
ALBERTO CAEIRO, o *Pierre Menard* DE PESSOA

Ermelinda Ferreira*
UFPE

A princípio, a comparação pode parecer absurda. Afinal, que relação se poderia estabelecer entre o personagem conto de Jorge Luis Borges - "Pierre Menard, Autor de *Quixote*" - e Alberto Caeiro, personalidade de Fernando Pessoa, *dramatis persona* do seu "poetodrama" e mestre reconhecido não apenas de seus companheiros fictícios, os heterônimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos, mas também de seu próprio criador?

A um olhar acurado, porém, percebe-se que há entre essas duas figuras pontos de intersecção reveladores. A intenção metalingüística, ou a tematização do ato de escrever no corpo da obra, por exemplo, revela-se na escolha de personagens que são - à imagem e semelhança de seus criadores - escritores e poetas eles mesmos. Além disso, o estudo da obra "visível" e "invisível" de Menard¹, bem como da obra "intencional"

* Mestre em Teoria Literária pela UFPE e doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio.

¹ No conto, a obra "visível" de Menard seria composta por seus textos publicados, enquanto a obra dita "invisível" seria composta pelos capítulos nono e trigésimo oitavo, e por um fragmento do capítulo vigésimo segundo da Primeira Parte do *Dom Quixote*, de Cervantes, que Menard teria conseguido reproduzir. (Cf. Borges. "Pierre Menard, Autor de Quixote", in: *Ficções*).

e "inadvertida" de Caeiro², revela-nos a existência de uma mesma motivação básica norteando a produção destes dois personagens.

Menard, cujo objetivo era reescrever o *Quixote* de Cervantes, não pretendia copiá-lo do original, ou interpretá-lo de uma forma parafrásica ou parodística, mas reproduzi-lo na íntegra, a partir de uma total identificação com o autor e com o contexto em que o livro fora escrito: "Não queria compor outro *Quixote* - o que é fácil - mas o *Quixote*."

Caeiro, cujo objetivo era transformar-se no "único poeta de Natureza", não pretendia inaugurar um movimento neoclássico, mirando-se nos modelos greco-romanos, ou interpretar o Classicismo à luz de seu próprio tempo, mas reviver, em absoluta desconexão com o seu contexto pessoal, social e histórico, o paganismo: "Em Caeiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação".

Etimologicamente, a palavra "consubstanciação" significa "união de dois ou mais corpos na mesma substância", e "consubstancial", "da mesma natureza ou essência que outro". Aspirando, pois, em suas respectivas obras, à consubstanciação - de um texto, no caso de Menard, e de uma religião anterior ao cristianismo, no caso de Caeiro -, ambos transformam em projetos pessoais uma escritura baseada na negação do tempo e do sujeito individual.

Menard e Caeiro são, assim, irônicas figurações de uma espécie de "conflito edipiano": o desejo de ocupar o lugar do "pai" (a origem ou o modelo). Suas obras são impossibilidades históricas; não é à toa, portanto, que o empreendimento de Menard representa a parte "visível" de sua produção; não é à toa que Caeiro "adoece" e escreve *O Pastor Amoroso*.

No primeiro caso, a obra "visível" já denunciava a ironia implícita no projeto da "consubstanciação" do *Quixote*, pois nela se encontravam exemplos de um estranho hábito de Menard: o costume de propagar idéias que eram o estrito reverso das preferidas por ele. Numa de suas

² A obra "intencional" de Alberto Caeiro seria o conjunto de poemas reunidos sob o título *O Guardador de Rebanhos*, que teriam sido escritos de um só fôlego por Fernando Pessoa, no dia 8 de março de 1914, data em que ele assinala o aparecimento, em si, de seu mestre. A obra "inadvertida", ou seja, os poemas reunidos sob o título *O Pastor Amoroso*, teria sido escrita durante uma "doença", já anunciada nas canções de número XVI, XVII, XVIII e XIX do décimo quinto poema de *O Guardador de Rebanhos*. Nela, "o cérebro do poeta se torna confuso, a sua filosofia se entramela, os seus princípios sofrem a derrota(...). Se a obra fosse, ou de um cristão, ou de um mero emotivo sem uma filosofia a soclear a sua arte, passasse esse defeito, que, aliás, mais não seria que um pecado a mais contra a natureza. Mas na obra do mais pagão, substancialmente, de todos os autores de todos os tempos, tal elemento desconsoa e desconcentra, punge e desola". (Cf. Pessoa, *Obras em Prosa*, pp. 96 e 121).

publicações, por exemplo, consta uma invectiva contra Paul Valéry, que em nada teria afetado a amizade de ambos, já que Valéry, conhecendo o vício de Menard, teria tomado por elogio o que pareceria aos desavisados uma condenação. Só este fato seria suficiente para transformar o Quixote de Menard, não importa se verbalmente idêntico ao de Cervantes, num livro completamente diferente.

No segundo caso, Alberto Caeiro, a partir dos poemas de *O Pastor Amoroso*, viria a trair o paganismo supostamente "consubstanciado" em *O Guardador de Rebanhos*. Fugindo à objetividade fria e distante de sua obra "intencional", ele acaba se revelando uma figura contraditória e denunciando, sob a alma essencial do pagão, do grego antigo que pretendia encarnar, o espírito de um homem preso aos grilhões de seu próprio tempo.

