



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Janaína de Paula Pietroluongo

**A morte e a arte em Pessoa:
diálogos com o romantismo inglês**

Rio de Janeiro

2019

Janaína de Paula Pietroluongo

A morte e a arte em Pessoa: diálogos com o romantismo inglês



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P626

Pietroluongo, Janaína de Paula.

A morte e a arte em Pessoa: diálogos com o romantismo inglês /
Janaína de Paula Pietroluongo. – 2019.
84 f.

Orientadora: Marcus Alexandre Motta.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 - Crítica e interpretação – Teses. 2.
Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Romantismo – História
e crítica – Teses. 4. Poesia inglesa – História e crítica – Teses. 5. Morte
na literatura – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95:82.015"17-18"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Janaína de Paula Pietroluongo

A morte e a arte em Pessoa: diálogos com o romantismo inglês

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 30 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Sérgio Nazar David
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Kelvin dos Santos Falcão Klein
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

À Dailva, minha mãe, e à Amanda, minha filha. Meu antes e meu depois.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, por ter me aberto as portas da UERJ, e por todos os inúmeros conhecimentos que tão generosamente compartilhou ao longo dos últimos anos.

Gostaria de agradecer imensamente a todos os professores da UERJ, são inúmeros para citar aqui, mas devo a vocês a minha formação. Vocês são sérios, generosos, competentes e fazem da UERJ uma universidade ímpar.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Sérgio Nazar David e ao Prof. Dr. Kelvin dos Santos Falcão Klein pela leitura atenta e as valiosas sugestões ao meu trabalho.

Agradeço também à Vera Lúcia Pian Ferreira e à Marcela Azevedo, amigas e companheiras de estudo: muito obrigada por tudo. Sem vocês, eu não teria conseguido chegar até aqui.

Agradeço ao meu marido, Cesar Arnaldo Bernhard Cardoso, por toda a ajuda que me deu no momento preciso e por compreender que nem sempre pude estar disponível.

Agradeço também aos funcionários da secretaria do departamento de Pós-Graduação em Letras, vocês me ajudaram muito e eu só posso agradecer todo o apoio que recebi durante o curso de mestrado.

Pessoa senti bussare alla porta e disse:
avanti. La porta si socchiuse, ma nessuno
entrò. Posso entrare?, chiese una voce
tremula. Prego, disse Pessoa, avanti.

Antonio Tabucchi

RESUMO

PIETROLUONGO, Janaína de Paula. *A morte e a arte em Pessoa: diálogos com o romantismo inglês*. 2019. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta dissertação tem por objetivo investigar a teoria da arte de Fernando Pessoa, como disposta em seus poemas e textos teóricos. Partindo do princípio de que para Pessoa, a Arte e a Morte andam juntas, analisaremos em alguns poemas como essa metáfora aparece e como ela é definidora da sua teoria poética. Para isto, centraremos a nossa análise no poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Fernando Pessoa. Considerando a herança literária de Fernando Pessoa, o presente estudo investiga de que maneiras Pessoa dialoga com os poetas românticos, especialmente com William Wordsworth, William Blake e John Keats. Para contrapor o nosso estudo, iremos nos deter no poema de Wordsworth “The Solitary Reaper” [“A ceifeira Solitária”], E finalmente, para exemplificar a teoria aqui disposta, um texto de ficção procura demonstrar, de forma literária, a questão razão versus emoção diante da presença da morte.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Poesia. Romantismo. Arte. Morte.

ABSTRACT

PIETROLUONGO, Janaína de Paula. *Death and art in Fernando Pessoa: dialogues with the English romanticism*. 2019. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The object of this thesis is an investigation of Fernando Pessoa's theory of Art, as described in his poems and theoretical texts. Starting from the principle that, for Pessoa, Art and Death are connected, we shall analyse a few of his poems to show how he uses this metaphor, and how it defines Pessoa's poetic theory. To do so, we shall focus our analysis on his poem "Ela canta, pobre ceifeira" ["She sings, the poor reaper"]. Taking into account the literary legacy of Fernando Pessoa, this thesis investigates the several ways in which Pessoa interacts with the Romantic poets, specifically with William Wordsworth, William Blake and John Keats. As a counterpoint to our study, we shall examine Wordsworth's poem "The Solitary Reaper". And finally, to provide an example of the theory proposed herein, a fictional text seeks to demonstrate in literary form the reason-emotion problem in the face of death.

Keywords: Fernando Pessoa, Poetry, Romanticism, Art, Death.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	A TEORIA DA ARTE DE FERNANDO PESSOA	15
1.1	A Ceifeira	27
2	A FIGURA DA CEIFEIRA NA POESIA ROMÂNTICA	30
2.1	William Blake	33
2.2	William Wordsworth	39
2.3	John Keats	47
3	FERNANDO PESSOA E A POESIA ROMÂNTICA INGLESA .	53
4	O TAPETE	57
	CONCLUSÃO	66
	REFERÊNCIAS	69
	ANEXOS	72

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo traçar um possível diálogo entre a poesia de Fernando Pessoa (1888-1935) e o Romantismo inglês através da análise comparativa de alguns poemas de William Blake (1757-1827) William Wordsworth (1770-1850) e John Keats (1795-1821) e a poesia de Fernando Pessoa. Para tal análise, utilizaremos como base o poema de Pessoa “Ela canta, pobre ceifeira”, publicado pela primeira vez na revista *Terra Nossa*, nº 3, em setembro de 1916. Esse diálogo pretende demonstrar que Fernando Pessoa, poeta com sólidos conhecimentos da literatura inglesa, procura atualizar os ideais românticos utilizados pelos poetas ingleses, desenvolvendo um novo conceito do que é Poesia e ajustando o que ele considerava falho no movimento romântico através do seu fazer poético. Possibilitando, desse modo, que o poeta pudesse contribuir para uma transformação radical da poesia portuguesa a partir do início do século XX.

Neste trabalho, examinou-se o papel que a metáfora da morte, simbolizada muitas vezes pela figura da ceifeira, ocupa na poesia romântica e como Fernando Pessoa irá utilizar este elemento em seus poemas. Um dos objetivos deste trabalho é demonstrar como a personagem da ceifeira está intimamente ligada à ideia de arte de Fernando Pessoa em seu projeto de uma poesia instauradora de premissas inovadoras e, ao mesmo tempo, aniquiladora (“ceifadora”) de tudo o que, até a sua época, era representado por alguns representantes da poesia canônica portuguesa.

Faz-se necessário traçar os limites desta dissertação. Entendo que a Arte de Pessoa, seja todo o ideal de arte que Fernando Pessoa expõe em seus poemas, seja como ele mesmo ou quando ele dá voz a um dos seus heterônimos. A definição do que Pessoa entende por arte é bastante clara: “Tem duas formas, ou modos, o que chamamos cultura. Não é cultura senão o aperfeiçoamento subjetivo da vida. Esse aperfeiçoamento é direto ou indireto; ao primeiro se chama arte, ciência ao segundo. Pela arte aperfeiçoamos a nós; pela ciência aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou ilusão, do mundo”. (PESSOA, 2017, p. 31)¹. Pessoa diz ainda que a arte “é a comunicação aos outros da nossa identidade íntima com eles”. (PESSOA, 2012, p. 250)². Entretanto, é Theodor Adorno (1903-1969) que nos lembra que “A arte só se

¹ Ver: PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Metafísica e Arte*, Org. SOUZA, Claudia/RIBEIRO, Nuno, Ed. UFMG, Belo Horizonte, UFMG. P. 31.

² Ver: PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Ed. Assírio e Alvim, Porto, 2012. P.250.

mantém em vida através da força da sua resistência...o seu contributo para a sociedade não é comunicação com ela, mas algo de muito mediatizado, uma resistência, em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intra-estético, sem ser a sua imitação” (ADORNO, 2015, p. 341)³.

Também é preciso estabelecer que o romantismo inglês que será tratado neste trabalho será representado principalmente pelos poetas, anteriormente citados, Blake, Wordsworth e Keats. A escolha desses poetas foi motivada pela influência que a literatura por eles produzida exerceu sobre Fernando Pessoa. Sempre que for pertinente, serão feitas referências a um poema de Wordsworth intitulado *The Solitary Reaper (A Ceifeira Solitária)*, além de vários outros poemas que tratam da figura da morte e que servirão de base para um diálogo com o poema de Pessoa aqui destacado.

Para pensar o romantismo de um modo geral, textos de vários autores foram consultados, incluindo alguns que tratam do romantismo alemão, movimento que influenciou toda a cultura europeia e que também ecoou na obra dos poetas aqui estudados. Além disso, tomaremos como norte a ideia do romantismo desenvolvida pelo próprio Pessoa.

