

Pessoas: paisagem e escrita

People: landscape and writing

Aline Trigueiro

Universidade Federal do Espírito Santo

Marcus Alexandre Motta

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Propomos um estudo da poética de Fernando Pessoa a partir do par *escrita-paisagem*. Consideramos haver uma abordagem filosófica, em diálogo com a literatura, que merece ser realizada por dentro das passagens de Pessoa (e seus heterônimos), a fim de que possamos pensar a contemporaneidade da sua escrita. Nossa hipótese é que no acontecimento dessa *escrita em passagens* vigora também um haver de paisagem, inicialmente como *pagus* (como território da página escrita), mas também como arte. Almeja-se que esta interpretação contribua ao que Badiou nos instiga a pensar: assumir os poemas de Pessoa como *condição possível da filosofia*.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Escrita; Paisagem; Poesia; Filosofia

Abstract: We propose a study of Fernando Pessoa's poetics based on the *writing-landscape* pair. We consider that there is a philosophical approach, in exchange with literature, that needs to be carried out within Pessoa's poems (and his heteronyms), so that we can think about the contemporaneity of his writing. Our hypothesis considers that in this *writing in passages* there is also a landscape, initially as *pagus* (as the territory of the written page), but also as art. We hope this interpretation can contribute to what Badiou is urging us to think about: taking Pessoa's poems as a *possible condition of philosophy*.

Keywords: Fernando Pessoa; Writing; Landscape; Poetry; Philosophy

Introdução

O que significa nos tornarmos contemporâneos de Fernando Pessoa? A partir de Badiou (2002), o que significa realmente essa contemporaneidade? Quem sabe seja necessário tomar o que foi referendado por Badiou como abertura de cena, na qual algumas palavras se apresentam conceitualmente. Mas, antes de tudo, é ainda a busca pela tarefa. E a tarefa é sempre o mais da impetuosidade e impossibilidade. Isso diz: qualquer ambiente teórico circunscrito às abstratas

demonstrações ainda é pouco para dizer algo sobre Fernando Pessoa. Grande parte do que ocorre nesse ambiente teórico, para ser trabalhado e estando na órbita da própria obra *Pessoa*, envolve naturalmente ocultações. Qualquer coisa que aí esteja ocultada estará envolvida em outra ocultação que se encontra na ligeira margem do fracasso em conhecer a sua totalidade, ou ser conhecido contemporaneamente. E isso é algo bastante natural no fazer do poeta: “as odes clássicas do Ricardo Reis [...] são em verdade contemporâneas por dentro da idade eterna da Natureza” (Pessoa, 1985, p. 36). Eis um fugidio molde para todos os heterônimos, incluindo o dito ortônimo.

A única forma que se descobre, aqui, para dar conta da tarefa, na sua maior amplitude, que não deve excluir um rigoroso desejo de imitação, é a partir dos próprios poemas de Pessoa (e seus heterônimos), e quem sabe ficarmos presos às suas primeiras estrofes, como se fossem pequenos lampejos de pensamento.

Do eterno erro na eterna viagem,
O mais que saibas na alma que ousa,
É sempre nome, sempre linguagem
O véu e a capa de uma outra cousa. (Pessoa, 1988b, p. 175)

É essa pequena passagem que aqui importa, agora, como todas as outras que jamais poderíamos incluir num único artigo. Mas o que ela diz? Nada anuncia, amiúde. Nenhum trato da matéria, tampouco. Por quê? Porque ela é uma visada. E também uma abertura para o pensamento. Nesse sentido, e de maneira oblíqua, consideramos traçar alguns pontos que estarão em implicações na sequência abaixo, e, segundo essa mesma maneira oblíqua, que é sempre a melhor aproximação poética e filosófica, propomos iniciar esse caminho em meio ao que *Pessoa* possa nos instigar.