Se, em *O Guardador de Rebanhos* (1986:138) ele afirma:

"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..."

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 sabe porque ama, nem o que é amar..."

em *O Pastor Amoroso* (1986:164) ele já se contradiz, demonstrando não apenas que pensa e ama, como também dirigindo seu pensamento e sentimento, apaixonadamente, como qualquer cristão comum ou como um simples mortal, a uma mulher:

"Amar é pensar.
E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.
Não sei bem o que quero, mesmo dela, e eu não penso senão nela.
Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar."

Se, no entanto, ignorássemos essas evidências e admitíssemos que toda a obra de Menard fosse "visível", e absolutamente coerente a de Caeiro, ainda assim não haveria como negar que ambas

continuariam a ser impossibilidades históricas, porque não poderiam ser lidas. E, não podendo ser lidas, elas não "existiriam" realmente; seriam apenas livros, no sentido que Emerson confere ao objeto: um cubo de cartão, couro e papel, uma coisa entre as coisas. Pois um livro só existe quando é lido; quando o leitor o abre, só então o texto vive e lhe fala.

Por isso, ainda que os fictícios autores tivessem sido plenamente felizes na execução de seus projetos, não haveria como sabê-lo, simplesmente porque não haveria leitores à altura de julgar a veracidade da "consustanciação": seja do Quixote de Menard; seja da essência do paganismo na obra de Caeiro.

Tal impossibilidade de leitura não se deveria, porém, a uma incapacidade crítica ou à falta de erudição dos possíveis leitores. Dever-se-ia, sim, ao abismo intransponível do tempo que separa o original e a sua "consustanciação"; ao fato de que o "horizonte de expectativas" - para usar a expressão de Jausse - do século XVII, que gerou e acolheu o Quixote de Cervantes, não poderia ser reproduzido no século XX, assim, como ninguém que vive neste século poderia afirmar, em sua consciência, ser capaz de sentir, pensar e imaginar como um grego da Antigüidade.

Por esse motivo, o público leitor do Quixote de Menard, embora fosse capaz de reconhecer a completa identidade das palavras reproduzidas por ele, acabaria descobrindo "um vívido contraste de estilos" e até alguma "afetação" no texto de Cervantes. Cotejar as "duas" obras constitui uma revelação porque traz à luz toda a força da diferença que o contexto imprime à decifração das palavras de um texto. Assim, enquanto o trecho do Quixote de Cervantes:

"(...) a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro".

é compreendido como "um mero elogio retórico da história", o texto de Menard

"(...) a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro".

causa um verdadeiro assombro, pois contém a idéia de que "a história não é uma indagação da realidade, mas a sua origem: A verdade histórica, para ele, não é o que sucedeu, é o que pensamos que

sucedeu". Essa idéia é espantosa porque nos coloca em cheio dentro do problema da impossibilidade da leitura como acesso à verdade, e do impossível diálogo que se tenta estabelecer com a tradição. A leitura do passado está fadada a ser um monólogo, uma vez que, com freqüência, é com um morto que se fala: um autor morto, uma época morta, uma mensagem inapreensível, presa a um tempo que não se pode resgatar senão com o poder da imaginação e da fantasia.

Por isso, o único leitor capaz de avaliar a "consubstanciação" da essência do paganismo na obra de Caeiro seria o leitor morto. Um leitor morto e enterrado pelos séculos: o *pagão autêntico*. Uma tal criatura não poderia viver, hoje, imune à diferença que perssupõe o passar do tempo, o acúmulo dos fatos e de seus registros; nem tampouco indiferente às motivações específicas do momento, que determinam as interpretações da realidade e dos textos a cada época. A frase de Ricardo Reis a esse respeito é muito lúcida. Diz ele que "Alberto Caeiro é mais pagão que o paganismo, porque é mais consciente da essência do paganismo do que qualquer outro escritor pagão". Ele "é" o paganismo porque consegue sintetizar a essência, não do paganismo em si, mas daquilo que a sua época lhe permite apreender sobre a idéia de ser pagão. Mesmo que, para Reis, a obra de Caeiro "não sofra de ser cristã", como as demais "tentativas de paganismo que o século passado produziu", essa interpretação parece advir mais do rigoroso apego classicista do próprio Reis do que da realidade de seu mestre, que, como vimos, é bastante contraditória.

Em sua pureza impossível, Caeiro não poderia ser outra coisa senão o "mestre". O único mestre abalizado a representar - na vida como na obra -, com o máximo de veracidade possível, a maior, e talvez a única lição pessoana: a de que o poeta é, antes de tudo, um fingidor.

É em Caeiro que Pessoa elabora ao máximo a ironia auto-referencial que permeia toda a sua obra. Na suposta neutralidade de Caeiro; na sua clara visão, imune ao tempo e ao cansaço; na sua absoluta objetividade, isenta de reflexões, sentimentos ou interpretações, ele vê a encarnação da poesia, a matéria-prima com que trabalhar os "corpoemas"³ dos heterônimos e tentar encontrar uma "identidade" para

³ Designamos "corpoemas" o sistema híbrido homem-texto que constitui a base segunda a qual a poesia heteronímica pessoana pode ser compreendida como um "poetodrama", na expressão de José Augusto Seabra.

si mesmo. A partir de Caeiro, portanto, Pessoa concebe o drama heteronímico como uma encenação do embate sublime que cada novo poeta precisa realizar contra as figuras da anterioridade, a fim de afirmar-se perante os seus precursores. Este embate, como afirma o crítico americano Harold Bloom, não é isento de angústia, já que "superar as influências" significa, em outras palavras, conseguir encontrar a si mesmo.

