

---

## ENCENAÇÃO E FINGIMENTO NA POESIA DE FERNANDO PESSOA

Lélia Parreira Duarte  
UFMG

No ensaio "A fortuna crítica de Pessoa"<sup>1</sup>, um dos mais argutos leitores do poeta dos heterônimos, Eduardo Lourenço, ratifica sua teoria da necessária desmitificação do mito em que se transformou Fernando Pessoa. História a montagem da máquina textual pessoana e relembra os estudos críticos que a focalizaram através dos tempos, em Portugal, e que se marcaram pelo tema obsessivo de busca de compreensão do mistério heteronímico. Menciona as obras capitais que representam a maturação da fama de Pessoa e culminam com a sua "institucionalização" e entronização na universidade, na primeira tentativa de objetivação cultural do Poeta. Pessoa passa a ser visto então como o clássico contemporâneo; torna-se o eixo da cena crítica cultural portuguesa e é traduzido e estudado em vários outros países, além do Brasil.

Eduardo Lourenço aponta em "Fernando, rei da nossa Baviera", outro ensaio do mesmo livro, as cinco linhas da fortuna crítica pessoana,

---

<sup>1</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

---

decorrentes da sucessiva mudança de óptica em relação à sua obra, mas também em relação à própria realidade literária. A primeira, encarnada pela geração da *Presença* e a sua estética de essência romântica, em nome da tríade *eu, espontaneidade, originalidade*, teria hesitado no reconhecimento do "gênio" poético de Pessoa, fixando-se no problema da "sinceridade". Essa primeira geração crítica reconheceu mas não aceitou - viu negativamente - o caráter de artifício dessa obra inovadora. Não compreendeu, afirma Lourenço, que o gênio de Pessoa estava ligado precisamente à contestação radical da única poética válida a seus olhos, a de um literário que a sua obra pretendia subverter.

A segunda tendência crítica percebeu a poesia de Pessoa como reflexo ou espelho do real, com a função de transfigurar esse real, concebido antes de mais como realidade social. Seria uma leitura de exigência ideológica precisa, em que o poético é deportado para uma instância heterogênea. A terceira tendência seria a que toma a obra pessoana como universo constituído, em que as máscaras da diferença colocam problemas de compreensão. O acento é deslocado então do significado para o do significante e procura-se resolver o enigma visível da heteronímia, em busca de conciliação entre a diversidade evidente e a unidade profunda. A quarta perspectiva marca-se por uma mudança de registro, pois compreende que o "caso Pessoa" inaugura uma literatura outra e pede, por isso, uma crítica outra: trata-se de uma aventura existencial e ontológica, através da qual joga-se não só com o sentido do Eu, mas também com o sentido do sentido. Para essa quarta perspectiva, que é a do próprio Eduardo Lourenço, a visão paradoxal da Ausência importa mais ao Poeta que a do Ser; é a visão de uma linguagem que não consegue falar o Ser e de um Ser que não pode ser plasmado em linguagem. Trata-se da poesia apreendida como metaliteratura, em que se apóia uma crítica que se assume e pensa como metacrítica, jogo de espelhos que é também, conscientemente, um jogo no limite do silêncio.

A quinta perspectiva foi imposta pela lógica interna e por alteração na frente crítica: a poesia de Pessoa passa a ser vista como um jogo do imaginário, como um "poeto-drama", mais do que como drama do imaginário vivido. A preocupação passa a ser o imaginário da língua, os seus labirintos e impasses, cena atrás da qual nada se joga a não ser o próprio jogo. Lembra-se assim que Fernando Pessoa, bem antes de



---

Lacan, sentiu que a linguagem se falava sozinha, não tendo o eu outro conteúdo que o "efeito de palavra", condensado num eu puramente lingüístico.