Há a precedência da linguagem na obra de Fernando Pessoa (e linguagem, supomos, é a primeira paisagem, na qual nos inscrevemos enquanto ela nos lê). Isso deveria ser reconhecido nessa ousadia de nos tornarmos contemporâneos dele, como a linguagem de seu dizer e de sua escrita: “*É sempre nome, sempre linguagem*”. Diante desse feito, o poeta não pode ser entendido como portador da marca de um ato criativo, ou seja, a linguagem poética não aparece nativa à mina de ideias e emoções pessoais de um sujeito genial. O gênio, esse emblema romântico, não cabe em Pessoa. Isso apresenta a situação de um golpe de inteligência que, rasurando a marca romântica das nossas compreensões sobre um artista, espalha a despersonalização como presteza de um processo impessoal da geração da escrita literária (uma certa congenialidade). As escritas são, portanto, um projeto artístico que notabiliza a imperfeição da autoria (a busca por um ninguém da poesia), pondo em ação nomes, heteronímia, que se rebelam contra a postura exata do trabalho poético de alguém determinado. E isso é o maior de todos os atos de ousadia da escrita. Isso apresenta a questão da consciência artística como interrogação inquietante do contato com os outros e com o mundo em geral, numa medida de reconhecimento da imprópria relação entre as coisas e os pensamentos. O golpe de inteligência pessoano é contra o império da atividade criadora, centrada naquele gênio de base romântica, é a instalação do aceite da linguagem como forma de vida (paisagens anímicas), o itálico é em *vida* e não em forma, em razão de sua precedência, logo de sua posposição.

Isso faculta pensar que a linguagem como forma de vida, o *logo-e-imediato*, é também o *logos* de todos e de ninguém, que reconhece a finitude de se pôr em discussão. A linguagem, no trabalho da escrita poética, é uma forma de vida que recobre a aceitação do outro e do mundo numa ambiguidade que converte o absoluto deles em comum, ou o comum deles em absoluto.

O golpe da inteligência pessoana é também sobre as funções tradicionais de significado, que se realizam em favor da atenção total no fazer poético, o que torna a intenção e a interpretação filosóficas algo próximo de um quase fracasso. Por *atenção total*, compreende-se aquilo que põe como tarefa as questões artísticas incondicionais. Se a precedência da linguagem é reconhecida (ou temida), é porque a atenção total no fazer poético conserva a inquestionável instabilidade dos compromissos da linguagem: “na dúvida, há um ponto final” (Soares, 1982, p. 455).

O trabalho poético Fernando Pessoa (se tal se configura de fato) nos obriga - e o verbo é premente como ação - a trazê-lo como nosso contemporâneo porque deixa de ser o arranjo do recital do que é o artístico, ou mesmo filosófico, daquilo que um sujeito genial promulga como resultado de sua subjetividade ímpar. No lugar disso, instiga-nos uma inversão dramática, na qual a poesia é transplantada do mundo (e do outro) para o domínio da arte: transparente agora a seu significado de teatro tipográfico. E o tipográfico nada mais é que atenção total no fazer poético, tão absoluto e comum como tudo o que se lê em Pessoa e em seus heterônimos. Enigma do como e do porquê certos traços existentes na linguagem comum impõem esse anseio de arte. Ou ainda, o desejo de se manter somente como arte (a paisagem poética).

Assim, é possível pensar que, a partir da precedência da linguagem, algumas perguntas estéticas perdem o seu predomínio. Para que se perguntar sobre qual é a expressão de significado de uma poesia? Por que se concebe o significado da poesia como declaração que deve transmitir ou materializar algum conteúdo não poético na leitura? Por fim: é justificado acreditar num vínculo causal do conteúdo não poético com a atividade criadora do poeta? Para todas, basta a resposta da precedência da linguagem: “como se fosse ditado, escreve; e como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo [...] o que, ditado, vai se escrevendo.” (Pessoa, 1966, p. 95)¹.

A precedência da linguagem, ou ainda, o plasmar leituras em exercício de escrita, obriga a despersonalização, esfera natural da dramaturgia no teatro tipográfico. Nem indivíduo a classicizar, nem pessoa a romantizar, mas, sim, despersonalização (algo de um como ninguém). Isso aponta para a ruptura com as possibilidades de entender a poesia, permeando-a por uma linha de interpretação ou núcleo coerente de teoria. Nisso, a pergunta já feita por Jean-Luc Nancy (2013): *o que faz da poesia a poesia?*, tem como resposta: o aqui, a presença do feito no ato de fazer.

A poesia “recusa o acesso como verdade do acesso [...] não admite nada de recíproco.” (Nancy, 2013, p. 417-418). Sendo “elocução” (*Idem*, p. 419), ela abdica do sentido, é sempre um ato de perda. Parodiando a metafísica, há de se encontrar dramas conceituais que atormentam o saber. Isso apresenta a recusa de dar solução a essa imensa questão. Ser muitos, muitas vozes, muitas escritas é mais do que uma recusa de mundo ou, quem sabe, a sua única possibilidade de ser/estar no impróprio mundo da escrita poética.

¹ Nessa mesma passagem, o autor enuncia a sua escrita como um fazer de arte: “Que este processo de fazer arte cause estranheza, não admira; o que admira é que haja coisa alguma que não cause estranheza.”