Em seu livro *A Angústia da Influência - Uma Teoria da Poesia*, Harold Bloom vale-se muitas vezes das idéias de Borges para elaborar a sua celebrada teoria da influência poética, onde a relação entre um poema e seu precursor é caracterizada basicamente pelas distorções e transferências que se estabelecem entre eles. Para Bloom, o poema é um ato de leitura, um movimento com relação a outro poema ou poemas anteriores. Curiosamente, o autor desta aparentemente extravagante teoria, afirma em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 31/8/91, por ocasião da publicação de seu livro no Brasil:

"Estamos muito atrasados. Se Fernando Pessoa já tivesse traduzido para o inglês em 1967, não tenho certeza se teria escrito *A Angústia da Influência*, porque tudo o que eu tinha a dizer ele já havia tratado com enorme gênio e humor. O fato de inventar heterônimos que são totalmente diferentes e irreduzíveis já resolve o problema com o precursor, que se torna uma figura muito enfraquecida."

A assombrosa idéia que percebem os leitores do *Quixote de Menard* (e a idéia ainda mais assombrosa: haveria, hoje, algum outro "Quixote" senão o de Menard?) - ou seja, a de que a história é a mãe da verdade e não o contrário, traduz-se inteiramente na figura de Caeiro e em sua obra impossível. Impossível - note-se bem - não porque não tenha sido escrita, mas porque não pode ser lida senão mediante "mecanismos de desleitura", para usar a terminologia de Bloom, ou seja, através de desvios que são tentativas de aproximação, e que quantos mais se distanciam na busca do Mesmo e da Verdade, tanto mais se afirmam como Outros em suas diferenças, e tanto mais consolidam o Mesmo como um Mito. O Mito do nada que é tudo, como diz Pessoa, no poema intitulado "Ulisses", em *Mensagem*:

"O Mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus

É um mito brilhante e mudo
vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
de nada, morre.”

O mito, do ponto de vista antropológico e filisófico, designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica e à Arte. Ingênua em relação ao tempo, a consciência mítica pressupõe uma indivisível unidade entre os seres e as coisas, o sujeito e o objeto, entre a presença do sujeito em si e a sua presença no mundo. Unidade originária da consciência e do mundo, antecede, pois ao divórcio da reflexão, que é desdobramento antes de ser enriquecimento. Segundo Mircea Eliade (1971:162), o modo de ser do mito é justamente *que ele se revela como mito*, ou seja, que ele proclama que qualquer coisa se *manifestou de uma maneira exemplar*: “A irrupção do sagrado no mundo, narrado pelo mito, é o que funda o mundo. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja a realidade total, o cosmos, seja um fragmento dela.”

Numa interpretação um tanto livre desse poema, que considerasse meramente o problema da origem do fenômeno heteronímico em Pessoa, poderíamos entender nesses versos da *Mensagem* uma espécie de profecia do advento dos heterônimos, baseada na lenda que viria a ser a figura de Alberto Caeiro. Caeiro é, portanto, o mito que, adentrando-se perigosamente na realidade, torna-se capaz de fecundar essa estranha polifonia humana e literária, esse “drama em gente” que se torna a forma de expressão mais original e autêntica; sincera, enfim, de Fernando Pessoa. Mito fundador da poesia heteronímica, Alberto Caeiro é tão legendário para o microcosmo pessoano quanto Ulisses o é para a *Odisséia* de D. Sebastião para o povo português.

Vazio pleno de possibilidades, pois, o mito é a fonte do sonho destinado a se tornar realidade. O sonho em que se sonha que se está sonhando, temática do "teatro estático" O Marinheiro, no qual Pessoa metaforiza o drama da poesia heteronímica; e que surge como tema de predileção de Borges em muitos de seus contos, em particular *As Ruínas Circulares*, história de um homem que sonha poder criar um ser à sua imagem e semelhança. Em ambos os casos, a relação que se estabelece entre o sonhador e a criatura sonhada é de uma estranha reciprocidade, semelhante à visão do Unicórnio por Alice, no País dos Espelhos:

"- Sabe? Sempre pensei que os Unicórnios fossem monstros fabulosos! Nunca tinha visto um antes!

- Esta bem, agora que nos vimos um ao outro - disse o Unicórnio - se você acreditar em mim, acreditarei em você." (Carroll, 1977)

Esse diálogo carrolliano parece ilustrar as teses, pessoanas e borgesianas, da força literária como usurpação da origem. Uma origem cuja existência é tão certa quanto a de um Unicórnio, mas que guarda em si toda a força necessária do sopro gerador que parece advir da fé e do desejo de criar. Para Nestrovski (1991:14), "que o texto realize, de fato, uma inversão das origens é um sinal da mais profunda compreensão do momento sublime na tradição da literatura ocidental moderna. Pois o sublime (...) não é outra coisa senão a instância do aparecimento e da resistência, ou velamento do precursos. O sublime, na poesia, é sempre o ponto da citação."