Foi através dessas perspectivas que a "revelação" de Pessoa se converteu num mito vivo, irradiado tanto a partir da "letra" da sua mensagem, quanto a partir de seu questionamento, comenta Eduardo Lourenço. Mas a glória universal atingida atualmente pelo Poeta deve levar-nos a uma atitude de reserva, adverte o crítico, na medida em que pode conduzir tanto ao prazer equivocado que assimila a sua voz à litania vazia que celebra uma plenitude fictícia de sentido, quanto à perspectiva que traduz um esquecimento do Poeta e de sua obra.

Com essa visão tão clara do problema literário em que se constituiu o fenômeno Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço não poderia mesmo aceitar a mitificação do Poeta. O autor do *Labirinto da saudade*, com a arguta visão crítica que lhe é peculiar, acredita que o criador dos heterônimos "suspeitaria que o incenso que o dilui é menos o fruto de uma convivência de propósitos e sonhos, que o milagre às avessas de uma devoção aos deuses que ele recusou"<sup>2</sup>. Na realidade, observamos que Fernando Pessoa subverteu crenças históricas, esvaziou mitos seculares; não poderia portanto aceitar ser entronizado nos mesmos míticos altares esvaziados por sua convicção de que é impossível uma síntese entre a realidade das palavras e a do mundo. A sua obra fala constantemente em fingimento, em máscara, em ausência; a sua "verdade" não é uma verdade acabada, definitiva, mas uma verdade (im)possível, paradoxalmente ambígua, uma verdade em crise ou em conflito consigo mesma. Por isso mesmo o seu lugar é o da expressão problematização da linguagem, na relação / oposição: realidade / ficção ou verdade / ilusão. A verdade de Pessoa tem a natureza do que Guido Almansi chama de *tongue-in-cheek*: trata-se de um procedimento de rinação de palavras em que é a língua que se pensa<sup>3</sup>. Resultado da produção de alguém que finge que finge que finge, a poesia pessoana acaba por ser a produção cultural de um sujeito identificável apenas à sua própria enunciação; contaminado pela repetição do

---

<sup>2</sup> Idem, p. 10.

<sup>3</sup> ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. *Poétique* 36, nov. 1978.



---

fingimento, o leitor é forçado a colocar a máscara, a entrar no jogo e a participar conscientemente da mentira. Porque a arte poética pessoana é a da encenação e do fingimento, a da consciência da própria finitude infinita do homem e de sua prisão no labirinto do Tempo, com a certeza de que a verdade lhe está vedada.

Acho interessante lembrar essa evolução da crítica da obra de Fernando Pessoa porque também os meus estudos da obra pessoana tiveram evolução semelhante, o que percebi com nitidez ao tentar traçar sua retrospectiva para meu concurso de Professor Titular, em 91. Não que eu tenha participado do grupo que hesitou em reconhecer o "gênio" poético de Pessoa, felizmente. Quando conheci o Poeta já era ele reconhecido nos meios universitários e já tinha o seu processo de mitificação em curso. Mas percebo que o primeiro trabalho que publiquei sobre a obra pessoana - sobre Álvaro de Campos - é fragmentado e incompleto, por sua preocupação em ver o texto apenas a serviço da representação. Meu problema foi não ter entendido naquela época que a genialidade do Poeta se manifestava exatamente em seu uso constante do que se convencionou chamar artifício. Meu artigo se restringia à exegese do enunciado poético e à busca de compreensão do irracionalismo filosófico que caracteriza os textos de Álvaro de Campos. A leitura fundamentava-se apenas na preocupação com a mimese, na busca de compreender o dito poético, não levando devidamente em conta o fingimento da enunciação, tão importante na obra de um poeta consciente do caráter de construção da poesia, como foi Fernando Pessoa.