Pessoa (se é que existe como esse alguém determinado) é um entusiasta da linguagem que não se pergunta se ela o respira ou se “ele” a respira mais do que ela; antes, aceita o impulso de pôr em questão o fazer poético: respiração e destino (como diz Paul Celan [1996]). “Isso faz com que se trave uma luta ao lado da obra, impedindo que ela seja aprisionada ou derrotada em ambientes cuja arte é nenhuma.” (Oggione; Motta, 2024, p. 14). Ou ainda, como sugerem os autores: “Os escritos ‘pessoas’ plasmam leituras em exercício de escrita [...] reconhecendo a necessidade de instalação poética de mundos impossíveis.” (*Idem*, p. 9-10). Nesse sentido, intentamos trazer destaques para as escritas do poeta português e de seus heterônimos a partir de questão incitada pelo dossiê: É possível nos tornarmos *contemporâneos de Pessoa*? Para tanto, objetivamos uma leitura pelas *escritas-paisagens* nas passagens da própria obra, considerando que há um debate filosófico e literário que ainda merece referência a partir desse recorte.

Passagem

E se a tarefa que os poemas de Pessoa nos cobra for uma mudança em direção não ao pensamento que é pensante de si (*telos* filosófico almejado), mas à escrita que se pensa nas passagens por suas múltiplas exposições? A torção de raiz seria mover-se nas paisagens da página escrita - no ofício da linguagem - e no desbravar que esse ato mesmo impõe. Assim, os heterônimos seriam mais como *ex-posições* de leituras (no sentido de *ex-ponere*, pôr para fora, escrita), nunca subjetividades robustas, menos ainda figurações ontológicas. Sendo isso plausível, a lição que Pessoa nos conduz seria sobre a arte na forma de seus poemas; arte que não almeja a verdade ou a beleza, mas a arte da arte da linguagem. Em Pessoa (e nos seus heterônimos) vigora apenas essa força, exercícios de *escrita*.

Lê-se, em Álvaro de Campos, alguma resposta. Ele, o poeta da náusea², e por isso o poeta da modernidade; ele que navega a nau preta da escrita em direção à casa branca da página³, rumo reclinado em sua poltrona em direção ao desconhecido, na forma de seus versos, enquanto sua cabeça volta-se para o próprio poema. Ele, Álvaro de Campos, sabe melhor ser contemporâneo de seu tempo, pois que já o vive desde fora (estando ainda dentro); percebe-o pelas suas fumaças e ruínas, pelas distâncias, ou mesmo no frio das ideias já velhas ante um mundo maquínico que se transforma acelerado: “Está frio em tudo o que sou, está frio.../ Minhas próprias ideias têm frio, como gente velha...” (Campos, 1944, p. 241). Mas a sua recusa a este mundo é, ao mesmo tempo, a vitalidade que confere à sua admiração: “Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo, / Aos homens e às pedras, às almas e às máquinas.” (Campos, 1993, p. 10).

Eis que nada está seguro na pronúncia do poema e, diante disso, Badiou (2002, p. 57) acerta quando diz que “Pessoa é o inventor de um uso quase labiríntico da negação, que se distribui ao longo do verso de tal maneira que jamais se tem certeza de poder fixar o termo negado”. Nos resta aceitar a “negação flutuante, destinada a impregnar o poema com um equívoco constante entre a afirmação e

² Referência ao poema *Ora, até que enfim..., perfeitamente...* (Campos, 1944, p. 116): “Tenho vontade de vomitar e de me vomitar a mim... Tenho uma náusea que, se pudesse comer o universo para o despejar, comia-o.” Fonte online: www.arquivopessoa.net/textos/235

³ Referência ao poema *Casa branca nau preta* (Campos, 1944, p. 241). Fonte online: www.arquivopessoa.net/textos/147.

a negação”. (*Ibidem*, p. 57). Nada há de concessões, “o poema está então aí para criar esse ‘nem, nem’, e sugerir que é *outra coisa ainda*, que qualquer oposição do tipo sim/não deixa escapar” (*Ibidem*, p. 57). E o que acontece, desde então, está mais para o feito da linguagem do que para a busca de verdades.