Este seria, segundo J. M. Gagnebin (1987:15) o golpe de gênio de Proust: o fato de não ter escrito memórias, mas simplesmente uma "busca", "uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente, a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente lembrar os acontecimentos, mas subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora".

E é como um metáfora continuada, ou uma alegoria da criação literária como retórica da influência, que Pessoa parece conceber o drama heteronímico. Como vem coloca Seabra (1982:81), o

fundamento estrutural de heteronímia, que garante a existência poética dos heterônimos, "implica a manifestação das suas diferenças mútuas a partir de um *fundo comum de identidade*. Só nessa medida poderá determinar-se, para cada heterônimo (e para o próprio Pessoa), através do jogo sistemático do poetodrama, aquilo que Pessoa chama a sua 'forma própria'."

Esse "fundo comum de identidade" chama-se Alberto Caeiro, o "mestre", que resume o funcionamento do sistema poetodramático na frase: "*Tudo é diferente de nós, por isso é que tudo existe*"; e na indagação: "*Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?*"... Explica-se, assim, a afirmação de Pessoa: "*Pus em Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática*". O "mestre", afinal, é o Inacessível, o Interdito, a inexistente Verdade, o Desejo de criar. Desse desejo parece emanar um fluido que leva as pessoas a agirem, e com isso a modificarem seu destino e a alterarem o estado das coisas no mundo. Aliás, era esse o significado da palavra "influência", antes que passasse a ser empregada no sentido de "exercer poder sobre um outro".

Diante da impossibilidade da perfeita apreensão, ou leitura, deste mestre que é um mito, resta aos "discípulos" de Caeiro a possibilidade de desleitura ("misreading"), de que fala Bloom. Em lugar de uma teoria da alusão ou da causação, Bloom (1991:62) concebe uma teoria dos *gruas de desapropriação* que um novo texto elabora em relação ao texto precursor. Por isso, interessa ao crítico não o que se parece entre os textos confrontados, mas justamente o que fica de fora, o que um poema consegue deixar de fora, e não incorporar, do patrimônio do precursor; pois somente neste vazio a "originalidade" ou o "gênio" poderiam insinuar-se:

"A Influência Poética - quando envolve dois poetas autênticos, fortes - procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente, uma interpretação distorcida."

A angústia que reside no âmago da Influência Poética não é, para Bloom, a mesma que Oscar Wilde exprime na voz de Lord Wootton, em *O Retrato de Dorian Gray*:

"(...) influenciar alguém é lhe entregar a própria alma. Ele não pensa mais seus pensamentos naturais, nem se consome com suas próprias paixões. Suas

virtudes não são virtudes reais. Seus pecados, se jé que tal coisa existe - são pecados tomados de empréstimo. Ele torna-se o eco da música de um outro, um ator num papel que não fora escrito para ele."

A Influência, como Bloom (1991:57) a entende, não tem esse aspecto negativo porque não significa, necessariamente, "filiação". "Influência" é um oxímoro, pois mesmo a contrariedade, o fazer-se exatamente o oposto, também é uma forma de imitação ainda que avessa à "filiação": "O poeta, ao confrontar seu Original Supremo, deve encontrar o defeito que não há, um defeito que só se encontra no cerne da mais elevada virtude da imaginação".

Por isso, a Influência Poética é o sentimento - "espantoso, torturante, arrebatador", como diz Bloom - "da presença de outros poetas na profundidade do solipsista quase perfeito, ou poeta forte em potencial. Pois o poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de outros eus. O poeta traz seu poema dentro de si, mas deve passar pela vergonha e pelo esplendor de ser achado pelos poemas - grandes poemas - exteriores a ele".

Admitindo que a criação poética é sempre uma interpretação criativa de um ou mais textos anteriores, e que essa interpretação ou leitura é sempre equivocada, caracterizando-se mais como uma "desleitura", Bloom sugere, ao longo de seu livro, uma série de seis estágios mais ou menos arbitrariamente definidos, das possíveis relações que se podem estabelecer entre um poeta e seu precursor. Para denominá-los, usa termos tomados de empréstimo a uma variedade de fontes clássicas.

O primeiro - "clinamem" ou "desapropriação poética" - indicaria uma correção dissidente, isto é, o poeta desvia-se de seu precursor, corrigindo o poema que lê e orientando-o para um ponto além dele mesmo, onde deveria ter chegado e não conseguiu. O segundo, "tessera" ou "complementação e antítese", é o que dá acabamento, ou seja, um poeta antitético "completa" o seu precursor. Já "kenosis" ou "repetição e descontinuidade" é um movimento de esvaziamento do poema-pai, no sentido de uma ruptura com ele, enquanto "demonização" ou o "contra-sublime", o quarto tipo, é uma abertura do poema anterior de conseqüências insuspeitadas, pois o poeta mais recente se inspiraria não no próprio poema, mas em algo que está por detrás dele e que o anima. O quinto tipo, "askesis" ou "purgação e

solipsosmo”, indicaria uma autopurgação. Nesse caso, o poeta mais recente não realiza, como em “kenosis”, um esvaziamento do poema-pai, mas sim uma mutilação ou corte. A ruptura, portanto, é ainda mais radical. Finalmente, o sexto tipo, denominado “apophrades” ou o “retorno dos mortos”, expressa um retorno ao ponto de origem, ao protosentido perdido, de maneira que o poema novo pareça ser o trabalho precursor, e não sua consequência.