A perspectiva em que apoiei o desenvolvimento do artigo fundamentava-se em considerações teóricas que seriam do próprio Álvaro de Campos, um romântico defensor da primazia da emoção sobre a idéia, para quem a forma deveria ser um revestimento para o conteúdo poético. A ingenuidade de minha leitura daquela época foi a de não perceber a encenação e o fingimento com que Campos / Pessoa trata a emoção. É aliás o próprio Poeta quem aponta o caráter artificial de seus textos, admitindo a interferência da inteligência na emoção representada na literatura. Revela assim a possibilidade de a poesia ser criada a partir do que existe e do que não existe, do que se pensa e do que não se pensa, do que se sente e do que não se sente, pois a sua relação com algo preexistente, verdadeiro e essencial é



---

desnecessária: o poeta é fundamentalmente um fingidor e, no caso de Fernando Pessoa, um criador de máscaras / heterônimos, capaz de erigir em poesia a instância fictícia de um eu<sup>4</sup>.

Em artigo intitulado "A potência do simulacro e a heteronímia de Fernando Pessoa", publicado em 1981, fiz um levantamento da perspectiva com que vários estudiosos viram a questão da heteronímia, para chegar à conclusão de que a unidade Fernando Pessoa / heterônimos atesta a potência do simulacro, nessa poesia que denuncia o desejo de sobrevivência mítica do platonismo, em uma ideologia que não mais o suporta e que perdeu o seu segredo.

Relacionando as reflexões teóricas sobre a ironia na literatura com a poesia de Fernando Pessoa, acrescentei posteriormente a esses estudos considerações sobre as construções de um Poeta que, no seu fingido fingimento zomba da própria imagem e, disfarçando-se sob nomes postiços, faz a representação da representação. Considerei os heterônimos como expressão do ser angustiado e dividido, consciente da insegurança e do vazio da existência, em que se constitui o adepto do irracionalismo filosófico dominante no século XX. Produto de um mundo em crise, os heterônimos refletiriam a impossibilidade de sustentação de uma visão absoluta da realidade e, ao mesmo tempo, a habilidade de um artista que transforma em poesia a vacuidade do ser e a sua consciência de simulacro. Isso poderia ser visto, por exemplo, na ode de Ricardo Reis - "Seguro assento na coluna firme", em que se vê a consciência distanciadamente irônica de um poeta que tece a sua poesia como se acreditasse na possibilidade de uma nova sintaxe para ordenar a realidade. Acaba entretanto por reconhecer-se plasma dos reflexos do mundo, permitindo a conclusão de que seus heterônimos resultam de uma visão do sujeito como simulacro, sendo seu ponto de referência o próprio sistema recusado.

Isso pode ser visto também na poesia de Álvaro de Campos. Em muitos momentos, esse heterônimo busca identificar-se a Walt Whitman, e como realmente encontram-se semelhanças entre textos dos dois

---

<sup>4</sup> Essa postura que revela os expedientes literários da criação (especialmente heteronímica), e desmistifica a linguagem como representação e como solução para a angústia existencial, está desenvolvida principalmente no *Livro do desassossego*, embora, como afirma Eduardo Lourenço, essa obra nada altere de essencial para quem leu bem Fernando Pessoa.



---

poetas, cujo estilo é por vezes igualmente efusivo, torrencial, com longos versos plenos de anáforas, exclamações e interjeições, e cujos poemas contiveram semelhantemente, por exemplo, versos apaixonados e eróticos sobre o mar. A diferença é que, se Whitman prega o amoralismo para uma integração verdadeira entre os homens e busca reabilitar, diante do puritanismo de seu tempo, o desejo humano de sentir e viver a vida de forma pura e saudável, o Campos whitmaniano, encarregado por Fernando Pessoa de seus espalhafatos e declamações, canta a vida por "bebedeira", não tendo as suas sensações desenfreadas passado da esfera da inteligência, tecedeira da moderna e irônica rede com que o poeta finge pretender integrar-se ao outro para camuflar o vazio e a angústia existencial. Parece necessário concordar assim com Antonio Tabucchi, para quem a ironia de Campos é dupla, pois é

não só uma mordaz auto-ironia, dirigida aos seus sentimentos de homem (as suas contradições, as suas manias, as suas fraquezas e a consciência delas), mas também uma ironia *objetiva*, porque é a vanguarda sabendo que é, ao mesmo tempo, um actor que representa a vanguarda. (...) Com curiosa e insólita coincidência, Pessoa viveu a vanguarda do início do século XX e simultaneamente deu-nos dela, com Campos, um retrato crítico visto de dentro<sup>5</sup>.