Como em Álvaro de Campos, mas de um modo diferente, Alberto Caeiro também responde à contemporaneidade do seu tempo. Diante da perda da natureza, restaura a sua evocação como leitura poética, quando nos diz: “Só a Natureza é divina e ela não é divina...” (Caeiro, 1946, p. 10), ou quando nos ensina a “pensar sem pensamentos” (Caeiro *Ibidem*, p. 83). Caeiro diz ainda: “Tenho escrito bastantes poemas. / Hei-de escrever muitos mais, naturalmente. / Cada poema meu diz isto, / E todos os meus poemas são diferentes, / Porque cada coisa que há é uma maneira de dizer isto.” (*Ibidem*). E o acento que trazemos aqui é para o “*dizer isto*”, o escrever como se escreve (escrevendo), à maneira da própria linguagem multiplicada em heterônimos. Os escritos de Caeiro nos contam que não há nada menos oportuno que binarismos interpretativos ou abstrações conceituais para quem ousa querer ser contemporâneo de Pessoa, lembrando que essa “*outra coisa ainda*” - como citou Badiou - está nas sombras de cada poema, de cada palavra que se aproxima de outra.

Assim, para a pergunta *como ser contemporâneo de Pessoa?*, “resta pensar a interpretação (que) é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objeto interpretado na própria interpretação.” (Pessoa, 1966, p. 177). Desde que se segue da ambiência interpretativa da filosofia em direção à literatura, corre-se o risco de apagar da vista o acontecimento da poesia naquilo que existe de capital: o desafio de enxergar o dizer como ato da linguagem, donde só se pode adquirir o fazer por dentro das contradições. (É da natureza das palavras os tropeços, assim como cabem aos pensamentos). Se, ao contrário, segue-se da literatura em busca da sua filosofia, tropeça-se também, pois não é possível esquecer que cada poema é como uma paisagem indomada na qual nenhuma simetria entre o que existe pode ser encontrada; nenhum modelo para generalizações conceituais está dado.

Nos dizeres de Pessoa e seus heterônimos, o trabalho do pensamento está desafiado pela possibilidade ensaística como encontro com a obra. Talvez por esta *forma-sem-forma* haja a impossibilidade atuante de aproximar o poético da filosofia, e vice-e-versa. Ensaiar exige seguir no caminho (nada amoroso) da escrita. A linguagem não concebe nenhum *philos a priori*; isso não existe como seu ponto de partida. Badiou (2002) deu um passo nesta direção quando ensaiou pensar a contemporaneidade de Pessoa ao perguntar: “a filosofia dos últimos dez anos conseguiu colocar-se à altura do empreendimento poético de Pessoa?” (*Ibidem*, p. 53), sem conseguir alcançar nenhuma síntese. Tudo fica em aberto, como um convite ao pensamento, pois o sonoro dos poemas “arrebata a forma... dá-lhe uma amplidão... O visual persiste mesmo no seu desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência” (Nancy, 2014, p. 12).

Ainda sobre essa ideia de “ser contemporâneo”, escreve Agamben (2009, p. 62): “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. O contemporâneo vive no limiar da desconexão, vive em deslocamento. Sua natureza é da própria experiência extemporânea; está presente *no presente* por ser o mais anacrônico no seu tempo. Desse modo, coincidir com a época em que se vive não garante a contemporaneidade. O contemporâneo não se deixa abarcar pelas luzes refletidas, concentra-se nos monstros que emergem pelas sombras, atentando-se às fraturas no que está por vir.

[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interrogá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. [...] Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: por que significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (Agamben, 2009, pp. 64-65).

Mas Agamben se esqueceu de confessar que essa inspiração é platônica, desde a caverna, embora com sentido interpretativo diletante. Em outras palavras, o contemporâneo lida de modo díspar com as imagens refletidas, sem se deixar atrair pelas luzes que as refletem. Ele se contenta em vislumbrar *das* e *nas* sombras as suas ruínas; opta por viver junto às fantasmagorias naquilo que pensa (e sente) e nas contradições que aparecem como pequenas fissuras, as quais irão, como promessas, assimilar magnitudes imponderáveis. Vê, portanto, “o escuro de seu tempo” como um acontecimento circunspecto. Talvez, quem sabe, o contemporâneo seja *com-temporâneo* da experiência traumática de ser projetado para frente, ao mesmo tempo, em que se é impulsionado a olhar para trás (como na imagem de Benjamin do *Angelus Novus* [1987]), não obstante, mantendo-se anacronicamente aderido à sua época, como um encontro marcado em circunstância bruta. Um movimento que lhe permite perceber o que está adiante na lembrança do já visto⁴. Se nesse ambiente já não cabe mais o pacto com a crença, restará a tarefa da poesia: escuta!