O movimento literário, a que ordinariamente se chama romantismo, contrapôs-se de três maneiras ao classicismo que o precedera: À estreiteza e secura dos processos clássicos substituiu o uso da imaginação, liberta, quanto possível, de outras leis que não as próprias. À mesquinhez especulativa da arte clássica, onde a inteligência aparece apenas como elemento formativo, e nunca como elemento substancial, substituiu a literatura feita com ideias. À clássica subordinação da emoção à inteligência, substituiu, invertendo-a, a subordinação da inteligência à emoção, e do geral ao particular. Os dois primeiros processos representaram uma inovação e uma vigoração da arte; o terceiro é puramente mórbido... (PESSOA, 2012, p. 207-208)⁴.

Fernando Pessoa acreditava que o movimento romântico não havia feito mais do que revisitar o helenismo, adotando a forma clássica de uma maneira mais latina do que grega. Para Pessoa, a inversão da ordem da inteligência e da emoção foi um movimento de falência construtiva que faz com que o movimento romântico, em seu nascedouro, tenha surgido mórbido, o que vem a contribuir para o seu esfacelamento. Ainda segundo Pessoa, da inversão

³ Ver: ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, Edições 70, Rio de Janeiro, 2015. P.341.

⁴ Ver: PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Ed. Assírio e Alvim, Porto, 2012. P.207-208.

das posições mentais da emoção e inteligência nasceram o movimento decadente, o simbolista e vários outros que se seguiram. Para Pessoa, a questão inteligência versus emoção é impossível de ser equacionada. Caso a predominância da emoção seja aceita, a Ordem desaparecerá e para ele só há uma única solução; a elevação da “personalidade do artista ao abstrato, para que contenha em si mesma a disciplina e a ordem” (PESSOA, 2012, p. 209)⁵. Tornando desse modo, a ordem subjetiva e não objetiva.

Para o poeta português, “a questão da conciliação da Ordem, que é intelectual e pessoal” (PESSOA, 1918), com características da modernidade e a subjetividade adquiridos no século XIX constitui-se um dos grandes problemas do artista do início do século XX. E para o qual só há uma única solução: tornar a imaginação e a emoção abstratas, criando o que Pessoa chamava de “emoção do abstrato”. Ao tornar a emoção abstrata, o poeta torna-se mais próximo de uma tradição medievalista de dramatização da emoção. E com isso, ao dramatizar a emoção, esta é despida de tudo o que é “acidental e pessoal, tornando-a abstrata – humana” (PESSOA, 2012, p. 209)⁶. Como podemos perceber, essa abstração da emoção vai de encontro a muitos aspectos da arte romântica.

Vale a pena ressaltar as semelhanças entre os anseios de mudanças das duas épocas aqui ressaltadas: o início do século XIX e o início do século XX. Ambas são épocas de transição em termos político-sociais e artísticos. As transformações que são desencadeadas nesses dois finais de século irão repercutir nas décadas seguintes, alterando conceitos arraigados no homem social, político, científico e artístico que virá a partir desses períodos.

O Romantismo inglês vai surgir numa Inglaterra ansiosa por mudanças, principalmente as de ordem sócio-políticas. Seus níveis de esperança e idealismo eram tão grandes que levam o poeta William Blake, protestante radical, a representar a Revolução Francesa como “uma violência purificadora...presságio de uma redenção iminente do homem e do mundo” (ABRAMS, 1968, p. 45)⁷. A produção poética é naturalmente afetada pelo novo movimento uma vez que o pensamento individual é colocado em relevo. Nessa época, os poetas passam a ser vistos como pessoas que têm algo a dizer, tornando-se, desse modo, uma

⁵ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Ed. Assírio e Alvim, Porto, 2012. p.209

⁶ Ibid., p. 209

⁷ Ver: ABRAMS, M.H. et al. *The Norton Anthology of English Literature*, Norton & Company, New York, 1968. P.45. (no original: “...He...represented the contemporary Revolution as the purifying violence that... was the portent of the imminent redemption of man and the world...”) Todas as traduções e versões cujos autores não estão nomeados foram feitas por Janaína Pietroluongo.

espécie de porta-voz da sociedade, cujo público era formado por pessoas educadas e amantes das artes em geral. O ideal de liberdade era aguardado na Inglaterra que, como toda a Europa, havia sido influenciada pelos ideais da Revolução Francesa de 1789-1799.

As ideias reformistas da Revolução Francesa assustavam os proprietários de terras e a Coroa inglesa. A dinastia de Hanover (1714-1901) nunca foi muito popular entre os ingleses e era comum haver protestos contra o Rei George III (1738-1820) na última década do século XVIII. O monarca inglês sofreu, durante o seu reinado, o mais longo da história até então, inúmeras derrotas, sendo a mais notável a perda de várias colônias na América do Norte com a independência dos Estados Unidos (1776).

Em Portugal, o século XX também irá nascer em meio a grandes conturbações sócio-políticas e artísticas. Um grupo de intelectuais de Coimbra, a chamada Geração de 70, da qual faziam parte Antero de Quental, (1842-1891), Teófilo Braga (1843-1924), e um grupo de românticos, do qual faziam parte Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), já havia se mostrado insatisfeito com a situação das letras portuguesas. Esses grupos

...impõem-se por certa força criadora – uma ânsia de confissão pela palavra escrita, um entusiasmo pelas belas letras, um desejo de afirmação individual que têm algo dum Renascimento. Sente-se em vários poetas uma frescura, uma confiança no Homem, na Poesia, no Progresso...(COELHO, 1965, p. 28)⁸

Em 1910, há a implantação do regime republicano e o término oficial da monarquia portuguesa, com o exílio do Rei Dom Manuel II na Inglaterra. Sem a importância da França e da Inglaterra, e sem a glória econômica de um passado colonialista, Portugal, no começo do século XX, apresentava problemas sociais e culturais que só seriam resolvidos no decorrer do século XX.

Eis que surge na cena literária portuguesa Fernando Pessoa, aos 17 anos e recém-chegado de uma longa estada na África do Sul onde passou os seus anos formativos. Pessoa junta-se a um grupo que irá operar uma nova revolução nas letras portuguesas: Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e Santa-Rita Pintor, entre outros. Jovens poetas que estavam sintonizados com as mudanças de costumes ocorridas no resto da Europa e ansiavam por produzir em Portugal uma renovação literária, sobretudo poética, em sintonia com

⁸ COELHO, Jacinto do Prado. *Poetas do Romantismo*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1965. P.28.

movimentos que também ocorriam em outros países. Esse grupo foi responsável pela publicação de várias revistas literárias, entre elas a *Revista Orpheu*, que serviam de veículos para suas ideias inovadoras, consideradas por muitos como extremistas, tornando-se, conseqüentemente, alvo fácil da crítica dos mais conservadores.

O que se conclui da leitura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicômios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles. (Publicação A Capital, 1915)⁹

Esse grupo, que ficou conhecido como a *Geração de Orpheu*, utiliza os seus escritos, para manifestar opiniões contrárias ao já estabelecido, ao tradicionalismo e às formas ‘de idealismo romântico’ da pequena burguesia” (SARAIVA, 16^a.ed., p.1039)¹⁰. Embora, atualmente já se reconheça que a imagem excessivamente idealista dos românticos portugueses foi uma visão promovida pela geração de 70. Também vale lembrar que graças às críticas virulentas, a Revista Orpheu, cuja venda inicialmente limitou-se a 17 exemplares, acabou esgotando a sua tiragem. A publicação teve vida breve por falta de recursos financeiros, limitando-se a apenas dois números.

Fernando Pessoa logo assume um papel de destaque em seu grupo devido não apenas à sua qualidade literária, como também à riqueza de sua heteronímia poética. Embora Pessoa tenha criado mais de 100 heterônimos, incluindo uma mulher, o poeta escreve a sua obra basicamente com cinco poetas (se contarmos o seu *Livro do Desassossego* como texto poético): Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Fernando Pessoa ele mesmo e Bernardo Soares. Devemos destacar que Bernardo Soares, é considerado por Pessoa como um semi-heterônimo ou às vezes, como uma *personalidade literária*. A escolha de incluir o ortônimo Fernando Pessoa como mais um de seus heterônimos justifica-se pelo fato de Fernando Pessoa se considerar um poeta dramático, ou seja, um outro personagem, como justifica em uma carta de 1931 a Gaspar Simões:

O ponto central de minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente em tudo quanto escrevo, a

⁹ Ver artigo no Jornal “A Folha de São Paulo”, caderno Ilustríssima, de 29/03/2005.

¹⁰ SARAIVA, A.J e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*, 16^a. Edição Corrigida e Actualizada, Porto Editora, Porto, p. 1039.

exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro, eis tudo. (PESSOA, 2012, p.253)¹¹

Parte desta dissertação será dedicada à análise da teoria de Arte desenvolvida por Fernando Pessoa não apenas em seus escritos teóricos, como também em seus poemas. O poema pessoano escolhido para uma análise mais detalhada será o poema de 1916 “Ela canta pobre ceifeira”. A razão dessa escolha é que, com esse poema, é possível estabelecer um diálogo entre a tradição romântica inglesa, aqui representada por Blake, Wordsworth e Keats de uma forma mais direta. A figura da ceifeira, representação da própria morte, está presente em vários poemas não só dos poetas ingleses como também na obra de Fernando Pessoa. Sempre que possível, será destacada alguma semelhança e, ao mesmo tempo, diferenças entre Pessoa e os românticos ingleses.