Traduzindo esses estágios em termos lingüísticos, Netrovski compara-os, respectivamente, às figuras da ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora e meralepse. Embora não se constitua um método analítico, essa relação de estágios, se confrontada com o poetodrama pessoano, dá ensejo a muitas especulações. De acordo com esse sistema, a encarnação poetodramática poderia ser entendida, por exemplo, como um verdadeiro “laboratório de tropos”.⁴

É inegável que o poeta português revelava uma aguda consciência do problema da influência poética, fato que se pode constatar pela leitura dos inúmeros textos que escreveu sobre a arte e a literatura e, particularmente, sobre a permanência e a impermanência das obras literárias, onde o tema é amplamente explorado. Questões como o “gênio”, o “talento”, a “celebridade”, a “fama”, a “relação dos poetas com seus precursores” são objeto de minuciosa análise crítica ao longo destas páginas da obra em prosa pessoana.

Também fala em favor desta preocupação a curiosa estratégia usada pelo poeta, de conceber personalidades para assinar os seustextos. Só assim poderia ele simular um diálogo que não parecesse apenas um embate de idéias, mas um confronto real entre pessoas, ao qual não se poderia furtar, como no primeiro caso, o sentimento da angústia.

Os atores do poetodrama se conhecem, estabelecem relações (pessoais e poéticas) entre si, e se “deslêem” continuamente, não só através da poesia, mas também ao longo de páginas críticas que, revelando o modo como eles se percebem uns aos outros, contribuem

⁴ Roland Barthes utiliza esta expressão para designar o funcionamento de uma certa técnica de pintura muito comum no século XVI, que consistia em realizar uma dupla articulação de gratos na tela, meio-imagens, meio-signos; lançando, no discurso da Imagem, um grande número de figuras de retórica. O fenômeno heteronímico, analisado sob esta perspectiva, produz um efeito semelhante. (Barthes. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.122).

para reforçar a identidade de cada um, e a diferença entre as poéticas que dizem professar.

O grande mistério que subsiste no centro da personalidade de Pessoa não é, portanto, como afirma A. C. Monteiro (1958: 90), o dos heterônimos; "é o mistério máximo do nascimento da poesia". Afinal, indaga Harold Bloom ao longo da sua *Angústia da Influência*, "como pode um homem tornar-se poeta, ou empregando uma fraseologia mais antiga, como se encarna o temperamento poético?"...

A resposta de Pessoa (1986:90) a essa indagação constitui o tema em torno do qual ele arquiteta toda a sua obra. Simulando ser, não um poeta, mas toda uma geração, ele não evolui: "viaja": "Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar". Assim definido, o "drama em gente" ilustra perfeitamente a afirmação de Bloom (1991:77), para quem poema algum tem "fontes", no sentido rigoroso do termo, e poema algum "alude" a outro poema. "A poesia é escrita por homens, não por Esplendores Anônimos".

É por isso que, na relação de estágios de Bloom, Alberto Caeiro não teria um lugar, já que é concebido muito mais como um mito do que como um homem. No entanto, poderíamos dizer que Fernando Pessoa, enquanto "discípulo" de Caeiro, realiza um clinamen: "O desvio, ou clinamen, entre o poeta forte e seu Progenitor Poético é executado pelo próprio ente do poeta posterior, e a verdadeira história da poesia moderna seria, assim, o registro acurado desses desvios revisionários" (Bloom, 1991:78).

Através da criação de um mito, e de sua eleição como "mestre", Pessoa realiza o que para Bloom representa o terrível paradoxo da Influência Poética: "é o novo poeta *ele mesmo* quem determina a lei *particular* do precursor", diz ele; reproduzindo, em linhas gerais, a afirmação de Jorge Luis Borges, que em seu conhecido ensaio *Kafka e seus Precursores* afirma: "O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção como há de modificar nosso futuro. Nessa correlação nada importa a identidade ou

pluralidade dos homens"⁵. Por isso Fernando Pessoa - poeta do drama heteronímico - nasce no momento mesmo em que define esta lei; sua "criação" de sobrepõe, quase que imediatamente, ao aparecimento de Caetano de Campos:

"E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caetano. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecia em mim o meu mestre. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei o papel e escrevi, a fio, também os seis poemas que constituem a *Chuva Obliqua* de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caetano a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua existência como Alberto Caetano." (Pessoa, 1986:96)

Definida, nos termos de Bloom, a natureza da ironia que preside a criação do Fernando Pessoa "ortônimo" a partir da criação de seu próprio precursor, poderíamos tentar estabelecer como tessera a posição do grande arquiteto que concebe o poeta ortônimo e os heterônimos: este seria realmente o homem, ou o gênio humano, capaz de imaginar a peça, imaginar-se dentro da peça, e imaginar outros com quem dialogar.