Oiço, como se o cheiro
De flores me acordasse...
É música — um canteiro
De influência e disfarce.

Impalpável lembrança,
Sorriso de ninguém,
Com aquela esperança
Que nem esperança tem...

Que importa, se sentir
É não se conhecer?
Oiço, e sinto sorrir
O que em mim nada quer. (Reis, 1995, p. 156)

Escrita-paisagem

Badiou (2002), quando instigou a pergunta já citada, sabia que qualquer resposta careceria de coragem. Compreendia que a modernidade de Pessoa “está mais à nossa frente [...] inexplorada” (*Ibidem*, p. 56) pela força de seu *pensamento-poema*, impossível de ser enquadrado em categorias

⁴ No dizer de Bernardo Soares, ficaria assim: “Já vi tudo, ainda o que nunca vi, nem o que nunca verei. No meu sangue corre até a menor das paisagens futuras, e a angústia do que terei que ver de novo é uma monotonia antecipada para mim.” (Pessoa, 1986, p. 133).

filosóficas. Daí, perguntamo-nos: e se a contemporaneidade de *Pessoas* (cabe aqui o plural) para a qual devemos nos dirigir (ou nos esforçar) só for possível como passagem no acontecimento singular de suas escritas avistadas/escutadas como *paisagem*? O relevo em *paisagem* remete à condição oblíqua do acontecimento fugidio, breve e inefável, daquilo que não se captura. A paisagem aqui também tem o sentido etimológico de *pagus*, o labor de sulcar a página com as palavras, como quem trabalha a própria terra, cavouca o arado, semeia sem certeza do que vai nascer no território da página em branco. No dizer de Caeiro: “Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações”.

Essa perspectiva *pelas passagens*, como um tipo de método (sem qualquer pretensão metodológica), abre brechas para a aproximação aos poemas de Pessoa (e seus heterônimos), sem, contudo, garantir respostas demasiadamente seguras. Por essa via, o ponto de partida pela dicotomia platonismo/antiplatonismo, como abordou Badiou (2002) em seu ensaio, perderia força, já que em *Pessoas* nota-se um tipo de filosofia do acontecimento da escrita como exercício de não estar *nem lá, nem cá, mas apenas no ofício das palavras*. A torção necessária nos dirige às coisas mesmas nas passagens dos poemas, procurando nos fragmentos algum aconselhamento poético que possa inspirar o pensamento.

Chuva oblíqua, de Fernando Pessoa, evoca esse fazer no momento em que a *escrita-paisagem* encontra o seu acontecimento como mancha no papel.

O porto que sonho é sombrio e pálido
 E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
 Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
 E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...
 Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
 O vulto do cais é a estrada nítida e calma
 Que se levanta e se ergue como um muro,
 E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
 Com uma horizontalidade vertical,
 E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro... (Pessoa, 1942, p. 27)

Na experiência de sua aparição, como forma de habitar essa casa (a folha em branco), as naus se distanciam do porto (como um estado de alma), em busca de sua ruína, seu lugar de declínio. São as palavras que acolhem, na arte do sono, e mancham a página e caem em gotas como chuva oblíqua. Árvores e porto, como folha e palavra no papel da tinta impressa, cingem um percurso sem esteio. Um traçado imbuído de um momento, um aqui, que se inscreve quando se pode escrever – aparece. O subterfúgio da cena tipográfica é aquela “nau mais antiga”, que atravessa a paisagem.

O poeta que cinge as suas mãos sobre a página é aquele que não está ali. O que fica marcado é a sua tarefa, que, quando realizada, o dispensa. E a realização do poema - “*um dizer isto*” – é a sua paisagem escrita. Há mais, ou talvez haja pouco neste ato, pois o poema, como *palavra-paisagem*, aparece como mancha na página e ecoa longe... escapa. O acontecimento do poema é a certeza de que não há porto seguro, este é apenas a ilusão que nutre a escrita. Ilusão que a obra faz/forja num movimento de muitos encontros. O mesmo poderia ser dito acerca do pensamento: nenhum porto seguro o espera.

O poema torna-se a tradução do intraduzível. É paisagem fugidia como um passo atrás de outro passo. Caminha, segue, perscruta, indiferente ao que se pensa contê-lo. O “sonho de um porto ainda infinito” (*Ibidem*) é sonho dado a naufrágios, não há como prever as paisagens que podem emergir habitando a casa branca da página; e o poema se faz nesse encontro pelas passagens-paisagens (*Todo estado de alma é uma passagem [...] verdadeiramente uma paisagem* [Pessoa, 2002, p. 3]) da natureza à folha, da escrita à travessia da tinta ao papel. Não, o poeta, primeiro o poema!