Antonio Tabucchi analisa os poemas em que Campos fala em cigarro, tabaco, tabacaria e fumo, relacionando esses elementos com a ironia do heterônimo - "poeta metafísico que odeia a metafísica"<sup>6</sup>. Seria interessante pensar também numa possível relação dessa metafísica com o fumo, ou melhor, com o fumo/fumaça pensado como uma representação do fluido fio irônico com que se tecem conscientemente os poemas de Álvaro de Campos.

Nos textos desse heterônimo está explicitamente colocada a questão da máscara: na sua edição crítica, Cleonice Berardinelli estabelece o texto de "Depuz a máscara e vi-me ao espelho", definindo que o verso antigamente tido como "Assim sem a máscara" deverá ser lido: "Assim sou a máscara"<sup>7</sup>. A correção feita pela Mestra no poema

---

<sup>5</sup> Cf. TABUCCHI. Álvaro de Campos, engenheiro metafísico. In: *Pessoana mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s/d [1983], p. 49.

<sup>6</sup> . Pessoa, Campos e os cigarros. *Idem*, p. 71.

---

vem confirmar a perspectiva do Poeta de que a normalidade marca-se pela máscara, ou a sua convicção de que o eu é máscara. Assim termina o poema:

Depuz a mascara, e tornei a pol-a.  
Assim é melhor.  
Assim sou a máscara.

E volto à normalidade como a um terminus de linha.

Sem a máscara "É-se sempre a creança, / O passado que fica, / A creança". O Poeta não diz: Sem a máscara sou a creança, mas é-se sempre a creança, algo impessoal, estranho, pois o que é normal é a máscara, a artificialidade, o sujeito construído, preenchido com elementos culturais, já que o eu é um efeito de linguagem. Fica mais clara assim a perspectiva do Poeta que define como máscara a normalidade do adulto, a qual se opõe à autenticidade / inocência / ignorância da criança, que por estar para o in-fans, para aquele que não fala, está também para o silêncio. Confirma-se assim o caráter de artifício e de consciência da representação existente na criação poética do engenheiro heterônimo.

Também Alberto Caeiro pode ser visto como simulacro: o heterônimo diz-se poeta do real objetivo: despreza razão e intelecto, nega o pensar que vê sentidos ocultos onde não existiriam e pretende despojar as coisas de interioridade e significação. Criando por vezes verdadeiros "haicais", em sua busca de aproximação

com uma filosofia oriental<sup>8</sup>, o poeta de "O guardador de rebanhos" parece valorizar o cotidiano mais elementar, que seria fonte da buscada tranqüillidade. A análise dos poemas revela, entretanto, que essa suposta personalidade simples e ingênua parece ser afinal resultado de imagens mentais, de atitudes construídas apenas pela inteligência e pela intencionalidade, a partir de trabalho elaborado por um sujeito

---

<sup>7</sup> BERARDINELLI (ed.). *Poemas de Alvaro de Campos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, p.252.

<sup>8</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Os "haicais" de Caeiro." In: *Fernando Pessoa - alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 134 - 152.



---

consciente de que o que se pode fazer é apenas construir imagens verbais lúdica e artisticamente.