Por último, gostaria de estabelecer alguns paralelos com a análise dos textos poéticos, a teoria da arte de Pessoa e um texto de ficção concebido como uma exemplificação prática de aspectos teóricos da obra de arte. Por entender que a Poesia é arte maior por excelência, que precisa estar presente em todas as outras manifestações artísticas, o texto em prosa tem como objetivo fazer uma ponte entre o que está sendo afirmado nesta dissertação e o campo da Arte.

Assim sendo, ao final da dissertação haverá um texto cujo objetivo é exemplificar, em formato de prosa, a teoria aqui exposta.

¹¹ PESSOA, Fernando. Teoria da Heteronímia, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p.253.

1. A TEORIA DA ARTE DE FERNANDO PESSOA

Quando se fala vulgarmente em teoria, pensa-se imediatamente em um passo a passo para determinada prática. Numa sociedade específica que preze o empirismo, a teoria surgirá a partir da necessidade de divulgar modos de fazer que facilitem a propagação de um dado conhecimento. Nesse caso, a prática necessitaria da teoria para que fosse mais bem efetuada ou praticada. Entretanto, em se tratando da Arte, acredito que algumas considerações precisam ser feitas pois trata-se de um campo do saber humano com características particulares.

Quando falamos sobre a teoria da Arte, de um modo geral, podemos destacar, entre inúmeras particularidades, o seu “ter-estado-em-devir” (ADORNO, 2015, p. 14),¹² isto é, a arte não tem o seu conteúdo absorvido em seu tempo de vida e morte. Adorno nos diz que “A arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade” (ADORNO, 2015, p.15)¹³. É importante ter em mente essa efemeridade do conteúdo da obra de arte quando falamos sobre a teoria da arte de Fernando Pessoa.

Para delimitar o nosso estudo, trata-se de uma tentativa de recorte de um corpus teórico que sirva de base para o estudo da poética de Fernando Pessoa e não para estudo de outras poéticas. Não estamos tratando aqui de uma teoria **de** Arte, mas sim de uma teoria **da** arte de Fernando Pessoa. Compreendemos que parte deste corpus se encontra distribuído entre os vários poemas de Pessoa pois acreditamos que a sua teoria esteja intimamente ligada à sua práxis artística.

De quem é o olhar
 Que espreita por meus olhos?
 Quando penso que vejo,
 Quem continua vendo
 Enquanto estou pensando...¹⁴
 (PESSOA, 2016, p.38)

Em um de seus inúmeros escritos teóricos, Pessoa afirma que “*a arte consiste em fazer os outros sentirem o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a*

¹² ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, p. 14.

¹³ Ibid., p. 15

¹⁴ PESSOA, Fernando. *Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli*, Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, p. 38.

nossa personalidade para especial libertação” (PESSOA, 1931, p.250)¹⁵. E ele continua sua explicação:

O que sinto, na verdadeira substância com o que sinto, é absolutamente incomunicável e quanto mais profundamente o sinto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exatamente o que eu senti...afinal tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti... (PESSOA, 2012, p. 250)¹⁶

Podemos perceber a importância que a comunicação do sentimento tem para Fernando Pessoa. Lembrando que a transmissão desse sentir ao outro é fruto de uma mediação racional. No fragmento acima, também podemos destacar o peso que Pessoa dá à capacidade de invenção, de criação do artista, ou como ele diz em seu poema *Autopsicografia*, “fingimento”. Essas duas forças antagônicas – o sentir incomunicável – e a necessidade de comunicar ao outro o que sente, cria nos poemas de Pessoa uma tensão evidente, como nestes versos de *Cairo*:

(...)
 Ele é o humano que é natural,
 Ele é o divino que sorri e que brinca.
 E por isso é que eu sei com toda a certeza
 Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.
 (...)
 Ele dorme dentro da minha alma
 E às vezes acorda de noite
 E brinca com os meus sonhos.
 (...)
 Esta é a história do meu Menino Jesus.
 Por que razão que se perceba
 Não há de ser ela mais verdadeira
 Que tudo quanto os filósofos pensam
 (...)
 (PESSOA, 2016, p. 90)¹⁷

Pessoa nos lembra que a vida é feita de ficções. Para o poeta, há a realidade exterior e um destino que não podemos mudar e que é indiferente a nós, nem bom, nem mal. Todo o

¹⁵ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 250

¹⁶ *Ibid.*, p. 250

¹⁷ PESSOA, Fernando. *Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli*, Bazar do Tempo, 2016, p. 90.

resto é fingido ou sonhado, inconsciente ou conscientemente. E ele vai mais além ao afirmar que “Fingimos ou sonhamos para poder viver” (PESSOA, 2012, p.174)¹⁸.

Como homem que viveu o período de transição entre o século XIX e o século XX, Pessoa possuía plena consciência da necessidade de acompanhar o espírito de sua época. As descobertas científicas, o desenvolvimento tecnológico, os movimentos artísticos de final de século, enfim, tudo contribui para que a genialidade de Pessoa floresça em um ambiente que clamava por mudanças. Soma-se a isso, uma sólida formação em língua inglesa. Ao emigrar para a África do Sul ainda na primeira infância, Pessoa esteve exposto à tradição literária inglesa, além da francesa, escrevendo também em inglês e francês. Para este estudo, é a influência da literatura anglófona em seus poemas em português que nos interessa.

Portugal, no início do século XX era um país que ainda apresentava graves problemas de ordem social e política. A situação de Portugal, longe do tempo das riquezas coloniais e sem a predominância artístico-cultural de países como França e Inglaterra, faz com que o jovem Fernando, ao voltar da África do Sul, encontre as letras portuguesas em um marasmo cultural dominado por uma orientação passadista e ainda preso a práticas artísticas ultrapassadas. Ao unir-se a outros jovens, especialmente a Mário de Sá-Carneiro, Pessoa encontra nas publicações literárias que cria com seu grupo um canal de divulgação de sua arte e da produção de seus heterônimos.

Pessoa inicia a sua carreira literária oficial com a publicação de um artigo na *Revista Águia*, em 1912, intitulado “A nova poesia portuguesa”. Nesse artigo, com apenas 23 anos, o poeta debruça-se sobre a poesia inglesa e francesa traçando um paralelo com o panorama da poesia portuguesa de então. Chama a atenção a análise e conhecimento do jovem poeta dos vários períodos da poesia inglesa, e francesa, e a sua evidente insatisfação com o momento da poesia lusitana. Seu artigo de estreia desagrade tanto aos saudosistas, aqueles que viviam das glórias da renascença portuguesa, como aos não-saudosistas. É nesse célebre artigo que Pessoa se autoconstrói como o grande poeta que surgirá nas letras portuguesas, o “supra-Camões” que irá renovar a poesia de Portugal:

Mas é precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra. É precisamente este detalhe que marca a completa analogia da actual corrente literária portuguesa com aquelas, francesa e inglesa, onde o nosso raciocínio descobriu o acompanhamento literário das grandes

¹⁸ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 174.

épocas criadoras. (PESSOA in A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada, 1912)¹⁹

As críticas ao seu artigo surpreendem Pessoa, mas não o abalam. O poeta chega a ser acusado de megalomaníaco por um de seus críticos, pois em seu artigo de estreia Pessoa nos fala sobre um poeta vindouro que irá ser capaz de exprimir suas ideias de modo intelectual e de modo emocional. Será esse supra-Camões um gênio ainda superior ao próprio Camões:

E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões... (PESSOA in “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, 1912)²⁰

Num movimento contrário à apatia cultural portuguesa, Pessoa passa a publicar seus poemas em várias revistas literárias. Álvaro de Campos, um de seus heterônimos, chega a publicar um manifesto futurista no qual exprime repúdio a todas as formas de artísticas que refletissem valores ultrapassados, incluindo boa parte da tradição romântica.

...Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
(...)
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita...
(PESSOA/CAMPOS, 2016, p.155)²¹

Nota-se claramente no fragmento acima do poema “*Ode Triunfal*” a vontade do poeta de participar desse progresso que acontecia em toda a Europa e do qual Portugal não fazia parte, pelo menos não com a mesma rapidez que o poeta desejava, de modo sensual e visceral. Fernando Pessoa, por meio de Álvaro de Campos, demonstrava através da sua arte poética que era grande demais para ser mantido à margem das mudanças de sua época.

¹⁹ Ver PESSOA, Fernando “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, 1912, disponível no site <http://arquivopessoa.net/textos/3090>

²⁰ Ibid.