Fernando Pessoa, homem criador de outros, seria, assim, comparável à figura de sinédoque, que designa o mais restrito pelo mais extenso, o singular pelo plural. O que há de genial neste homem capaz de levá-lo ao desejo de complementação e de antítese, é a consciência de que os modelos, afinal, não são outra coisa senão espelhos de nós mesmos. A esse respeito, Bloom cita Rousseau, que diz que homem algum pode gozar de sua própria individualidade se não contar com o auxílio dos outros. A palavra "tessera" era empregada na tradição dos antigos mistérios religiosos, onde a reunião de dois pedaços quebrados de cerâmica servia como sinal de reconhecimento entre os iniciados: "É nesse sentido de uma ligação de complementação que a tessera representa a tentativa, da parte do efebo, de se persuadir a si

⁵ com o objetivo inicial de pesquisar as possíveis influências da obra de Kafka através do exame de textos de diversas literaturas e épocas nos quais julgava reconhecer "a voz e os hábitos" daquele autor, Borges chega a uma inesperada conclusão: "Se não me equivoco, as heterogêneas peças que enumerei parecem-se com Kafka; se não me equivoco, não todas se parecem entre si. Em cada um destes textos está a idiossincrasia de Kafka, em maior ou menor grau, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer: não existiria. No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de qualquer conotação de polêmica ou rivalidade". Borges. *Kafka y sus precursores*, in: *Otras Inquisiciones* (Madrid, Alianza Editorial, 1985), p. 109.

mesmo (e de nos persuadir) que a palavra do Precursor já estariainteriramente desgastada senão redimida pela mais ampla e revigorada Palavra do novo poeta". (Bloom, 1991: 103).

No caso de Pessoa, observa-se a necessidade de complementação e antítese do poeta com relação a si mesmo: ele é, aqui, o precursor do poetodrama, tentando persuadir a si e aos leitores de que a sua própria palavra não é suficiente e precisa ser enriquecida através das vozes contraditórias de outros poetas. Daí a sua afirmação de que "toda arte, para nascer, tem que ser de um indivíduo, e para não morrer, tem que ser como que estranha a ele".

Avançando um pouco mais na tentativa de aproximação entre a teoria de Bloom e a poesia de Pessoa, teríamos, na obra de Ricardo Reis, uma *kenosis*, ou a repetição e descontinuidade com relação à obra do mestre Caeiro. É o próprio Reis que afirma:

"Os parentes de Alberto Caeiro, a que, ele deixou entregua o seu livro completo, e os poemas dispersos que o suplementam, quiseram que eu, a única pessoa a quem o Destino concedeu que pudesse considerar-se discípulo do poeta..." (Pessoa, 1986:111)

O que Reis parece reivindicar para si, sob o pretexto de uma filiação a Caeiro, é uma extrema fidelidade à pureza do ideal classicista, mais do que a professada na obra do próprio mestre. A relação entre ambos é metonímica, de contigüidade, embora a poesia de Reis seja como o significante, que é tomado no lugar do significado (que seria a poesia de Caeiro). E isto acontece porque Reis se preocupa demasiado com a forma poética, considerando a estrutura dos poemas de Caeiro inadmissível, incapaz de colocar o pensamento dentro de moldes estáveis. Enfatizando este aspecto na sua própria obra, Reis escazia-a do conteúdo existente na poesia do mestre, transformando a sua preocupação formal num conteúdo.

A palavra "kenosis" vem de São Paulo, quando descreve a humilhação de Cristo, ao passar de divindade a homem. "No poeta forte" - diz Bloom (1991:127) - "a *kenosis* é um ato revisionário, através do qual tem um esvaziamento ou 'vazante' com relação ao precursor. (...) Sua postura parece ser a do precursor, mas o significado dessa postura é anulado; ela sofre um esvaziamento de prioridade que é uma espécie

de qualidade divina, e o poeta fica mais isolado não apenas de seus companheiros, mas também de suas próprias continuidades”.

Não é por acaso, então, que, declarando-se “o único discípulo de Caeiro”, Reis seja justamente o que mais se dedica a apontar os defeitos da obra do precursor; a vasculhar as suas possíveis influências; e o que se confessa mais magoado com a suposta “degeneração” de sua obra. Assim, simulando realizar uma repetição de Caeiro, Reis vai-se desviando do mestre, esvaziando-o de suas qualidades divinas, e assumindo uma posição simbolicamente semelhante à do texto de São Paulo, que é o verdadeiro arquétipo da kenosis:

“Que guardem todos os mesmo sentimento que foi também o do Cristo Jesus, o qual, sendo em forma de Deus, não julgou ser rapina existir igual a Deus: mas esvaziou-se, tomando a forma de um servo (...), e tendo sido encontrado em forma de homem, rebaixou-se, e tornou-se obediente até a morte...”(Citado por Bloom, 1991:129).

