedade que repudia a república e suas modernidades, porém, não é uma voz de luta ou que busca enfrentamento. É a voz daqueles que evitam o contato com o que lhes incomoda, pois tem a certeza de não ser possível impedir a modernização do país (daí a necessidade de Reis sair do país, rumo ao Brasil). Sentimentos de saudosismo marcam a lírica dessa voz social, que se retira do cenário para dar vazão a outras vozes.

Com o afastamento dessas vozes, que permeiam o horizonte social eleito por Pessoa como pano de fundo de seus heterônimos, como preencher esse vazio social? Com uma voz múltipla, que nasce, desenvolve-se e finda, como qualquer ser vivo. É a voz de Campos, que vai preencher todo o espaço deixado pelas demais vozes, daí ser necessário que ele se desdobre, criando novas vozes a partir de um só signo. Seu local de fala é múltiplo, é a voz que não se exila, nem foge do que está acontecendo. É da vontade de inovar, da aceitação do novo e da saudade do antigo, do vazio, do fracasso.

Se a intenção do poeta se resume a, simplesmente, externar suas diversas sensações e opiniões ou se haveria um plano por trás dessas criações, não se tem com afirmar. O que se aponta, com efetividade, é que os diversos aspectos sociais da época em que estava inserido – início do século XX – são apontados na lírica de Pessoa, pelas vozes de seus heterônimos. Seja pela transmutação da arte – início do Modernismo Português, seja por mudanças sociais oriundas da instauração da República – não aceita pela totalidade da sociedade na época, ou pela simples necessidade pessoal, a análise dialógica dos discursos dos heterônimos de Fernando Pessoa ainda pode dar origem a vários estudos, de diversas áreas do conhecimento porém, comprovadamente determina a importância e a possibilidade de uma aplicabilidade da

teoria da poética sociológica, confirmando que o dialogismo fundamenta as relações humanas nas mais diversas áreas. Também assim é na poesia.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Círculo de Leitores, Lisboa, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal* (1979). Trad. Maria Emsatina Galvão G. Pereira. Rev. Marina Appenzellerl. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. Arte e responsabilidade. In: *Estética da criação verbal* (1979). Trad. Maria Emsatina Galvão G. Pereira. Rev. Marina Appenzellerl. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Os gêneros do discurso* (1952-1953). Org: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. 176p.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1924). Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2. ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. 155p.
- _____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1923-1924). 6.ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2010. p. 13-70.
- _____. *Teoria do romance I: A estilística* (1930-1936). Trad. Paulo bezerra. São Paulo, Editora 34, 2015
- BAKHTIN, Mikhail M., VOLOSHINOV, V.N. *Discurso na vida e discurso na arte* (1926). Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Texto de circulação restrita.
- _____, VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929). 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006. 193p.
- BOURDOT, Alessandra. *Fernando Pessoa, o poeta astrólogo*. Astrologia na prática. 27 nov. 2016. Disponível em: <<http://astrologianapratica.com.br/blog/fernando-pessoa-o-poeta-astrologo/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- CAMPOS, Maria Inês Batista. A questão da arquitetônica em Bakhtin um olhar para materiais didáticos de língua portuguesa. *Filologia e Linguística Portuguesa*, v. 14, n. 2, p. 247-263, 4 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/59913>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

_____. Compreensão sobre a arquitetônica em Bakhtin: fontes kantianas. *Organon*, Porto Alegre, v. 30, n. 59, p. 199-210, jul/dez. 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/56901>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

CAVALCANTI FILHO, Paulo Cavalcanti Filho. *Fernando Pessoa, uma quase autobiografia*. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CLARK, K. & HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin* (1984). Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. 381p.

DELANOY, Cláudio Primo, GONÇALVES, Tamiris Machado, BARBOSA, Vanessa Fonseca. Construção valorativa de fatos sociais: a multiplicidade de discursos. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 1, p. 127-135, jan.-mar. 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/21689>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos. *Veredas*, Revista de Estudos Linguísticos, Juiz de Fora, v.7, n.1 e n.2, p. 95 - 111, jan./dez. 2003. Disponível em: <<https://veredas.ufjf.emnuvens.com.br/veredas/article/view/411/359>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

_____. Discurso. p. 84. In: FLORES, Valdir do Nascimento et al. *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009. 284 p.