²¹ PESSOA, Fernando. *Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli*, Bazar do Tempo, 2016, p.155

Faz-se necessário chamar a atenção para o fato de que a poética de Pessoa subentende também um pensamento crítico e uma reflexão sobre o próprio fazer poético. Pessoa, a exemplo de outros poetas a partir do iluminismo, dedica uma atenção especial ao seu processo criativo. No caso de Pessoa, é impossível separar a sua reflexão crítica de sua escrita poética. Ambas estão intimamente ligadas.

...Guia-me só a razão.
 Não me deram mais guia.
 Alumia-me em vão?
 Só ela me alumia.
 (...)
 Como o olhar, a razão
 Deus me deu, para ver
 Para além da visão –
 Olhar de conhecer...
 (PESSOA, 2016, p.57)²²

No fragmento acima, podemos perceber como a razão exerce um papel preponderante na prática de Pessoa. O poeta enfatiza que é apenas por ela iluminado e pela posse de uma visão que o permite conhecer, além de simplesmente ver as coisas, o mundo. No trecho acima, podemos constatar que a poesia de Pessoa também contém uma reflexão sobre o seu fazer poético. Segundo Walter Benjamin, uma reflexão sobre a arte pode, e deve, ser uma obra de arte. Ele diz em seu livro *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* que:

A reflexão prática, ou seja, determinada, a autolimitação, constituem a individualidade da obra de arte. Pois para que a crítica...possa ser superação de toda limitação, a obra deve repousar nessa limitação. A crítica preenche sua tarefa na medida em que, quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensivamente as conduza fora de si...Assim, ela expõe a ligação da obra única com a Ideia da arte, e deste modo, a Ideia mesma da obra singular... (BENJAMIN, 2011, p.81)²³

Benjamin estabelece a teoria romântica da obra de arte como a teoria da sua forma; segundo ele, os românticos determinaram a obra de arte como um centro no qual é possível

²² PESSOA, Fernando. Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli, Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, p. 57.

²³ BENJAMIN, Walter. O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. Editora Iluminuras, São Paulo, 2011, p. 81.

irradiar uma reflexão viva da própria obra de arte. Desse modo, para os românticos, um poema, por exemplo, só poderia ser julgado segundo seus critérios imanentes, expondo uma ligação intrínseca entre a obra e a Ideia de Arte como podemos perceber neste fragmento de Wordsworth:

...The happy idleness of that sweet morn,
With all its lovely images, was changed
To serious musing and to self-reproach.
Nor did we fail to see within ourselves
What need there is to be reserved in speech...
(Wordsworth, 2000, p.161)²⁴

Ou como nesses versos de Alberto Caeiro:

O meu olhar é nítido como um girassol
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer...
(CAEIRO, 2016, p. 83)²⁵

Em uma carta de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa aborda a questão da sua heteronímia. Nesse documento, o poeta estabelece a sua definição do que vem a ser para ele a loucura. Para ele, a sua “loucura” está diretamente ligada à criatividade e o que possui é um “*temperamento dramático elevado ao máximo, escrevendo em vez de dramas em atos e ação, dramas em almas*” (PESSOA, 2012, p.253)²⁶. Costuma-se considerar que a obra de Pessoa tenha sido escrita por três heterônimos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de

²⁴ WORDSWORTH, William. *Selected Poems*, Everyman’s Library, Londres, 2000, p. 161. Trad. *O alegre idílio daquela doce manhã, /Com todas suas imagens, foi modificado/para séria reflexão e autocensura/Não que tenhamos errado em ver dentro de nós/o que deveria ser comedido na fala...*

²⁵ PESSOA, Fernando. *Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli*, Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2016, p.83

²⁶ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 253.

Campos, além de Fernando Pessoa ele mesmo. Para este trabalho, incluo no corpus teórico estudado Bernardo Soares, autor de *O Livro do Desassossego* (1929-1935) por entender que não há como separar a sua prosa e a sua poesia dos seus textos críticos. Embora, para o próprio Pessoa, Bernardo Soares fosse um semi-heterônimo, ou uma “personalidade literária”, entendo que Soares seja mais uma invenção do poeta. Por essa razão, sua inclusão na lista de seus heterônimos. No caso de Fernando Pessoa, esta dissertação também irá considerá-lo como mais uma invenção do Fernando Pessoa, homem de carne e osso:

desdobrada,
porto,

(...)
Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse

Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele

E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...
(...)
(PESSOA, *Chuva Oblíqua*, 2016, p.30)²⁷

A questão do sonho aparece em vários poemas de Pessoa, mas é interessante notar no poema acima é a fragmentação do ser: o poeta é um e é outro. Quem é então o autor do poema? O ser que sonha? Ou o ser pelo poeta sonhado? Ou ainda um terceiro que é um criador dos dois outros seres? Pela inabilidade de definição de uma única personalidade do poeta, para efeito de análise da sua teoria poética, iremos considerar o poeta Fernando Pessoa como mais uma de suas criações. Em inúmeros textos teóricos, como os que compõem o volume *Teoria da Heteronímia*²⁸, o poeta se coloca em pé de igualdade com Caeiro, Reis, Campos e Soares. Em seu prefácio ao *Livro do Desassossego*, Pessoa chega a contar como conheceu Bernardo Soares e ficaram amigos. Em outro texto, conta como o Mestre Alberto Caeiro chegou até ele. Enfim, no caso de Fernando Pessoa, criador e criaturas são indissociáveis.

E o mesmo ocorre em relação à sua teoria da Arte, dispersa em seus inúmeros textos teóricos e nas cartas escritas aos amigos; entretanto, é nos seus poemas em que ela está mais

²⁷ PESSOA, Fernando. Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli, Bazar do Tempo, 2016, p.30.

²⁸ Ibid.

visível. Pessoa é um daqueles casos em que o pensamento crítico e o pensamento poético se desenvolvem e se mesclam de tal forma que nos é impossível definir onde começa e termina um e outro:

(...)
 Que ideia tenho eu das cousas?
 Que opinião tenho sobre as causas e efeitos?
 Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
 E sobre a criação do Mundo?

Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
 E não pensar é correr as cortinas
 De minha janela (mas ela não tem cortinas)

(...)
 (CAEIRO, 2016, p. 85)²⁹

Caeiro dá voz ao aspecto da personalidade do poeta mais próxima do “nacer das coisas”. E por isso mesmo é chamado por Pessoa de mestre. Ele é o homem mais próximo da natureza, mais próximo da vida sem metafísica. É o homem meditativo cujo pensamento é o seu rebanho e o qual é por ele apenas observado, sem julgamentos ou pensamentos críticos. Caeiro tem pena de Cesário Verde (1855-1886) que julga um camponês “preso em liberdade pela cidade”. Caeiro, por ser o poeta mais intuitivo exemplifica um aspecto importante da teoria da arte de Pessoa: o seu “poder de despersonalização dramática” (PESSOA, 2012, p. 253)³⁰. Cada um dos heterônimos irá corresponder a uma das facetas dramáticas de Pessoa: Ricardo Reis, a disciplina mental; Álvaro de Campos, a emoção. E para Pessoa, embora discordando de seus heterônimos e tendo pouco em comum com eles, proibi-las de existir seria o mesmo que privar Shakespeare de dar voz à Lady Macbeth por ele não ser mulher ou ter uma ambição que vacila perante o crime.

A contribuição de cada um dos heterônimos ao desenvolvimento da sua teoria de arte é fundamental. Entretanto, quando Pessoa escreve como ele mesmo (“O Fernando Pessoa só”) ele dispõe as suas ideias sobre arte de forma mais explícita. Por essa razão, nos deteremos sobre o poema “Ela canta, pobre ceifeira” (PESSOA, 2016, p.32)³¹:

²⁹ PESSOA, Fernando. Antologia Poética. Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli, 16, Bazar do Tempo, 2016, p.85

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 32.

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!
 Entrai por mim dentro! Tornai
 Minha alma a vossa sombra leve!
 Depois, levando-me, passai!

O primeiro verso do poema nos remete imediatamente ao canto, uma metáfora recorrente que irá aparecer em inúmeros outros poemas de Pessoa e também de Wordsworth, além de outros poetas românticos.