A questão do simulacro pode ser vista também no drama estático *O marinheiro*, exercício teatral visto geralmente pelos críticos como um drama simbolista, mas que poderia talvez ser analisado como uma tentativa do Poeta para traduzir, no plano da poesia / ficção, a estrutura ficcional em que se constituiria a vida. As veladoras do drama pessoano seriam personagens relativizadas por sua consciência de terem realidade apenas a partir de sua capacidade de contarem umas às outras os seus sonhos, pois somente viveriam na medida em que pudessem brincar, enganar-se e entreter-se com um suposto passado fictício. A elaboração ficcional de um marinheiro-personagem que sonha uma pátria e faz criação dentro da criação dentro da criação revela ser tudo afinal um exercício poético com que o Poeta se "distrai" da consciência da infinitude de sua finitude, de sua impossibilidade de atingir o objeto do desejo e de sua condição de prisioneiro no labirinto do tempo.

Fernando Pessoa disse: "Viver não é necessário; o que é necessário é criar"; parece por isso ter razão Eduardo Lourenço: é preciso dizer não à idolatria de que o mito-Pessoa se tornou objeto, e perceber que suas máscaras se sabem máscaras, soluções simuladas de quem soube conscientemente construir como ficção a sua "verdade". No jogo de um eu-ficção criador de heterônimos, com soluções ilusoriamente destinadas a dar-lhe estatuto de realidade, o autor de *Mensagem* (des)mascara a falta (i)rremediável e a impossibilidade de complementação de um sujeito que se revela afinal como consciência da inexistência, do vazio e do nada, marcando-se como aquele que levou até o fim o longo processo de dissolução do eu inaugurado pelo Romantismo. Temos que concordar com Eduardo Lourenço: como mitificar o autor de uma poesia em que o eu é ausência e nada?

Ettore Finazzi-Agrò resume bem essa problemática quando nomeia Pessoa "simulacro de uma coisa perdida" e mostra que o Poeta vai além da mistificação em que se constitui qualquer evento literário, pois a sua poesia parece querer significar, por um lado,

a perda de certeza em relação a uma lógica do existente que já não consegue dar conta da realidade contraditória, alienada e alienante, em que o escritor se encontra a agir; (...) por outro lado, a tendência para a palingênese da identidade e do sentido no interior de uma



---

dimensão possível - e contemporaneamente utópica, sempre irreduzível a esta identidade, a este sentido"<sup>9</sup>.

Nessa perspectiva, é preciso resistir à tendência de ver na heteronímia a forma redentora da angústia do Poeta (e nossa), a fim de que se possa perceber o drama de um sujeito que se revela afinal como consciência do vazio e do nada, marcando-se como aquele que (des) mascarou no ser humano a falta irremediável que o constitui. Mas que soube manipular esteticamente essa ausência, encenando-a de diversas formas e através de diferentes fingimentos.

Numa continuação dessas reflexões eu gostaria agora de retomar alguns poemas de Fernando Pessoa. O primeiro seria o "Leve, breve, suave". Lembremos o poema:

Leve, breve, suave,  
Um canto de ave  
Sobe no ar com que principia  
O dia.  
Escuto e passou...  
Parece que foi só porque escutei  
Que parou.

Nunca, nunca, em nada,  
Raie a madrugada,  
Ou 'splenda o dia, ou doire no declive,  
Tive  
Prazer a durar  
Mais do que o nada, a perda, antes de eu o ir  
Gozar.

Percepção, desejo, frustração, perda: seqüência natural para o Eu, tão natural como a diversidade dos tempos, metaforizada nas diferentes fases do dia, que não tem como correspondente entretanto o aprendizado da não expectativa; volta-se sempre a ser criança: ao desejo, à ingenuidade, à esperança e, conseqüentemente, ao corte, à perda, à frustração. O sofrido contraponto e o círculo vicioso em que o eu se debate organizam-se no poema em uma dramaticidade

---

<sup>9</sup> FINAZZI-AGRO. O simulacro de uma coisa perdida. In: *O alibi infinito - o projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s/d [1982], p. 238.