_____. Discurso, mídia e produção de sentidos: questões de literatura e de formação na contemporaneidade. *Revista do PPGL* da Universidade de Passo Fundo, v. 11, n. 2, p. 418-438, jul/dez. 2015

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo, Parábola Editorial, 2009. 168p.

FARACO, Carlos Alberto e outros. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

FLORES, Valdir do Nascimento et al. *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 5.ed. Trad.: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas: Alexandre Fradique Morujão Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 694p. Disponível em: <http://www.verlaine.pro.br/estetica/critica_da_razao_pura.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MEDVIÉDEV, Pavel Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* (1928). Trad. Sheila C. Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo, Contexto, 2012.

MELO, Ana Cléia Aguiar. *A metáfora presente em O Guardador de Rebanhos de Fernando Pessoa*. 25 set. 2012. Web Artigos. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/a-metaphora-presente-em-o-guardador-de-rebanhos-de-fernando-pessoa/96451>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

MENEZES, Valéria Queiroz. *Os “eus” de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos*. Miss Daisy Arte e Literatura. 26 set. 2012. Disponível em: <<http://missdaisyarteeliteratura.blogspot.com/2012/09/os-eus-de-fernando-pessoa-alberto.html>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

MICHAEL, Joachim. A heteronímia de Fernando Pessoa: literatura plurilíngue e translacional. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, p. 160-181, out. 2014. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp160>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 3. Ed. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Carta a Adolfo Casais Monteiro* (13 Jan. 1935). MultiPessoa. Disponível em: <<http://multipessoa.net/labirinto/heteronimia/1>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

_____. *Obra poética: volume único*. Coleção Nova Aguilar. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.). Lisboa: Ática, 1966. 109.

_____. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. 21 jun. 2013. 143p. Luso Livros. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/06/Poemas-de-Alberto-Caeiro.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

_____. *Poemas completos de Ricardo Reis*. 31 ago. 2013. 182p. Luso Livros. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/08/Poemas-Completo-de-Ricardo-Reis.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

_____. *Poemas completos de Álvaro de Campos*. 04 ago. 2013. 416p. Luso Livros. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/08/Poemas-Completo-de-%C3%81lvaro-de-Campos.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

_____. Tábua bibliográfica. *Presença*, nº 17. Coimbra: Dez. 1928 (ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1993), p. 250. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2700>>. Acesso em: 25out. de 2018.

SOBRAL, Adail. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2009. 175p.

_____. Ético e estético – Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do Enunciado Concreto do Círculo de Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanitas, 1999.

TORRES, Fellipe. Astrologia e pensamento mágico marcaram vida e obra de Fernando Pessoa. Pesquisadora Bianca Campello aborda o misticismo do poeta português. Artfliporto. Revista de Cultura e Ensaio. N. 5. set./nov. 2015. P. 13-17. Disponível em: <https://issuu.com/arc12/docs/artfliporto_2015_pdf_novoformato>. Acesso em: 12 nov. 2018.

VOLOCHÍNOV, V. A palavra na vida e na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica (1926). In: BAKHTIN, M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

ANEXO A – SELEÇÃO DE POEMAS DE RICARDO REIS

Segue o teu destino

Segue o teu destino,
Rega as tuas plantas,
Ama as tuas rosas.
O resto é a sombra
De árvores alheias.

A realidade
Sempre é mais ou menos
Do que nós queremos.
Só nós somos sempre
Iguais a nós-próprios.

Suave é viver só.
Grande e nobre é sempre
Viver simplesmente.
Deixa a dor nas aras
Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela nada pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos deuses.

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam.

Cada Coisa A Seu Tempo

Cada coisa a seu tempo tem seu tempo.
Não florescem no inverno os arvoredos,
Nem pela primavera
Têm branco frio os campos.

À noite, que entra, não pertence, Lídia,
O mesmo ardor que o dia nos pedia.
Com mais sossego amemos
A nossa incerta vida.