...Sweet are the pleasures that to verse belong,
 And doubly sweet a brotherhood in song:
 Nor can remembrance, Mathew! Bring to view
 A fate more pleasing, a delight more true...
 (KEATS, 1818)³²

³² KEATS, John. Poem to George Felton Mathew. Disponível em <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/keats/john/poems1817/part2.html>

Trad.: *Doce são os prazeres que pertencem ao verso/E duplamente doce uma irmandade em canto/Nenhuma lembrança, Mathew! Pode vir à luz/Um destino mais prazeroso, um deleite mais verdadeiro.*

A expressividade do canto dessa ceifeira é tão grande que merece a atenção do poeta. O mesmo canto que também está presente no poema de Wordsworth “*The Solitary Reaper*” (A Ceifeira Solitária):

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland lass!
Reaping and singing by herself...
(WORDSWORTH, 2000, p. 317)³³

Nos poemas de Pessoa e Wordsworth, vemos uma ceifeira destacada, solitária, absorta em sua função de ceifar e cantar. O poeta que a observa nota que sua existência independe da existência do próprio poeta que apenas a observa. Se considerarmos a divisão que Blanchot faz entre a solidão essencial e a solidão no mundo, a integração da ceifeira com o seu mundo e o seu trabalho de cantar é total. A sua solidão é percebida a partir do seu não-ser no mundo do poeta. A sua natureza é cumprida rigorosamente e ela prossegue alheia aos adjetivos que lhe são atribuídos. Não existe dissimulação e sim a solidão essencial. Adorno nos ensina que as obras falam como “as fadas nos contos: queres o incondicional [unbedingtes], será teu, mas incognoscível. O verdadeiro do conhecimento discursivo está desvelado, mas nem por isso este o possui; o conhecimento, que a arte é, está na sua posse, mas de algo enquanto lhe é incomensurável” (ADORNO, 2015, p. 185)³⁴. Pessoa, ao colocar a sua ceifeira absorta em sua tarefa, estimula no poeta a questão “feliz, talvez”. O poeta e consequentemente nós, leitores, estamos diante do incognoscível de que nos fala Adorno. Além disso, o estar-separado das obras de arte é o que é o enigmático. “Se a transcendência nelas estivesse presente, seriam mistérios, não enigmas” (ADORNO, 2015, p.186)³⁵.

A tensão que é possível sentir em outras obras de Fernando Pessoa também se faz presente nesse poema que podemos analisar em duas partes distintas; a primeira composta pelas três primeiras estrofes e a segunda, pelas três últimas. Essa tensão, faz com que possamos compreender o poema como um elucidativo estudo contrastante entre a poesia romântica e a poesia de Pessoa, explicitando em forma de poesia a teoria da sua arte poética.

³³ WORDSWORTH, William. Selected Poems. Everyman’s Library, 2000, Londres, p. 317.
Trad.: *Ei-la no campo tão sozinha/ceifando e cantando/das Terras Altas a mocinha.*

³⁴ ADORNO, Theodor. Teoria Estética, Edições 70, Lisboa, 2015, p. 185.

³⁵ Ibid., p. 186.

Na primeira parte, a ceifeira canta e estão dispostos vários sentimentos: a alegre vivez, uma possível felicidade e o canto que pode alegrar ou entristecer, ou seja, provocar em quem o ouve uma reação emocional. Além disso, há outros elementos característicos da época romântica: o campo, o ar limpo e a ceifeira que canta um “suave cantar” como se tivesse “Mais razões p’ra cantar que a própria morte”. Ou seja, cantar é mais importante que viver (“Navegar é preciso, viver não é preciso”). A questão da morte será abordada em maiores detalhes em um outro capítulo.

Sabemos que o caráter enigmático surge de modo diferente em obras diferentes. De acordo com Benjamin, o “tipo de poesia romântica é o único que é mais do que tipo e como que é a própria arte de poetar mesma” (BENJAMIN, 2011, p.81)³⁶. A poesia romântica, ainda segundo Benjamin, é, portanto, “a Ideia mesmo de poesia” (BENJAMIN 2011, p. 81)³⁷. Fazer poemas, como Pessoa sugere no poema destacado acima requer um trabalho braçal, ceifar e cantar. E este trabalho acarreta uma absorção completa de quem o produz, uma suspensão do tempo, um alheamento como a da ceifeira que é observada, mas encontra-se alheia a essa observação. Daí, afirmarmos que nesse poema em questão, a teoria da arte de Pessoa encontra-se explicitada, sem que suas características enigmáticas se percam.

Entendemos que neste ponto é preciso compreender um pouco mais sobre a linhagem poética a que pertence Fernando Pessoa. Em 1595, surge a “Defesa da Poesia” de Sir Philip Sydney na qual o autor faz uma apologia da Poesia. Esse texto, surgiu numa tentativa de responder às ideias de Platão sobre a Poesia em *A República*, e se constitui uma ponte entre o pensamento poético da Antiguidade Clássica e dos poetas românticos ingleses. Segundo Sydney, é a Poesia que constitui o fundamento de todo o conhecimento, se sobrepondo até mesmo ao conhecimento filosófico:

O filósofo, portanto, e o historiador é que alcançam a meta, aquele pelo preceito, este pelo exemplo. Mas ambos, não dispendo um do outro, ambos realmente claudicam...Ora, o poeta, inigualável, realmente representa ambos, pois o que quer que o filósofo diga que deve ser feito, disso ele dá uma pintura perfeita, em alguém que ele pressupõe ter concretizado [o preceito], e assim casa a noção geral com o exemplo particular...o filósofo, com sua definição erudita – seja da virtude, do vício, das matérias de domínio público ou de âmbito privado –, restabelece a memória com muitos fundamentos infalíveis de sabedoria, que, entretanto, jazem obscuros perante as

³⁶ BENJAMIM, Walter. O Conceito de Crítica de Arte No Romantismo Alemão, Edições Iluminuras, São Paulo, 2001, p. 81.

³⁷ Ibid.

faculdades de imaginar e julgar, *se não forem iluminados ou figurados pela pintura falante da arte poética...* (SIDNEY, 2019, p. 42-43)³⁸

Em 1776, com a publicação do romance *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, tem-se propagada a ideia de que a força mais poderosa da vida é o sentimento e não a razão, numa evidente reação aos ideais do iluminismo que privilegiava a razão acima de tudo.

Mais de 200 anos após Sydney, o poeta Percy Bysshe Shelley (1792-1822) também publica a sua “*Defesa da Poesia*”. Nesse texto, Shelley discorre sobre o papel da razão e da emoção na Poesia, lançando os fundamentos da arte poética do Romantismo.

...Reason is the enumeration of qualities already known; imagination is the perception of the value of those qualities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance.

Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the imagination”: and poetry is connate with the origin of man... (SHELLEY, 1968 p. 489)³⁹

Na segunda parte do poema, a partir da quarta estrofe, Pessoa inicia com um aparente lamento pela falta de razão da ceifeira: “*Ah, canta, canta sem razão*” e completa dizendo “*O que em mim sente ‘stá pensando*”. Ou seja, a sua arte poética é fruto da sua mente, da sua racionalidade e não da emoção. Ele faz uso do gerúndio para enfatizar que é este o processo que está seguindo no momento da criação do poema. Isso não significa um desprezo pelos ideais românticos. Fernando Pessoa não deixa de reconhecer a herança romântica que fez parte da sua formação, porém não é mais possível para o poeta ter a “alegre inconsciência” dos poetas românticos. A consciência da brevidade da vida e o peso da ciência (do conhecimento, da consciência) o impede de ter a mesma atitude diante da vida, e da arte, que um poeta romântico teria.

³⁸ Ver: SIDNEY, Philip. *Defesa da Poesia*, tradução de Roberto Acízelo de Souza, Editora Filocalia, São Paulo, 2019. P. 42-43.

³⁹ Ver: ABRAMS, M. H. et al. *The Norton Anthology of English Literature, Vol.2*, W.W. Northon & Company, 1968, p. 489.

Trad. : A razão é a enumeração das qualidades já conhecidas; a imaginação é a percepção que valoriza essas qualidades, ambas separadamente e em sua totalidade. A Razão respeita as diferenças e a imaginação as semelhanças das coisas. A Razão está para a imaginação como o instrumento para o agente, como o corpo para o espírito e como a sombra para a substância. A Poesia, no seu sentido geral pode ser definida como a “expressão da imaginação”: e poesia é inata a origem do homem...”

No seu artigo de estreia sobre a “*Nova Poesia Portuguesa*”, Pessoa fala de uma complexidade da nova poesia. Essa complexidade, entre outras particularidades seria a capacidade de expressão do poeta de modo intelectual e de modo emocional de maneira equilibrada. Nesse artigo, Pessoa também escreve que a poesia portuguesa de então não atingiu o grau de objetividade que seria desejável. Segundo ele, quando isso ocorrer, ela terá atingido, segundo Pessoa, o grau máximo de “equilíbrio da subjectividade e a objetividade”. É relevante observar que por volta da mesma época, na América do Norte, havia tentativas semelhantes de renovação das letras com Hart Crane (1899-1932), T. S. Eliot (1888-1965) e Ezra Pound (1885-1972). A assertividade de Pessoa em se autoproclamar o representante máximo do novo fazer poético, torna o artigo de 1912 visionário e condizente com o espírito da sua época. Finalmente, Portugal participava de um movimento contemporâneo e era capaz de contribuir em iguais condições para a mesma renovação artística que estava acontecendo em vários países da Europa e também na América do Norte.