A paisagem, tão admirável como quadro, é em geral incômoda como leito. (Soares, 1982, p. 237)

A paisagem dispensa controles, eis um conselho poético. O que se avista ou escuta (no que se lê) é já ruína, composição na brevidade do *isto que diz*. Qual seria o admirável e o incômodo da paisagem? O fato de ser impossível a sua permanência. Ela é sempre um acontecimento imperfeito, como a escrita, ato movente que a tudo requisita. Paisagem e escrita combinam-se nas passagens (por pensamentos, sensações, sentimentos...); ambas, em suas atmosferas, são movediças e precípuas, desde que incomodam como um dia de sol intenso. Ou talvez ainda seja o contrário de tudo isso, pois a paisagem é incômoda como a própria morte - nosso leito derradeiro -, derradeira passagem. Aqui, numa leitura mais soturna do dizer de Bernardo Soares, ousa-se pensar no vestígio oblíquo de qualquer paisagem que não está em parte alguma: “Toda a paisagem não está em parte nenhuma” (*Ibidem*, p. 392). E o leito de morte é a própria escrita como pensamento, esse sentir que nos move e assusta. Não deitamos a pena ao cruzar a fronteira da página em branco em direção à escrita? Esquifes são paisagens tristes, como leitos estreitamente incômodos. Quisera *algum estado para a alma*, mas não há nenhum, responde Álvaro de Campos⁵. Como leito, o lugar de onde se dorme e sonha, avista-se a paisagem.

[...] essas canções que me renegam/ Não são capazes de me renegar/ E são a paisagem da minha alma de noite,/ A mesma ao contrário... [...]
Sinto que escrevo ao pôr do sol. (Caeiro, 1946, p. 21)

O *guardador de rebanhos* recorda algumas páginas de arte. Tem no seu dizer paletas e formas pastoris de séculos acumulados. Conquanto ainda seja tudo isso, também não é. O idílio de sua escrita, sua *luz, flores, árvores e rebanhos* são como matérias, não de imagens de pensamentos, mas de paisagens no presente, sentidas enquanto palavras. A cada vez que pousa o seu cajado, o *guardador de rebanhos* reescreve o clima de todas essas passagens. O cajado está no tempo da escrita – é a própria escrita – no modo fadado às atmosferas... desintegra-se no movimento de um girassol; a cada percurso deixa para trás, sem se importar, rasuras sem muitas verdades. Tresmalha a rês (da arte escrita) apenas para manter fugidio o pensamento, e usa a matéria avistada do mundo para ignorar qualquer existência fora desse mundo mesmo. *Ser poeta é uma maneira de estar sozinho*⁶, diz, como se almejasse nos contar sobre esse desejo mimético que pousa em nós: a ânsia de copiar a natureza. Mas nada disso é o bastante, pois aprendemos solitários que a natureza já está inteiramente

⁵ Referência ao poema *Casa branca nau preta* (Campos, 1944, p. 241). Fonte online: www.arquivopessoa.net/textos/147.

⁶ Citação indireta de *O guardador de rebanhos*: “Não tenho ambições nem desejos. Ser poeta não é uma ambição minha. É a minha maneira de estar sozinho.” (Caeiro, 1946, p. 21). Fonte online: www.arquivopessoa.net/textos/1456.

perdida para nós, não nos pertence. Contudo, esse desejo de natureza cinge esse sonho torto de querer nascer a cada momento, em cada instante, isso que só cabe à arte poética. O *guardador de rebanhos* exige que sejamos apenas leitores atentos: “*Saúdo todos os que me lerem*” (Ibidem, p. 21), pois sabe que é para si a tarefa de dizer *flores e árvores e rebanhos*; é, para si mesmo, a poesia; aos outros, restará uma leitura de segunda monta, uma simples leitura - a melhor que podemos lhe conceder.

Ler e não pensar, eis o aconselhamento estranho do *guardador de rebanhos*. Tal como escutar o sopro de cada palavra em sílabas no dizer de *flores e árvores*... mais uma vez. Esse ato é tateante como quem segura o cajado e segue de olhos abertos para o sol, quando a manhã está raiando. Ler, simplesmente, como se tocássemos as coisas e os versos com a matéria dos olhos, sabedores de que, no contrário da noite, a paisagem sempre amanhece (mesmo que exista a tristeza de Cesário Verde como sombra comprimida nas páginas de um livro urbano). Depois disso, é tanger-se para onde o *pastor amoroso perdeu o cajado*; e a cena avistada é uma lembrança da escrita errante pelas paisagens dos versos: “Eu não sei o que penso / Nem procuro sabê-lo.” / [...] “sentir como quem olha, / Pensar como quem anda.” (Ibidem, pp. 42 e 45).