À lareira, cansados não da obra
Mas porque a hora é a hora dos cansaços,
Não puxemos a voz
Acima de um segredo,

E casuais, interrompidas, sejam
Nossas palavras de reminiscência
(Não para mais nos serve
A negra ida do Sol) —

Pouco a pouco o passado recordemos
E as histórias contadas no passado
Agora duas vezes
Histórias, que nos falem

Das flores que na nossa infância ida
Com outra consciência nós colhíamos
E sob uma outra espécie
De olhar lançado ao mundo.

E assim, Lídia, à lareira, como estando,
Deuses lares, ali na eternidade,
Como quem compõe roupas
O outrora compúnhamos

Nesse desassossego que o descanso
Nos traz às vidas quando só pensamos
Naquilo que já fomos,
E há só noite lá fora.

Para ser grande

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.

Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive

Nunca a alheia vontade

Nunca a alheia vontade, inda que grata,
Cumpras por própria.
Manda no que fazes,
Nem de ti mesmo servo.
Ninguém te dá quem és.
Nada te mude.
Teu íntimo destino involuntário
Cumpre alto.
Sê teu filho.

ANEXO B – SELEÇÃO DE POEMAS DE ÁLVARO DE CAMPOS

Ode Triunfal

À dolorosa luz das grandes lâmpadas
elétricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a
beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida
dos antigos.
Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em
fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que
eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos
modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar
com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó
máquinas!
Em febre e olhando os motores como a uma
Natureza tropical -
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e
força -
Canto, e canto o presente, e também o
passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o
futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas
e das luzes elétricas
Só porque houve outrora e foram humanos
Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século
talvez cinquenta,
Átomos que hão de ir ter febre para o
cérebro do Ésquilo do século cem,
Andam por estas correias de transmissão e
por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo,
ferreando,
Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo
numa só carícia à alma.
Ah, poder exprimir-me todo como um
motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!

Poder ir na vida triunfante como um
automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de
tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente,
tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e
carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e
insaciável!
Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita
Dos comboios estrénuos,
Da faina transportadora-de-cargas dos
navios,
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono
das correias de transmissão!
Horas europeias, produtoras, entaladas
Entre maquinismos e afazeres úteis!
Grandes cidades paradas nos cafés,
Nos cafés - oásis de inutilidades ruidosas
Onde se cristalizam e se precipitam
Os rumores e os gestos do Útil
E as rodas, e as rodas-dentadas e as
chumaceiras do Progressivo!
Nova Minerva sem-alma dos cais e das
gares!
Novos entusiasmos de estatura do
Momento!
Quilhas de chapas de ferro sorrindo
encostadas às docas,
Ou a seco, erguidas, nos planos-inclinados
dos portos!
Atividade internacional, transatlântica,
Canadian-Pacific!
Luzes e febris perdas de tempo nos bares,
nos hotéis,
Nos Longchamps e nos Derbies e nos
Ascots,
E Piccadillies e Avenues de L'Opéra que
entram
Pela minha alma dentro!
Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la
foule!
Tudo o que passa, tudo o que pára às
montras!

Comerciantes; vários; escrocs
 exageradamente bem-vestidos;
 Membros evidentes de clubes
 aristocráticos;
 Esquálidas figuras dúbias; chefes de família
 vagamente felizes
 E paternais até na corrente de ouro que
 atravessa o colete
 De algibeira a algibeira!
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca
 passa!
 Presença demasiadamente acentuada das
 cocotes
 Banalidade interessante (e quem sabe o quê
 por dentro?)
 Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
 Que andam na rua com um fim qualquer;
 A graça feminina e falsa dos pederastas que
 passam, lentos;
 E toda a gente simplesmente elegante que
 passeia e se mostra
 E afinal tem alma lá dentro!
 (Ah, como eu desejaria ser o souteneur(*)
 disto tudo!)
 [(*) souteneur – sustentador.]
 A maravilhosa beleza das corrupções
 políticas,
 Deliciosos escândalos financeiros e
 diplomáticos,
 Agressões políticas nas ruas,
 E de vez em quando o cometa dum
 regicídio
 Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
 Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!
 Notícias desmentidas dos jornais,
 Artigos políticos insinceramente sinceros,
 Notícias passez à-la-caisse, grandes crimes
 -
 Duas colunas deles passando para a
 segunda página!
 O cheiro fresco a tinta de tipografia!
 Os cartazes postos há pouco, molhados!
 Vients-de-paraître amarelos como uma
 cinta branca!
 Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
 Como eu vos amo de todas as maneiras,
 Com os olhos e com os ouvidos e com o
 olfato
 E com o tato (o que palpar-vos representa
 para mim!)