1.1 A Ceifeira

Iniciemos a nossa análise examinando a questão que a palavra “ceifeira” nos coloca. Ao consultar o dicionário vimos que “ceifar” é ao mesmo tempo colheita e extermínio. Normalmente, o verbo ceifar tem a conotação de supressão máxima, inclusive da vida. É comum lermos, no caso de um trágico acidente ou cataclisma, “vidas inocentes foram ceifadas”. No entanto, o verbo ceifar também comporta uma tensão semântica, podendo induzir a um significado no campo semântico oposto; para o trabalhador do campo, o ato de ceifar é vital para que possa colher os frutos de sua safra. Nesse caso, o ato de ceifar, de podar, de cortar fora tudo o que é velho, ultrapassado e desnecessário faz-se urgente e necessário. Além disso, “ceifar” foneticamente nos remete, em português, à palavra “seiva”. A figura da ceifeira tem como obra apenas ceifar e cantar. Ou seja, o canto ocorre paralelo ao ato de ceifar.

Podemos observar um certo quê de crueldade nessa ceifeira “De alegre e anônima viuvez”. Afinal ela desempenha a sua lida, o seu cantar “como se tivesse mais razões pr’a cantar que a vida”. A associação do ser cruel ao ser feminino faz parte de uma longa tradição, como bem nos lembra Mario Praz “...Sempre houve mulheres fatais nos mitos e na literatura, pois mito e literatura nada mais são que o retrato fantástico da vida real, e a vida real sempre nos propôs exemplos mais ou menos perfeitos da feminilidade tirânica e cruel...”(PRAZ, 2017, p.165).⁴⁰ Essa ideia desenvolvida por Praz será investigada ao longo do capítulo sobre Keats. O importante nesse momento é ressaltar que a ceifeira de Fernando Pessoa está inserida em uma tradição que remonta ao início da própria literatura.

Retomando a última estrofe do poema de Pessoa, podemos confirmar essa íntima ligação entre o ato de ceifar e o de cantar, tal qual o poeta que canta, que cria, nem que para isso tenha que se destruir, ceifar a si mesmo. É a partir desse ato de ceifar que Pessoa faz um último apelo: que a Poesia (*a ciência, a vida*) entre no poeta tornando a sua alma, sua sombra leve e, levando-o (“*a vida é tão breve!*”, talvez uma referência ao “*vita brevis, ars longa*” de Sêneca e uma piscada de olhos para o “*carpe diem*” dos românticos), passe, ou seja, torne-se passado para, assim, poder dar origem a uma nova forma de arte. Para o poeta, a arte poética moderna é instauradora de uma nova tradição: aquela que não comporta seguidores.

Podemos ligar esse poema ao que Walter Benjamin afirma: “a forma é, então, a expressão objetiva da reflexão à obra, ...através da sua forma, a obra de arte é um centro vivo de reflexão...” (BENJAMIN, 2011, p. 81)⁴¹. No caso desse poema, o cuidado especial com a sua forma, com a métrica e rimas leva-nos a refletir mais profundamente sobre a questão da renovação da arte almejada por Pessoa. Essa renovação não é meramente uma questão de uma alteração superficial da forma. Pessoa demonstra com esse poema que a sua arte poética é tão livre que pode até se valer de uma forma tradicional sem, no entanto, deixar de dizer o que precisa ser dito, ceifar o que precisa ser ceifado e com isso deixar a seiva do seu canto brotar. Com esse poema, temos a utilização da forma tradicional sem que o seu conteúdo inovador seja comprometido. Na verdade, a sua forma e conteúdo formam uma unidade indissociável.

⁴⁰ PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable*, Gallimard, 2017, p. 165. “Il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle...”

⁴¹ Ver: BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de arte no Romantismo Alemão*, Ed. Iluminuras, 2011, p. 81.

Por todas as razões aqui expostas, acreditamos que esse poema exemplifique de maneira direta e completa a teoria da Arte de Pessoa. Vale ressaltar a elegância com que Pessoa estabelece a sua teoria e a sua arte. Nesse poema, nenhuma palavra é desperdiçada, nenhum conceito é negligenciado e tudo é dito de forma econômica, sem excessos. Ao final, o resultado é uma verdadeira obra de arte que é também filosófica porque expõe a sua verdade, sem deixar de ser enigmática.

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica... (ADORNO, 2015, p.197)⁴²

⁴² Ver: ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Edições 70, 2015, p.197.

2. A FIGURA DA CEIFEIRA NA POESIA ROMÂNTICA

A tradição literária europeia é herdeira do pensamento judaico-cristão que, por sua vez, foi influenciado por várias mitologias que dedicaram atenção especial à questão da morte. A mitologia grega, por exemplo, forneceu ao mundo a figura do barqueiro Caronte que transporta os mortos ao Reino de Hades. Inúmeros são os mitos gregos em que a morte está presente de uma maneira ou de outra. Consequentemente, a ideia da morte faz parte da literatura ocidental desde os primeiros textos. Shakespeare (1564-1616) em *Hamlet* define a morte como “*esse país desconhecido de cujos campos nenhum viajante jamais retornou*”. (SHAKESPEARE, 1978, p.862⁴³)

Uma distinção deve ser feita entre a morte e a consciência da mortalidade. A morte significa o fim de tudo aquilo que está vivo. Já a consciência da mortalidade trata-se de uma construção social adquirida e que foi se modificando ao longo dos anos. Philippe Ariés, historiador francês, em seu livro *O homem diante da morte* (ARIÉS, 2014)⁴⁴ explica que houve três grandes mudanças na atitude do homem ocidental em relação à morte e ao próprio ato de morrer. A primeira mudança ocorreu durante o período final da Idade Média. Até este momento da História, morrer não tinha nenhum significado maior, salvo se o indivíduo fosse de alguma importância para a sua comunidade. Era comum mortes por doenças contagiosas e uma alta taxa de mortalidade infantil. Segundo o historiador, a morte não era velada, como entendemos hoje, ou especialmente temida. As pessoas consideravam a morte um fato natural e comum.

Naturalmente, o moribundo se sente triste com a perda da sua vida, dos seus pertences, e das pessoas que ele amava. Mas seu arrependimento nunca ultrapassa um nível de intensidade que é muito pequeno em termos do clima emocional da sua época...Assim, arrependimento pela vida segue lado a lado com a simples aceitação da morte iminente... (ARIÉS, 2008, p.15)⁴⁵

⁴³ SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare* – Folio of 1623, Murray Sales and Service Co, 1978. Ato III, Cena 2: “... death the undiscover'd country from whose bourn/No traveler returns...”.

⁴⁴ ARIES, Philippe. *The Hour of Our Death*, Vintage Books, New York, 2008.

⁴⁵ ARIES, Philippe. *The Hour of Our Death*, Vintage Books, New York, 2008, p. 15: “Naturally, the dying man feels sad about the loss of his life, the things he has possessed, and the people he has loved. But his regret never goes beyond a level of intensity that is very slight in terms of the emotional climate of his age... Thus regret for life goes hand in hand with a simple acceptance of imminent death...”.

Aos poucos, o Cristianismo foi inculcando nas pessoas o medo da morte e a noção de paraíso e inferno, criando espaço para o surgimento do que Ariés chama de “morte de si mesmo”. O auge dessa mentalidade deu-se durante a Renascença. Para o homem dessa época, a morte era a grande niveladora, aquela que tornava todos os homens iguais. Temente a Deus, o homem renascentista tinha a esperança de que a vida pós-morte iria separar os homens de acordo com os seus feitos durante a vida, salvando os bons e punindo os maus.

A segunda grande mudança ocorreu durante o Iluminismo, continuando até o final do século XIX; há, a partir dessa época, uma secularização da morte. O foco passa da “morte de si mesmo” para a “morte do outro” na qual as consequências da morte do indivíduo eram mais sentidas pelo efeito que causavam naqueles que sobreviviam. Isso ocorreu porque com a morte de um indivíduo ocorria também a morte de laços familiares, afetivos, sociais e econômicos. As razões para tal mudança, como identificada por Ariés, foi a relevância da família em seu papel de célula-mater da sociedade. Nesse momento, a morte passa a ser vista não mais como a grande niveladora, mas, na verdade, como aquela que irá acentuar as diferenças sociais entre os homens.

A terceira mudança ocorreu no começo do século XX e a visão da morte assume proporções amedrontadoras por causa das grandes guerras, a chamada “morte-suja” e também há uma ascensão da “morte-invisível”, aquela com a qual estamos convivendo em nossa época, a morte que ocorre em hospitais, fora de casa, longe dos nossos olhos. Para esta dissertação, o segundo tipo de consciência da mortalidade é o que nos interessa e ao qual daremos uma atenção maior.