queixosa Mas a repetida leitura dos versos e a sua ligação a outros do autor acabam por levar o leitor a suspeitar de fingimento, de encenação. Não estaria o Poeta usando o *tongue-in-cheek*? Toma como material de construção o desejo, a falta e a frustração, tão trabalhados na poesia de todos os tempos, cujas várias fases poderiam ser vistas no poema na referência às várias fases do dia. Relaciona esses elementos ao simbolismo, a partir da questão da musicalidade e de sua capacidade de sugestão. Essa referência a um específico estilo de época não indicaria que o poeta, ao invés de simplesmente elaborar à sua maneira o tema do desejo, da esperança e da perda, poderia estar refletindo sobre o próprio fazer poético que varia o uso que faz dos significantes, ou usa outros, conforme a época? A questão de o eu não ter prazer a durar, ter sempre a sensação de perda, e nunca ter uma posse verdadeira, relacionados à questão da percepção da sonoridade, podem talvez ser vistos como indicação da consciência de que estes são elementos materiais com que o poeta elabora a sua poesia. Nessa perspectiva o sofrimento seria apenas fingimento e encenação: material de construção poética. É evidente que não pretendo dizer que apenas essa leitura do poema seria válida. Estaria assim esquecendo a possibilidade de o Poeta usar o *tongue-in-cheek* - a língua na bochecha - ao enunciar os seus versos; mas não posso esquecer também que o próprio Poeta disse:

Isto

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

Tudo o que sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como que um terraço  
Sôbre outra coisa ainda.  
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê!



---

O papel do leitor fica assim bem marcado: ele também vai participar da construção do sentido, fazendo uma leitura simples ou dupla do poema.

Em "Pobre velha música!" repete-se a questão da emoção ligada à sonoridade, à percepção auditiva:

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

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

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

Volta o tema da infância e o da saudade, saudade do que foi bom e que já passou. Mas foi bom? Pode o eu garantir que foi feliz, antigamente? Não importa, mesmo porque ele nem sabe se realmente ouviu a pobre velha música, no passado. A música tem o seu poder de sugestão e é capaz de criar uma felicidade fictícia, que teria sido vivida no passado mas que só é percebida no presente. É como se retornasse o tema da máscara: não há eu por trás da máscara, assim como não há felicidade por trás da música. Por isso a felicidade é sempre vista no passado, mas nunca é sentida no momento em que supostamente acontece; é no presente que se percebe que houve uma felicidade no passado: "Fui-o outrora agora". O que o eu sente não é a felicidade, mas é a sua perda; é assim também que ouve o canto leve, breve, suave: apenas para saber que o perdeu.

Mas não haveria, também aqui, outra leitura possível? "Fui-o outrora agora" não se referiria à conclusão do poema, ao prazer da sua elaboração, ao sorriso (contrafeito embora) de quem elaborou poética e criativamente o passado, a saudade, o tema da música? A felicidade sentida seria uma ficção, ou a ficção, a encenação, o fingimento



---

estariam na referência irônica a uma felicidade que é material de construção poética?

No poema "Ela canta, pobre ceifeira" repete-se a idéia da força sugestiva da música, do canto, e repete-se o tema da felicidade como inconsciência e como construção: a ceifeira canta sem razão e é feliz porque não tem consciência da impossibilidade de ser feliz. A sua máscara está pregada à cara e ela não sabe disso:

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

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

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

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

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

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

A ceifeira tem algo da criança, do in-fans, do que ainda não tem o uso da linguagem, no seu canto que parece ser sem palavras; para a sua incerta voz ondeando, sem significados além da sua curva suave, não há necessidade de escolher entre as infinitas formas do ser, não há obrigação de uma coerência lingüístico-representativa excludente; por isso ela pode ignorar a realidade e ser feliz, criando essa impossível

---

felicidade que tanto mal faz ao Poeta. Será isso o que o Poeta diz? Ou dirá ele que o seu canto, como o da ceifeira, nada tem a ver com sentimento, felicidade ou infelicidade? Assim como ela usa os sons, ele elabora sons e imagens na construção poética: também o seu canto tem curvas no enredo suave, também o seu canto alegre e entristece; a diferença é que o som feito pela ceifeira tem uma alegria inconsciente e o dele tem a consciência de elaborar seus versos com essa questão da alegria. Se ele não sente ou não possui essa alegria, ele pode usá-la para criar; supera dessa maneira essa falta, e até a sua condição de frágil humano sujeito à tristeza e à morte. De assujeitado arbitrariamente a uma cultura, passa a manipular a linguagem que o domina, criando assim a sua poesia.