E com a inteligência como uma antena que
 fazeis vibrar!
 Ah, como todos os meus sentidos têm cio
 de vós!
 Adubos, debulhadoras a vapor, progressos
 da agricultura!
 Química agrícola, e o comércio quase uma
 ciência!
 Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,
 Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-
 andantes da Indústria,
 Prolongamentos humanos das fábricas e dos
 calmos escritórios!
 Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó
 últimos figurinos!
 Ó artigos inúteis que toda a gente quer
 comprar!
 Olá grandes armazéns com várias secções!
 Olá anúncios elétricos que vêm e estão e
 desaparecem!
 Olá tudo com que hoje se constrói, com que
 hoje se é diferente de ontem!
 Eh, cimento armado, beton de cimento,
 novos processos!
 Progressos dos armamentos gloriosamente
 mortíferos!
 Couraças, canhões, metralhadoras,
 submarinos, aeroplanos!
 Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente.
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis,
 inúteis,
 Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma atual e
 próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de
 Deus!
 Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó
 Luna-Parks,
 Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes -
 Na minha mente turbulenta e encandescida
 Possuo-vos como a uma mulher bela,
 Completamente vos possuo como a uma
 mulher bela que não se ama,
 Que se encontra casualmente e se acha
 interessantíssima.
 Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
 Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!

Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
 Parlamentos, políticas, relatores de
 orçamentos,
 Orçamentos falsificados!
 (Um orçamento é tão natural como uma
 árvore
 E um parlamento tão belo como uma
 borboleta).
 Eh-lá o interesse por tudo na vida,
 Porque tudo é a vida, desde os brilhantes
 nas montras
 Até à noite ponte misteriosa entre os astros
 E o mar antigo e solene, lavando as costas
 E sendo misericordiosamente o mesmo
 Que era quando Platão era realmente Platão
 Na sua presença real e na sua carne com a
 alma dentro,
 E falava com Aristóteles, que havia de não
 ser discípulo dele.
 Eu podia morrer triturado por um motor
 Com o sentimento de deliciosa entrega
 duma mulher possuída.
 Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo de navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e
 barulho!
 Up-lá hô jockey que ganhaste o Derby,
 Morder entre dentes o teu cap de duas
 cores!
 (Ser tão alto que não pudesse entrar por
 nenhuma porta!
 Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)
 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!
 Deixai-me partir a cabeça de encontro às
 vossas esquinas.
 E ser levado da rua cheio de sangue
 Sem ninguém saber quem eu sou!
 Ó tramways, funiculares, metropolitanos,
 Roçai-vos por mim até ao espasmo!
 Hilla! hilla! hilla-hô!
 Dai-me gargalhadas em plena cara,
 Ó automóveis apinhados de pândegos e
 de...,
 Ó multidões quotidianas nem alegres nem
 tristes das ruas,
 Rio multicolor anónimo e onde eu me posso
 banhar como queria!