Em primeiro lugar, examinemos a figura da ceifeira como representante da morte. Normalmente, na literatura do período romântico nos países de línguas latinas, a morte aparece quase sempre associada à figura feminina, como no poema de Keats, “*La Belle Dame Sans Merci*”⁴⁶. Essa identificação ocorre muitas vezes mesmo nas línguas em que os substantivos não têm gênero, como é o caso do inglês, em que o ceifeiro (“*The Grim Reaper*”⁴⁷) às vezes surge como mulher ou como ser assexuado. Podemos supor que essa aproximação também se deva à influência do cristianismo – a mulher como símbolo de perdição – ao contrário, para os gregos, Tântatos e seu irmão gêmeo Hypnos eram figuras masculinas.

⁴⁶ “A Bela Dama Sem Misericórdia”, poema escrito por Keats em 1819 com o título em francês.

⁴⁷ O Ceifador Sombrio

Mas, por que “ceifeira”? Várias culturas apresentam representações da morte. A figura da ceifeira, ou ceifeiro, geralmente um ser esquelético, coberto com um longo casaco com capuz e portando uma foice, tem o seu aparecimento ligado à pandemia conhecida como peste negra (peste bubônica) que no século XIV (1347-1351) dizimou um terço de toda a população europeia. A foice foi adicionada à figura esquelética por causa das práticas agrícolas da época, embora, a metáfora de ceifadora de vidas permaneça até os nossos dias. O presente estudo foi motivado pelo diálogo evidente que Fernando Pessoa estabeleceu entre o seu poema “*Ela canta pobre ceifeira*” e o poema de Wordsworth “*A Ceifeira Solitária*”; nos dois poemas aparece a ceifeira aparece como uma jovem e bela mulher.

Em segundo lugar, precisamos esclarecer a que Romantismo me refiro. Para esta dissertação foi tomado como base o Romantismo inglês que se inicia com os primeiros poemas publicados por William Blake em 1783. Este estudo concentra seu foco em Blake, Wordsworth e Keats. Entendemos que o diálogo de Pessoa com os poetas citados poderá contribuir de forma mais evidente para o presente estudo, uma vez que o próprio Pessoa deixa claro a influência que a poesia romântica teve em seus escritos.

A questão da morte irá aparecer em vários poemas dos poetas escolhidos para esta análise. De Blake, os poemas escolhidos foram “*The Chimney Sweeper*”⁴⁸ e “*Sick Rose*”⁴⁹. De Wordsworth, os poemas selecionados foram “*The Solitary Reaper*”⁵⁰, “*She Dwelt Among the Untrodden Ways*”⁵¹ e “*A Slumber did my spirit seal*”⁵². e, por último, de Keats, os poemas escolhidos foram “*La Belle Dame sans Merci*”⁵³ e “*Ode to a Nigthingale*”⁵⁴. Sempre que possível, esses poemas serão comparados com algum outro de Pessoa. Entretanto, o foco da questão é como a figura simbólica da morte está presente nos poemas e seus possíveis significados para uma análise comparativa entre os poetas românticos e Pessoa, centralizando o meu estudo na questão da teoria da arte como formulada por Fernando Pessoa por meio da sua poesia.

⁴⁸ “*O Limpador de Chaminés*”.

⁴⁹ “*A Rosa Doente*”.

⁵⁰ “*A Ceifeira Solitária*”.

⁵¹ “*Ela habitou os caminhos não trilhados*”.

⁵² “*Um sono selou o meu espírito*”.

⁵³ “*A Bela Dama sem Misericórdia*”.

⁵⁴ “*Ode a um Rouxinol*”.

2.1 William Blake

Blake nasceu em Londres em 1757 e foi educado em casa por seu pai, um comerciante do ramo de confecção. Blake, quando criança, afirmava ver anjos e figuras celestiais que reproduzia em suas pinturas, consideradas de natureza fantástica. Até o fim da vida foi visto como um sujeito excêntrico que conversava com anjos. Aos 14 anos, tornou-se aprendiz do estampador James Basire com quem trabalhou até completar 21 anos. Blake aprimorou a sua arte pictórica, chegando a cursar a Academia Real de Artes. Seus primeiros poemas foram ilustrados por seus desenhos.

Dentre todos os poetas românticos, foi considerado um artista de grande força conceitual. Seus poemas (e pinturas) são tidos por muitos como visionários e proféticos e muitos estudiosos tentam ligar a sua obra a textos arcanos. Blake ria dessas afirmações. Como protestante radical que era, lia vorazmente a Bíblia do Rei Jaime e o poeta John Milton (1608-1674) e muito do que hoje consideramos movimentos de libertação do ser humano certamente seriam condenados por Blake, pelo que chamava de “druidismo”.

O poeta se considerava um homem de visão intelectual e tinha como projeto de vida “restaurar a poesia inglesa ao nível que era no tempo de Milton e de escritores renascentistas anteriores a Milton” (BLOOM, 1973, p.11)⁵⁵. Na pintura, ele almejava alçar a arte inglesa ao patamar que nunca atingira: a arte espiritual de Michelangelo e Raphael. Como podemos observar, Blake e Pessoa possuíam projetos artísticos ambiciosos. Blake, que viveu o período pós-iluminista, afirmava não ter nada contra o uso da razão e sim contra a inadequação do uso das faculdades mentais. Ele se recusava a distinguir entre os poderes intelectuais e a imaginação, cuja mais completa expressão residia na poesia e na pintura. A obra de Blake é de grande complexidade; inventor de mitologias, seus mitos são considerados os mais espetaculares da literatura inglesa.

When I came home; on the abyss of the five senses, where a flat sided steep frowns over the present world. I saw a might Devil folded in black clouds, hovering on the side of the rock...he wrote the following sentence now perceived by the minds of men, & read by them on earth.

⁵⁵ BLOOM, Harold and TRILLING, Lionel. *Romantic Poetry and Prose*, Oxford University Press, 1973, p.11: “...Restoring poetry to what it had been in Milton and the Renaissance writers before Milton...”.

How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, Is an immense world of delight, clos'd by your senses five? (BLAKE, 1968, p.70)⁵⁶

Blake no fragmento acima de “*O Casamento entre o Céu e o Inferno*” nos lembra, dando voz ao demônio, que os cinco sentidos não são suficientes para apreendermos a realidade. Para Blake era importante a “Visão Divina, que acreditava ter sido obscurecida pelo pesadelo da história, totalmente submersa nas trevas em sua época” (BLOOM, 1973, p.11)⁵⁷.

Fernando Pessoa também acreditava no poder da imaginação, do sonho e no poder de uma outra realidade que não a realidade material; a diferença entre ele e Blake nesse aspecto é que para Pessoa, essa outra realidade era também produto de sua consciência. Não podemos nos esquecer de que Pessoa viveu numa época em que as ideias de Freud (1856-1939) já eram conhecidas. Observemos esse trecho abaixo de “Chuva Oblíqua”:

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...
(PESSOA, 1915)

A realidade da paisagem que o poeta percebe através dos seus sentidos (“cheia de sol”) é modificada pelo “espírito” do poeta; espírito aqui pode ser entendido como uma realidade produzida pela sua capacidade onírica e imaginativa. De maneira diversa a Blake, Pessoa não atribui a apreensão da realidade a um poder divino e sim à sua criatividade e à sua capacidade dramática, “Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância/Está em todos os lugares, e a bola vem tocar a minha música” (PESSOA, 1915).

A capacidade profética de Blake, um poeta que sofria com os padecimentos de seus contemporâneos, trouxe-lhe um grande sofrimento interior. Para ele, a “*natureza humana*” era uma contradição “*e uma frase totalmente inaceitável...como ele mesmo dizia, um ‘absurdo*

⁵⁶ Apud ABRAMS et Ali. *The Norton Anthology of English Literature*, W.W. Norton & Company, New York, 1968, p. 70.

⁵⁷ BLOOM, Harold and TRILLING, Lionel. *Romantic Poetry and Prose*, Oxford University Press, 1973, p.11: Divine Vision, which he believed to have been so obscured by the nightmare of history as to be all but totally darkened in his own time...”.

impossível'. Blake insistia que o que possuímos de natural era a imaginação" (BLOOM, 1973); para Blake a imaginação não era uma faculdade gloriosa. Ao contrário, Pessoa não questionava a sua capacidade imaginativa:

Emissário de um rei desconhecido,
Eu cumpro informes instruções de além,
E as bruscas frases que aos meus lábios vêm
Soam-me a um outro e anômalo sentido...
(...)
Não sei se existe o Rei que me mandou.
Minha missão será eu a esquecer,
Meu orgulho o deserto em que em mim estou...
(PESSOA, 1916)

No poema "*O limpador de Chaminés*" a figura da morte irá aparecer como um espectro que ronda a cidade. Na época de Blake, era comum as pessoas se servirem de crianças pobres, geralmente órfãs, muito pequenas para limpar as chaminés da cidade. Vejamos o poema:

O LIMPADOR DE CHAMINÉS

Ao morrer minha mãe, eu era criancinha;
E meu pai me vendeu quando ainda a língua minha
Dizia "vale-dor!" De "varredor" não fujo,
Pois limpo chaminés, e sigo sempre sujo.