Se houvesse algum aconselhamento (mesmo filosófico) para o que foi dito até aqui – incluindo aquele desejo de ser contemporâneo de Pessoa -, seria talvez o que se segue: “*Bendito seja eu por tudo quanto não sei. / É isso tudo que verdadeiramente sou.*” (Ibidem, p. 59); “*triste não saber florir!*”. (Ibidem, p. 64).

[...] atravesso a vida para olhar para ela.

Tudo é paisagem para mim [...]. (Campos, 1994, p. 231⁷)

A *embarcação mais antiga do porto* – a escrita – segue. Parte nos “ritmos perdidos das canções mortas do marinheiro de sonho...” (Idem, 1944, p. 241), e o poema, em estado de torpor, quase adormecido, fita longínquo a sua arte. Tudo é paisagem, diz Campos, confessando aprendizados com o Mestre Caeiro: “sentir as coisas como se eu estivesse olhando para elas com um grande interesse e atenção.” (Idem, 1994, p. 231). Parece haver nisso algum ensinamento ou o traçado de uma quase-filosofia dos sentidos, malgrado o designativo “como se”, que faz fugidio o dizer. Se a *vida é desencontro*⁸, se nada dito pode ser o que aparenta, há sempre outro lado⁹, e outro... A *escrita* traz à alma o avesso, nada lhe suporta o bastante. Mancha-se e descompõe-se nas coisas avistadas por dentro – “Eu abria um pouco os olhos e via a janela cheia de luar/ E depois fechava os olhos outra vez, e em tudo isto era feliz.” (Idem, 1944, p. 162). Só o poema, é capaz de nos ensinar que é possível *sentir com os olhos fechados e as janelas abertas*. Só ele diz que a atmosfera dessas sensações dissipa as distâncias e que existe uma sensibilidade à flor do imaginado, que abdica da realidade mesma para vivê-la no movimento da escrita.

“Perante a paisagem todas as paisagens.” (Ibidem, p. 287). Há, aqui, um ato de renúncia ou de exaltação? Qualquer coisa de paisagem, avistada (não avistada), pensada (não pensada), (não) sentida, escutada ou não, todas elas assumem na página o seu existir. Todas são experimentos de arte; quem sabe um repertório ainda inaudito, dada a contemporaneidade que nos carece para dizer a palavra *Pessoa*.

⁷ Citação de Campos (1994, p. 231). Nessa passagem Álvaro de Campos escreve para exaltar a poesia das sensações que aprendeu com Alberto Caeiro. Fonte: www.arquivopessoa.net/textos/3978.

⁸ Remissão a uma estrofe do poema *Ah, a frescura na face de não cumprir um dever*: “no desencontro que é a vida”. (Campos, 1944, p. 40). Fonte online: www.arquivopessoa.net/textos/2543.

⁹ Remissão ao poema *Tabacaria*: “vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.” (Campos, 1944, p. 252). Fonte online: www.arquivopessoa.net/textos/163.

Devagar e na antemão da atenção, cada página é como uma obra que intriga e inquieta. Nada basta; *somos envelopes*.¹⁰ Além disso, o poema reclama a insônia e o cansaço como leitos: “Não durmo, jazo, cadáver acordado, sentindo,/ E o meu sentimento é um pensamento vazio.” (*Ibidem*, p. 273).

Melhor mesmo é poder ler: - “*a verdade, não!*”

A razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo,
Deve trazer uma loucura maior que os espaços
Entre as almas e entre as estrelas.
Não, não, a verdade, não! Deixai-me estas casas e esta gente;
Assim mesmo, sem mais nada, estas casas e esta gente...
Que bafo horrível e frio me toca em olhos fechados?
Não os quero abrir de viver! ó Verdade, esquece-te de mim! (*Ibidem*, p. 264, *grifos nossos*)

Considerações finais

As escritas em *Pessoas* são herdeiras da *impermanência* (talvez esteja aqui o mais geral que possamos extrair das suas passagens). Só o impermanente permanece; “só a arte fica”.¹¹ Ser *contemporâneo* - para além das demarcações temporais – acontece aí. “É a arte, não a história, que é a mestra da vida.” (Pessoa, 1988, p. 25), temos um ensinamento. Por isso: antes de pensar se a escrita sobrevive ao tempo, *faz arte*; antes de buscar meios de dizer acerca de um próprio de si, afasta-te e *faz arte*; antes de representar o real da *realidade*, sente no pensamento o imaginando como escrita. Não seria isso tal como compor uma obra de arte?