Ah, que vidas complexas, que coisas lá
 pelas casas de tudo isto!
 Ah, saber-lhes as vidas a todos, as
 dificuldades de dinheiro,
 As dissensões domésticas, os deboches que
 não se suspeitam,
 Os pensamentos que cada um tem a sós
 consigo no seu quarto
 E os gestos que faz quando ninguém pode
 ver!
 Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
 Ó raiva que como uma febre e um cio e
 uma fome
 Me põe a magro o rosto e me agita às vezes
 as mãos
 Em crispações absurdas em pleno meio das
 turbas
 Nas ruas cheias de encontrões!
 Ah, e a gente ordinária e suja, que parece
 sempre a mesma,
 Que emprega palavões como palavras
 usuais,
 Cujos filhos roubam às portas das
 mercearias
 E cujas filhas aos oito anos - e eu acho isto
 belo e amo-o! -
 Masturbam homens de aspeto decente nos
 vãos de escada.
 A gentalha que anda pelos andaimes e que
 vai para casa
 Por velas quase irreais de estreiteza e
 podridão.
 Maravilhosamente gente humana que vive
 como os cães
 Que está abaixo de todos os sistemas
 morais,
 Para quem nenhuma religião foi feita,
 Nenhuma arte criada,
 Nenhuma política destinada para eles!
 Como eu vos amo a todos, porque sois
 assim,
 Nem imorais de tão baixos que sois, nem
 bons nem maus,
 Inatingíveis por todos os progressos,
 Fauna maravilhosa do fundo do mar da
 vida!
 (Na nora do quintal da minha casa
 O burro anda à roda, anda à roda,
 E o mistério do mundo é do tamanho disto.

Limpa o suor com o braço, trabalhador
 descontente.
 A luz do sol abafa o silêncio das esferas
 E havemos todos de morrer,
 Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
 Pinheirais onde a minha infância era outra
 coisa
 Do que eu sou hoje...)
 Mas, ah outra vez a raiva mecânica
 constante!
 Outra vez a obsessão movimentada dos
 ônibus.
 E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo
 tempo dentro de todos os comboios
 De todas as partes do mundo,
 De estar dizendo adeus de bordo de todos
 os navios,
 Que a estas horas estão levantando ferro ou
 afastando-se das docas.
 Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro
 ondulado!
 Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes,
 ó rebocadores!
 Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes
 transatlânticos!
 Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
 Alterações de constituições, guerras,
 tratados, invasões,
 Ruído, injustiças, violências, e talvez para
 breve o fim,
 A grande invasão dos bárbaros amarelos
 pela Europa,
 E outro Sol no novo Horizonte!
 Que importa tudo isto, mas que importa
 tudo isto
 Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de
 hoje?
 Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,
 O Momento de tronco nu e quente como
 um fogueiro,
 O Momento estridentemente ruidoso e
 mecânico,
 O Momento dinâmico passagem de todas as
 bacantes
 Do ferro e do bronze e da bebedeira dos
 metais.

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora
 do jantar,
 Eia aparelhos de todas as espécies, férreos,
 brutos, mínimos,
 Instrumentos de precisão, aparelhos de
 triturar, de cavar,
 Engenhos brocas, máquinas rotativas!
 Eia! eia! eia!
 Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica
 do Inconsciente!
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
 Eia todo o passado dentro do presente!
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
 Eia! eia! eia!
 Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica
 cosmopolita!
 Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
 Nem sei que existo para dentro. Giro,
 rodeio, engenho-me.
 Engatam-me em todos os comboios.
 Içam-me em todos os cais.
 Giro dentro das hélices de todos os navios.
 Eia! eia-hô! eia!
 Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!
 Eia! e os rails e as casas de máquinas e a
 Europa!
 Eia e hurrah por mim-tudo e tudo,
 máquinas a trabalhar, eia!
 Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!
 Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
 Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!
 Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!
 Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!
 (Londres, 1914 – junho)

Tabacaria

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

Janelas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do
 mundo que ninguém sabe quem é
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?),

Dais para o mistério de uma rua cruzada
constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os
pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa,
desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das
pedras e dos seres,
Com a morte a por umidade nas paredes e
cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo
pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a
verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para
morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa
e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e
uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um
ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e
achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que
devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como
coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como
coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez
tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em
que hei de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o
que sou?
Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa
que não pode haver tantos!
Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho
gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem
um,
Nem haverá senão estrume de tantas
conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicômios há doidos
malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou
mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do
mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-
mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas
-
Sim, verdadeiramente altas e nobres e
lúcidas -,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão
ouvidos de gente?
O mundo é para quem nasce para o
conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-
lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão
fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais
humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que
nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da
mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe
abrissem a porta ao pé de uma parede sem
porta,
E cantou a cantiga do Infinito numa
capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.