Por isso, não é surpreendente que, tendo Reis a ocasião certa vez de exibir seus poemas a Caeiro, mostrando-lhe “a que princípios conduziu a sua obra”, tenha ouvido o mestre negar peremptoriamente que ela “a tais princípios conduzisse”. (Pessoa, 1986:147)

O desvio operado por Álvaro de Campos em relação a Caeiro, por sua vez, parece ser de outra ordem, que Bloom chamaria de demonização ou o contra-sublime. É significativo o lamento do poeta:

“Mestre, meu mestre, perdido tão cedo!
Revejo-o na sombra que sou em mim, na memória
que conservo do que sou de morto.” (Pessoa, 1986:181)

Enquanto Reis se desvia numa interpretação epicurista do paganismo de Caeiro e se torna um poeta absolutamente isolado dos outros, procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista o que lhe agrada e lhe apraz; Campos se desvia numa interpretação sensacionista, completamente avessa ao equilíbrio, à serenidade e à indiferença de Reis. Há em Álvaro de Campos muito do Fernando Pessoa da tessera: uma qualidade de transbordamento, uma urgência de desdobramento, de complementação de um “eu” que parece não se bastar sozinho:

"Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
Só humanitariamente é que se pode viver.
Só amando os homens, as ações, a banalidade dos trabalhos,
Só assim - ai de mim! -, só assim se pode viver!"(Pessoa, 1986:277).

Todo o poema "Passagem das Horas" é uma confissão deste desejo hiperbólico de ser:

"Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me (...)"(Pessoa, 1986:279).

Da mesma forma, no poema "Mestre, meu mestre querido", Campos revela uma postura completamente oposta à de Caeiro, a postura de "efebo" que, para definir-se, busca o caminho do contra-sublime: o que aceita de Caeiro é a tendência a privilegiar a sensação e a evitar qualquer poesia na expressão das coisas não como elas são na realidade, mas como são sentidas. Por isso, o seu sensacionalismo, ao contrário do de Caeiro, é caracteristicamente sensacionalista, exagerado, emotivo. Daí a confissão, no poema:

"Meu mestre e meu guia!
A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,
Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,
Natural como um dia mostrando tudo,
Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
Meu coração não aprendeu nada." (Pessoa, 1986:303)

Do Fernando Pessoa da tessera, embora tenha herdado o impulso multiplicador, Campos não herda, porém, a capacidade de organização, fruto do raciocínio crítico e de um perfeito controle das emoções, que leva o primeiro não à dispersão desordenada, aparentemente múltipla, porém essencialmente confessional de Campos, mas a um verdadeiro distanciamento de si mesmo, característica fundamental do dramaturgo.

Como se percebe, a função de Caeiro enquanto "mestre" ou "precursor" é uma função metafórica. Para utilizar a terminologia de Bloom, poderíamos dizer que a sua obra tem a função da *askesis*, ou purgação e solipsismo. Invertendo o processo do *clinamen*, onde

Pessoa-poeta se define “como uma reação contra a sua inexistência como Caeiro” , na *askesis*, Caeiro se reconciliaria com o seu criador, como uma metáfora do seu criador.

Caeiro não é “como” Pessoa, mas “é” Pessoa. Entre Pessoa e Caeiro a “consustanciação” (ou metáfora) não é um artifício impossível, mas uma realidade. Caeiro retorna, enfim, à sua “origem”; cessa a encenação estática do poetodrama, responsável pela transfiguração de Fernando Pessoa, o sujeito histórico, em Fernando Pessoa, o Poeta. Mas esse retorno é marcado por uma necessidade radical de ruptura, onde o criador precisa afirmar-se como tal, para si mesmo, e perante a sua criação. De acordo com Bloom (1991:162), “em sua *askesis* purificadora o poeta forte só tem consciência de si mesmo e daquele Outro que deve, afinal, *destruir*: seu precursor, que a esta altura bem pode ser uma figura imaginária ou composta, mas que continua a ser formado por poemas, poemas reais do passado, que não se deixam esquecer”.

Completo o cenário do poetodrama, portanto, resta a Pessoa destruir seu precursor. Caeiro é, assim, a única dentre as suas criaturas que ele efetivamente faz morrer. Aspira, com isso, a que ele, como os mitos, não subsista; que sua verdade não “permaneça”, não “dure”: viva. Só dessa maneira, como no *apophrades* de Bloom, dá-se o simbólico “retorno dos mortos”, quando o suposto precursor do drama pode retornar ao cenário da poesia pessoana como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo, ou da sua “criatura” Fernando Pessoa. Curioso paradoxo se instala nesse instante, já que Caeiro é, deveras, obra deste suposto “poeta mais novo”... Mas a intenção de Pessoa pode até certo ponto ser compreendida se considerarmos a significação do termo *apophrades*, com o qual Bloom (1991:183) designa esse estágio da desleitura:

“Os ‘*apophrades*’, os dias infaustos, dias de má sorte em que os mortos retornam para habitar suas velhas casas, sobreviverão a todo poeta forte. Como eles retornam é a questão decisiva, porque se retornarem intactos, esse retorno empobrecerá os poetas mais novos, cujo destino, assim, é o de serem lembrados - se lembrados - como tendo desaparecido na pobreza de sua carência imaginativa.”

Com a “morte” simbólica do precursor, porém, Pessoa parece querer aniquilar qualquer eventual supremacia da figura do mestre sobre

os seus "discípulos", que se tornariam, assim, poetas igualmente "fortes". Para Bloom, "os poetas realmente fortes alcançam um estilo que captura e estranhamente retém prioridades sobre os precursores, de tal forma que é possível crer, por alguns momentos surpreendentes, que estão, eles mesmos, sendo imitados por seus ancestrais".