Tantos poemas contemporâneos!
Tantos poetas absolutamente de hoje —
Interessante tudo, interessantes todos...
Ah, mas é tudo quase...
É tudo vestibulo
E tudo só para escrever.
Nem arte,
Nem ciência
Nem verdadeira nostalgia...
[...]
Pensam só com a rapidez primária da asneira — é (...) e da pena. (Campos, 1993, p. 204)

Tantos poemas contemporâneos... Individualidades, desejo de emocionar, anseio subjetivo. *Nem sentir, nem pensar.*

Quando sentir, pensa escrevendo; quando pensar, sente-se imaginando fingir toda verdade do que não foi. As sensações estão nas palavras, não no poeta, pois o artista é vazio – e isso basta. Sua insinceridade é a forma mais genuína da tradução de arte; e a passagem *sentir-pensar* faz-se estreita e

¹⁰ Referência ao poema *Barrow-on-Furness*: “Fecho o caderno dos apontamentos/ E faço riscos moles e cinzentos/ Nas costas do envelope do que sou.” (Campos, 1944, p. 324). Fonte online: www.arquivopessoa.net/textos/2284.

¹¹ Citação (da epígrafe) de Pessoa (1988, p. 21).

ubíqua entre uma e outra. Sendo arte, carrega (e esquece também) as épocas, as línguas e códigos reunidos no teatro tipográfico que passa pelas coxias. A arte prescinde de movimentos de codificação; as buscas só encontram *o ninguém*. Qualquer resposta, a qualquer pergunta, parece estar nos próprios poemas.

Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.
Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser. (Pessoa, 1993, p. 48)

O desvendado, velado, é a paisagem. Atenção prestada. A vida ela gera, lendo-a. Caem os disfarces da folha e a “folha” é a coisa feita, eleita, véu da natureza e da arte. O maestro da leitura é o poema. A mão do poeta, quando pensa, está escutando, sem reparar no luto de tudo isso. É devido aos sons? Uma vida toda em tinta. Compreende? Escute as paisagens. O espaço é o silêncio que os versos traçam. Chegará à visão contra a escuta, cortando-a dos vivos, nas vestes pouco piedosas do passado, silenciosas, remotas, críticas. Máxima sonora do silêncio da paisagem, a linguagem está antes da fala. As paisagens foram avistadas? Agora as escute: para isso há de desandar, pois o passado é hoje em dia; o que agora é será então mais tarde, como um agora que era o ser passado de ontem que é só depois. O poema pensa, sente. Perto: longe. Quem o lê se vê - escuta a dramaturgia que se inicia - na passagem pela linguagem. No teatro tipográfico de tudo, só há a contemporaneidade daquele ninguém poético: pessoas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: Valdir Prigol (coord.). **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.
- BADIOU, Alain. Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa. In: BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 53-63.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 1. vol. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.
- CELAN, Paul. **Arte Poética: O Meridiano e Outros Textos**. Lisboa: Cotovia, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. À escuta. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- OGGIONE, Bruno; MOTTA, Marcus Alexandre. **A partir de (pessoas)**. Rio de Janeiro: Morandi, 2024.
- PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1942.
- PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965.

- PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. **Novas Poesias Inéditas**. Lisboa: Ática, 1973.
- PESSOA, Fernando. **Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- PESSOA, Fernando. **Antologia Estética: Teoria e Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1988.
- PESSOA, Fernando. **Fausto: Tragédia Subjectiva**. Lisboa: Presença, 1988b.
- PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. [S.l.]: Ciberfil, 2002. (Domínio Público).
- CAEIRO, Alberto. **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1946.
- CAEIRO, Alberto. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Lisboa: Presença, 1994.
- CAEIRO, Alberto. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAEIRO, Alberto. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. São Paulo: Ática, 2013.
- CAMPOS, Álvaro. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944.
- CAMPOS, Álvaro. **Livro de Versos**. Lisboa: Estampa, 1993.
- CAMPOS, Álvaro. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- REIS, Ricardo. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1995.
- SOARES, Bernardo. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. 2. vol. Lisboa: Ática, 1982.
- SOARES, Bernardo. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. São Paulo: Brasiliense, 1986.