Crer em mim? Não, nem em nada.
 Derrame-me a Natureza sobre a cabeça
 ardente
 O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha
 o cabelo,
 E o resto que venha se vier, ou tiver que vir,
 ou não venha.
 Escravos cardíacos das estrelas,
 Conquistamos todo o mundo antes de nos
 levantar da cama;
 Mas acordamos e ele é opaco,
 Levantamo-nos e ele é alheio,
 Saímos de casa e ele é a terra inteira,
 Mais o sistema solar e a Via Láctea e o
 Indefinido.

(Come chocolates, pequena;
 Come chocolates!
 Olha que não há mais metafísica no mundo
 senão chocolates.
 Olha que as religiões todas não ensinam
 mais que a confeitaria.
 Come, pequena suja, come!
 Pudesse eu comer chocolates com a mesma
 verdade com que comes!
 Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata,
 que é de folha de estanho,
 Deito tudo para o chão, como tenho deitado
 a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que
 nunca serei
 A caligrafia rápida destes versos,
 Pórtico partido para o Impossível.
 Mas ao menos consagro a mim mesmo um
 desprezo sem lágrimas,
 Nobre ao menos no gesto largo com que
 atiro
 A roupa suja que sou, em rol, pra o decurso
 das coisas,
 E fico em casa sem camisa.

(Tu que consolas, que não existes e por isso
 consolas,
 Ou deusa grega, concebida como estátua
 que fosse viva,

Ou patrícia romana, impossivelmente nobre
 e nefasta,
 Ou princesa de trovadores, gentilíssima e
 colorida,
 Ou marquesa do século dezoito, decotada e
 longínqua,
 Ou cocote célebre do tempo dos nossos
 pais,
 Ou não sei quê moderno - não concebo bem
 o quê -
 Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode
 inspirar que inspire!
 Meu coração é um balde despejado.
 Como os que invocam espíritos invocam
 espíritos invoco
 A mim mesmo e não encontro nada.
 Chego à janela e vejo a rua com uma
 nitidez absoluta.
 Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os
 carros que passam,
 Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
 Vejo os cães que também existem,
 E tudo isto me pesa como uma condenação
 ao degredo,
 E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

Vivi, estudei, amei e até cri,
 E hoje não há mendigo que eu não inveje só
 por não ser eu.
 Olho a cada um os andrajos e as chagas e a
 mentira,
 E penso: talvez nunca vivesses nem
 estudasses nem amasses nem cresses
 (Porque é possível fazer a realidade de tudo
 isso sem fazer nada disso);
 Talvez tenhas existido apenas, como um
 lagarto a quem cortam o rabo
 E que é rabo para aquém do lagarto
 remexidamente

Fiz de mim o que não soube
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conheceram-me logo por quem não era e
 não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,
 Estava pegada à cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,

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

Essência musical dos meus versos inúteis,
 Quem me dera encontrar-me como coisa
 que eu fizesse,
 E não ficasse sempre defronte da Tabacaria
 de defronte,
 Calcando aos pés a consciência de estar
 existindo,
 Como um tapete em que um bêbado tropeça
 Ou um capacho que os ciganos roubaram e
 não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e
 ficou à porta.
 Olho-o com o desconforto da cabeça mal
 voltada
 E com o desconforto da alma mal-
 entendendo.
 Ele morrerá e eu morrerei.
 Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os
 versos.
 A certa altura morrerá a tabuleta também,
 os versos também.
 Depois de certa altura morrerá a rua onde
 estive a tabuleta,
 E a língua em que foram escritos os versos.
 Morrerá depois o planeta girante em que
 tudo isto se deu.
 Em outros satélites de outros sistemas
 qualquer coisa como gente
 Continuará fazendo coisas como versos e
 vivendo por baixo de coisas como tabuletas,

Sempre uma coisa defronte da outra,
 Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
 Sempre o impossível tão estúpido como o
 real,
 Sempre o mistério do fundo tão certo como
 o sono de mistério da superfície,

Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem
 uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para
 comprar tabaco?)
 E a realidade plausível cai de repente em
 cima de mim.
 Semiergo-me enérgico, convencido,
 humano,
 E vou tencionar escrever estes versos em
 que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-
 los
 E saboreio no cigarro a libertação de todos
 os pensamentos.
 Sigo o fumo como uma rota própria,
 E gozo, num momento sensitivo e
 competente,
 A libertação de todas as especulações
 E a consciência de que a metafísica é uma
 conseqüência de estar mal disposto.