No drama em gente de Pessoa, Alberto Caeiro é o mestre absoluto porque incorpora o papel de precursor e de efebo ao mesmo tempo, infulenciando da mesma maneira tanto os seus discípulos quanto o seu criador, e, conseqüentemente, sofrendo influências; numa esplêndida simulação poética daquilo que Bloom procura expressar em sua teoria. Pessoa (1986:91) resume muito claramente esta questão no Prefácio às Ficções do Interlúdio, quando diz:

"Referem os astrólogos os efeitos em todas as causas à operação de quatro elementos - o fogo, a água e a terra. Com este sentido poderemos compreender a operação das influências. Uns agem sobre os homens como a terra, soterrando-os, e esses são os mandantes do mundo. Uns agem sobre os outros homens como o ar, envolvendo-os e escondendo-os uns dos outros, e esses são os mandantes do além-mundo. Uns agem sobre os homens como a água, que os ensopa e converte em sua mesma substância, e esses são os ideólogos e os filósofos, que dispersam pelos outros as energias da própria alma. Uns agem sobre os homens como o fogo, que queima neles 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."

A natureza ígnea da influência exercida pelo "mestre" revela o porquê do poder de despersonalização dramática de Caeiro: a ele é atribuída a função de facilitar, nos outros, a manifestação de identidades diferentes; por isso a sua influência não pode ser um exercício de poder e de domínio, nem um ato de possessão espiritual ou ideológica. O mestre, para Pessoa, é o mais incompleto e provisório dos seres, porque a ele cabe sobretudo a tarefa de estimular nos outros a busca da liberdade, conseguida a partir do crescimento e autonomia individuais. A parir de Caeiro, descobrimos toda a disciplina mental que é própria de Ricardo Reis, toda a emoção que é característica de Álvaro de Campos, e toda a genialidade que teima em se revelar na figura de Fernando Pessoa, por mais artifícios que ele elabore para ocultar-se.

Os artifícios que compõem a obra pessoana parecem sugerir a substituição da idéia de "tradição", pela de "influência", demonstrando - como que Bloom (1991:113) - que a poesia é alimentada pela distorção,

e não pela sucessão apostólica: "A influência despoja e desidealiza a tradição, não por aparecer como uma interessante distorção da tradição, mas por nos mostrar que não se pode distinguir a tradição do ato de cometer erros sobre a anterioridade".

Outra também não parece ser a mensagem de Broges com o seu famoso conto. Alegorizando, no projeto frustrado de Pierre Menard a atitude radical de um sucessor apostólico, ele revela que o esforço de resgatar intacta a tradição é uma aventura quixotesca, pois o passado pode ser lido em si, mas apenas "deslido" em sua diferença relativa ao presente. Até mesmo a famosa *madeleine*, que parece devolver ao personagem proustiano uma experiência do passado "em si", já não é a mesma *madeleine* que um dia aprisionou e envolveu Combray em seu sabor e em seu volume...

Para Pessoa (1986:239), essa é a condição que garante o dinamismo e a vitalidade das sociedades:

"O que faz subsistir nas sociedades? A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. E a tradição a tendência para permanecer, em três formas - o apego ao passado, que é a tradição vulgar; o apego ao presente, que é a moda; e o apego ao futuro, que é o ideal em que se confia. O que faz viver, e não subsistir, nas sociedades? A antitradição, a tendência para não permanecer. E a tendência para não permanecer tem só uma forma - o apego ao não-passado, ao não-presente e ao não-futuro. Isto quer dizer, o apego ao abstrato e ao ideal em que não se confia. Por isso a força que conserva as sociedades é a inteligência de abstração e imaginação."

A vantagem da teoria da influência poética como uma teoria da desleitura, ao que parece, é que somente a desleitura permite ao poema continuar com as suas próprias contradições filosóficas. Não fosse assim, não haveria Poesia; não fosse assim, não haveria Pessoa.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Cabala e Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- _____. *Siete Noches*. México: Tierra Firme, 1992.
- _____. *Otras Inquisiciones*. Madri: Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas / Alice no País dos Espelhos*. Rio de Janeiro: Summus, 1977.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1977.
- ECO, Umberto. *The Role of the Reader*. London: Hutchinson, 1979.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano - A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1971.
- ELIOT, T. S. *The Sacred Wood - Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1975.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a História Aberta", in: *Walter Benjamin, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- JAUSS, Hans Robert. *História da Literatura como desafio à Ciência da Literatura - Literatura Medieval e Teoria dos Gêneros*. Porto: José Soares Martins, 1974.
- LIMA, Luis Costa (org.). *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MELLO, Thiago de. *Borges na luz de Borges*. São Paulo: Pontes, 1992.
- MONÉGAL, Emir. *Borges: Uma Poética da Leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- NESTROVSKI, Arthur. "Apresentação", in: Bloom, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Pessoa, Fernando. *Obra Poética em um volume*. Biblioteca Luso-Brasileira, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obras em prosa em um volume*. Biblioteca Luso-Brasileira, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- Simões, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa - História de uma Geração*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1985.