O poema "Feliz dia para quem é" parece inscrever-se na mesma linha:

Feliz dia para quem é  
O igual do dia,  
E no exterior azul que vê  
Simples confia!

O azul do céu faz pena a quem  
Não pode ter  
Na alma o azul do céu também  
Com que viver.

Ah, e se o verde com que estão  
Os montes quedos  
Pudesse haver no coração  
E em seus segredos!

Mas vejo quem devia estar  
Igual do dia  
Insciente e sem querer passar  
Ah, a ironia

De só sentir a terra e o céu  
Tão belos ser  
Quem de si sente que perdeu  
A alma p'ra os ter!

A primeira e a última estrofe terminam com uma exclamação. A primeira fala de felicidade, de confiança, de simplicidade, de tranqüilidade; a última refere a ironia e, parece, a tristeza de quem



---

percebe a beleza da terra e do céu depois de perder a alma p'ra os ter. Mereceria essa constatação uma exclamação, como está no poema, ou seria melhor terminá-la com reticências? Não seria essa exclamação um sinal de ironia, referindo-se ao prazer do achado poético em que se constituem esses versos? O Poeta estaria dizendo que o que é "igual do dia", assim como os "montes quedos", não tem consciência do azul do céu ou da beleza de seu verde, ou diria que esse "igual do dia" não sabe jogar poeticamente, como sabe ele, com essas percepções ou, melhor ainda, com essas imagens?

Concluindo, gostaria de citar apenas mais um poema, em que acredito ver essa mesma oscilação, esse equilíbrio irônico revelador da consciência que o poeta parece ter de sua capacidade de lidar artisticamente com a linguagem, revertendo, de certa forma, a sua mencionada condição de condenado à infinita finitude de ser humano preso no labirinto do Tempo:

Momento imperceptível;  
Que coisa fôste, que há  
Já em mim qualquer coisa  
Que nunca passará?

Sei que, passados anos,  
O que isto é lembrarei,  
Sem saber já o que era,  
Que até já o não sei.

Mas, nada só que fôsse,  
Fica dêle um ficar  
Que será suave ainda  
Quando eu o não lembrar.

Mil suposições podem ser feitas sobre esse momento imperceptível, sobre os seus efeitos, sobre o que dele restará e que permanecerá mesmo quando o seu suave ficar não for mais lembrado. Cada leitor o preencherá conforme as suas vivências culturais e a sua situação emocional. Mas outra forma de ver o poema será percebê-lo como um jogo em que se expressa o prazer lúdico de usar a linguagem, desvinculando o significante de possíveis significados, num alegre exercício de liberdade em que é possível esquecer, por "um momento imperceptível", a pesada carga do homem que é preso e submisso

---

inevitavelmente a sistemas, normas e convenções e que tem como única certeza a morte.

Essa forma de ler os poemas não estabelecerá uma "verdade", a partir da qual o criador dos heterônimos pudesse ser mitificado. Porque esta leitura retira dos poemas uma não verdade, de uma leveza, uma brevidade e uma suavidade mais intensas que a do canto da ave ou do da ceifeira, mais indefinível que a felicidade que houve outrora agora, mais imperceptível que a duração do momento em que algo significativo acontece e já não se pode lembrar o que é. Essa "verdade" localiza-se no não-lugar da linguagem, onde é impossível qualquer certeza ou qualquer sentimento real, pois a linguagem é máscara vazia, palco onde o artista encena e finge, a fim de criar, juntamente com o leitor, um sentido que nunca poderá ser fixado e que será variável através dos tempos.

Belo Horizonte, junho 95