Depois deitei-me para trás na cadeira
 E continuo fumando.
 Enquanto o Destino mo conceder,
 continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha
 lavadeira
 Talvez fosse feliz.)
 Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à
 janela.
 O homem saiu da Tabacaria (metendo troco
 na algibeira das calças?).
 Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
 (O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
 Como por um instinto divino o Esteves
 voltou-se e viu-me.
 Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó
 Esteves!, e o universo
 Reconstruiu-se-me sem ideal nem
 esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

ANEXO C - CARTA A ADOLFO CASAIS MONTEIRO

Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 Jan. 1935

Meu prezado camarada:

Muito agradeço a sua carta, a que vou responder imediata e integralmente. Antes de, propriamente, começar, quero pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia. Acabou-se-me o decente, é domingo, e não posso arranjar outro. Mas mais vale, creio, o mau papel que o adiamento.

Em primeiro lugar, quero dizer-lhe que nunca eu veria «outras razões» em qualquer coisa que escrevesse, discordando, a meu respeito. Sou um dos poucos poetas portugueses que não decretou a sua própria infalibilidade, nem toma qualquer crítica, que se lhe faça, como um acto de lesa-divindade. Além disso, quaisquer que sejam os meus defeitos mentais, é nula em mim a tendência para a mania da perseguição. À parte isso, conheço já suficientemente a sua independência mental, que, se me é permitido dizê-lo, muito aprovo e louvo. Nunca me propus ser Mestre ou Chefe-Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos. Não se preocupe, pois, em qualquer ocasião, com o que tenha que dizer a meu respeito. Não procuro caves nos andares nobres.

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de «Mensagem». Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas. E essas coisas, pela mesma natureza do livro, a «Mensagem» não as inclui.

Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto. Como estava pronto, incitaram-me a que o publicasse: acedi. Nem o fiz, devo dizer, com os olhos postos no prémio possível do Secretariado, embora nisso não houvesse pecado intelectual de

maior. O meu livro estava pronto em Setembro, e eu julgava, até, que não poderia concorrer ao prémio, pois ignorava que o prazo para entrega dos livros, que primitivamente fora até fim de Julho, fora alargado até ao fim de Outubro. Como, porém, em fim de Outubro já havia exemplares prontos da «Mensagem», fiz entrega dos que o Secretariado exigia. O livro estava exactamente nas condições (nacionalismo) de concorrer. Concorri.

Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas, nunca um livro do género de «Mensagem» figurava em número um. Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande — um livro de umas 350 páginas —, englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar.

Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com a publicação de «Mensagem». Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer. Precisamente porque essa faceta — em certo modo secundária — da minha personalidade não tinha nunca sido suficientemente manifestada nas minhas colaborações em revistas (excepto no caso do *Mar Português* parte deste mesmo livro) — precisamente por isso convinha que ela aparecesse, e que aparecesse agora. Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com *Esquadria e Compasso*, pelo Grande Arquitecto.

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem

olhar a que literatura haja nelas. Suponha — e fará bem em supor, porque é verdade — que estou simplesmente falando consigo).

Respondo agora directamente às suas três perguntas: (1) plano futuro da publicação das minhas obras, (2) génese dos meus heterónimos, e (3) ocultismo.

Feita, nas condições que lhe indiquei, a publicação da «Mensagem» , que é uma manifestação unilateral, tenciono prosseguir da seguinte maneira. Estou agora completando uma versão inteiramente remodelada do Banqueiro Anarquista, essa deve estar pronta em breve e conto, desde que esteja pronta, publicá-la imediatamente. Se assim fizer, traduzo imediatamente esse escrito para inglês, e vou ver se o posso publicar em Inglaterra. Tal qual deve ficar, tem probabilidades europeias. (Não tome esta frase no sentido de Prémio Nobel imanente). Depois — e agora respondo propriamente à sua pergunta, que se reporta a poesia — tenciono, durante o verão, reunir o tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele mesmo, e ver se o consigo publicar em fins do ano em que estamos. Será esse o volume que o Casais Monteiro espera, e é esse que eu mesmo desejo que se faça. Esse, então, será as facetas todas, excepto a nacionalista, que «Mensagem» já manifestou.

Referi-me, como viu, ao Fernando Pessoa só. Não penso nada do Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos. Nada disso poderei fazer, no sentido de publicar, excepto quando (ver mais acima) me for dado o Prémio Nobel. E contudo — penso-o com tristeza — pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!

Creio que respondi à sua primeira pergunta.

Se fui omissos, diga em quê. Se puder responder, responderei. Mais planos não tenho, por enquanto. E, sabendo eu o que são e em que dão os meus planos, é caso para dizer, Graças a Deus!

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a génese dos meus heterónimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histórico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo — os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos históricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais historicamente histórico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia. . .

Isto explica, tant bien que mal, a origem orgânica do meu heteronimismo. Vou agora fazer-lhe a história directa dos meus heterónimos. Começo por aqueles que morreram, e de alguns dos quais já me não lembro — os que jazem perdidos no passado remoto da minha infância quase esquecida.

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde

que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar.

Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. Lembro-me, com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já me não ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em quê, um rival do Chevalier de Pas. . . Coisas que acontecem a todas as crianças? Sem dúvida — ou talvez. Mas a tal ponto as vivi que as vivo ainda, pois que as relembro de tal modo que é mister um esforço para me fazer saber que não foram realidades.

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estatura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto vejo. . . E tenho saudades deles.

(Em eu começando a falar — e escrever à máquina é para mim falar — , custa-me a

encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na génese dos meus heterónimos literários, que é, afinal, o que V. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz).

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em ⁸ de Março de ¹⁹¹⁴ — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente. . . Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso

paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

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

Quando foi da publicação de «Orpheu», foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema «antigo» do Álvaro de Campos — um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o Opiário, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão. . .

Creio que lhe expliquei a origem dos meus heterónimos. Se há porém qualquer ponto em que precisa de um esclarecimento mais lúcido — estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido —, diga, que de bom grado lho darei. E, é verdade, um complemento verdadeiro e histórico: ao escrever certos passos das Notas para recordação do meu Mestre Caeiro, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras. É para que saiba

com quem está lidando, meu caro Casais Monteiro!

Mais uns apontamentos nesta matéria. . . Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia ¹⁵ de Outubro de ¹⁸⁹⁰ (às ^{1.30} da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos — o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma — só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três? . . . Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso).

Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoerência com que o tenho escrito. Repito, porém: escrevo como se estivesse falando consigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam meses sem eu conseguir escrever.

Falta responder à sua pergunta quanto ao ocultismo (escreveu o poeta). Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ela respondo. Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o

nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Extrema do Ocultismo, ou seja, a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria anglo-saxónica) a expressão «Deus», dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer «Grande Arquitecto do Universo», expressão que deixa em branco o problema de se Ele é criador, ou simples Governador do mundo. Dadas estas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do bruxaria, que é magia também), caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a prepara, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto a «iniciação» ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertença a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema Eros e Psique, de um trecho (traduzido, pois o Ritual é em latim) do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente — o que é facto — que me foi permitido folhear os Rituais dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência desde cerca de 1881. Se não estivesse em dormência, eu não citaria o trecho do Ritual, pois se não devem citar (indicando a ordem) trechos de Rituais que estão em trabalho.

Creio assim, meu querido camarada, ter respondido, ainda com certas incoerências, às suas perguntas. Se há outras que deseja fazer, não hesite em fazê-las. Responderei conforme puder e o melhor que puder. O que poderá suceder, e isso me desculpará desde já, é não responder tão depressa. Abraça-o o camarada que muito o estima e admira.

Fernando Pessoa - 1935