Chorou Tom Dacre ao lhe rasparem o cabelo,
Cacheado como um cordeirinho. E eu disse ao vê-lo:
"Não chores, Tom! Porque a fuligem não mais deve
Manchar, como antes, teu cabelo cor de neve."

E ele ficou quietinho; e nessa noite, então,
Enquanto ele dormia, teve uma visão:
Viu Dick, Joe, Ned e Jack, - e mil colegas mais, -
Encerrados em negros caixões funerais.

E um anjo apareceu, com chave refulgente,
E abriu os seus caixões, soltando-os novamente;
E correm na verdura, a rir, para o arrebol,
E se banham num rio e reluzem ao sol.

Brancos e nus, sem mais sacolas e instrumentos,
Eis que sobem as nuvens, brincam sobre os ventos;
E esse anjo disse a Tom que, se ele for bonzinho,
Terá Deus como pai, e todo o seu carinho.

E assim Tom despertou; e, antes do sol raiar,
Com sacolas e escovas fomos trabalhar".
(BLAKE, 1968, p.52)⁵⁸

⁵⁸ ABRAMS, M.H. et al. *The Norton Anthology of English Literature, vol. 2*, W.W. Norton & Company, New York, 1968, p. 52. (Tradução de Paulo Vizioli)

É louvável o fato de Blake chamar a atenção para uma atrocidade comum em sua época; muitas crianças morriam limpando as chaminés e os pequenos cadáveres só eram encontrados tempos depois, enegrecidos pela fuligem. Podemos observar que, em primeiro lugar, a solução para o problema se dá a partir de um sonho, no qual aparecem todas as crianças que morreram anteriormente e são libertadas pelas mãos de um ser divino, um anjo. Em segundo lugar, nos dois últimos versos vemos que o horror da situação permanece. Se pensarmos no segundo tipo de consciência da morte como definida pelo historiador Phillip Ariés, embora atroz, a repercussão social da morte dos meninos limpadores de chaminé era, infelizmente, diminuta para o homem comum da Londres do século XVIII. Podemos entender esses dois versos de duas formas: a constatação do *status quo* e ao mesmo tempo uma denúncia mais contundente do problema, como se o autor dissesse, aqui está essa terrível injustiça e mesmo sabendo da sua existência nada foi feito para acabar com ela. A realidade externa ao poeta existe e a sua poesia é impotente para transformá-la.

Comparemos com este fragmento de “Passagem das Horas”:

Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
 Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
 Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
 Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
 (...)
 Sim, como sou rei absoluto da minha simpatia,
 (...)
 A minha passividade jaz ao pé de todos os assassinos,
 E a minha capa à espanhola esconde a retirada a todos os ladrões.
 Tudo é razão de ser da minha vida.

Cometi todos os crimes,
 Vivi dentro de todos os crimes...
 (CAMPOS, 1923)

Como podemos observar, não há isenção do poeta diante dos crimes cometidos por causa da sua capacidade de sentir simpatia. A palavra de origem grega significa sentir o sofrimento, a experiência (*pathos/πάθος*) junto ao outro. Álvaro de Campos faz uma exortação à responsabilidade que o ser humano tem sobre a realidade que o circunda. Nesse poema, Campos deixa claro que não há saída para o homem que sente e declara ter “Toda a raiva de não conter isto tudo, de não deter isto tudo”. E a consequência direta de tanto sentir,

mas não há outro jeito para o poeta, é que “a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa”. Fica claro nesta breve análise como os dois poetas diferem em relação à maneira como o poeta enxerga a capacidade imaginativa que possuem.

Enquanto Blake atribui uma possível solução a um ser divino, a uma aparição que ocorreu durante um sonho, e que é porta-voz de uma advertência divina, “*E esse anjo disse a Tom que, se ele for bonzinho, Terá Deus como pai, e todo o seu carinho*”, Pessoa/Campos não isenta o ser humano da responsabilidade que tem como ser que pensa e sente: “*A minha passividade jaz ao pé de todos os assassinos*”. Vale a pena ressaltar que “pensar” e “sentir” estão lado a lado no poema de Pessoa, “*Sim, como sou rei absoluto da minha simpatia*”.

No poema de Blake, a morte aparece como uma possibilidade concreta e terrível. A solução para a injustiça que virá de um reino da divindade. Em Pessoa, aparece como um fato que pertence ao reino da realidade. E sobre o qual o poeta tem total responsabilidade.

Passemos à análise de um outro poema de Blake, “A rosa doente”:

Ó Rosa, estás doente!
Um verme pela treva
Voa invisivelmente
O vento que uiva o leva
Ao velado veludo
Do fundo do teu centro:
Seu escuro amor mudo
Te rói desde dentro.⁵⁹
(BLAKE, 1968, p. 57)

A ideia de morte subentendida nesse poema de Blake aparece novamente, em princípio, como um novo espectro exterior ao objeto, a rosa, terminando por corroê-la por dentro, exterminando-a. Um poema cuja construção simples e economia de palavras pode elucidar algumas questões acerca da arte poética de Blake. A rosa, um objeto simbólico de beleza frágil, tal como a vida é efêmera. É passível de ser destruída por dentro, a partir de um verme, metáfora de “*um escuro amor mudo*”⁶⁰. Podemos supor que o sentimento amoroso que não pode vir à tona trata-se de um sentimento que não está dentro dos padrões da moral vigente da época. A destruição surge nesse poema como uma consequência nefasta de se dar

⁵⁹ ABRAMS et Al. *The Norton Anthology of English Literature*, W.W. Norton & Company 57, New York, 1968, p.

Tradução de Augusto de Campos.

⁶⁰ No original “dark secret love”, amor secreto que jamais pode vir à luz.

vazão a uma emoção proibida. A culpa é tão forte que não há como sobreviver à destruição desse frágil e belo ser.

Comparemos com esse poema de Ricardo Reis:

A flor que és, não a que dás, eu quero.
 Por que me negas o que te não peço?
 Tempo há para negares
 Depois de teres dado.
 Flor, sê-me flor! Se te colho avaro
 A mão da infausta esfinge, tu perene
 Sombra errarás absurda,
 Buscando o que não deste.
 (PESSOA, 2016, p.117)⁶¹

Notemos a urgência, a premência do pedido do poeta à flor para que não negue o que ele pede. O poeta deseja apenas que ela seja flor enquanto há ainda a vida. O espectro da morte surge nesse poema como uma lembrança da fugacidade da vida. De nada adiantará negar o pedido do poeta depois dele a colher de forma avara. A consequência de tal negação será o não cumprimento de um destino de flor, que é o de ser simplesmente flor. A fragilidade da vida também é lembrada, mas o tom do poema, e a presença da morte, é completamente oposto ao de Blake. No primeiro poema, a morte é vista como um castigo, consequência de um sentimento inoportuno. No caso de Reis, a morte (“infausta esfinge”) é vista como lembrança da efemeridade da vida. Seja flor, diz o poeta; cumpra o seu destino de ser flor. Notemos que o poder de negar ou não o que o poeta pede pertence à flor. No poema de Blake, a rosa está doente por ter cedido ao sentimento que termina por aniquilá-la. A morte significa para Blake nesse primeiro poema uma destruição total e o arrependimento servirá como instrumento para essa destruição. Para Pessoa/Reis, a morte é a lembrança de que a vida deve ser vivida comportando todos os sentimentos pois o pior deles é o arrependimento de não ter cedido às suas emoções.

Nos dois poemas, a morte irá surgir como possibilidade de destruição, mas, se para Blake o objeto (a rosa) torna-se passivo diante dos sentimentos, para Reis, o objeto (a flor) tem total responsabilidade sobre sua emoção. Cabe à flor ceder ao poeta, cumprindo, desse modo, o seu destino de ser flor.

⁶¹ PESSOA, Fernando. Antologia Poética. Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli, Bazar Do Tempo, Rio de Janeiro, 2016, p.117.

Em se tratando de Blake, entendemos por bem destacar o conflito entre razão e emoção. Esse conflito irá surgir na sua obra nem que seja como advertência das consequências prejudiciais do excesso da razão ou da emoção. Em Pessoa é possível notar a ausência de uma negação ou predominância de uma ou outra; razão e emoção fazem parte da ampla gama de seus dramas em poesia, tornando Pessoa um verdadeiro artista segundo a sua própria definição:

Há homens que são puro intelecto: os filósofos e cientistas; outros puro sentimento: são os místicos e os profetas...há homens que são pura vontade: os estadistas e os guerreiros, líderes da indústria...Há três tipos mistos: homens de intelecto e sentimento, que são os artistas de todos os gêneros; homens de intelecto e vontade, que são os principais estadistas...e homens de sentimento e vontade que são os fundadores e os divulgadores das religiões ...
(PESSOA, 2012, p.181)⁶²

2.2 William Wordsworth

O poeta William Wordsworth é o mais digno representante da poesia produzida pelos chamados “Lake poets”, o grupo de poetas que vivia na região inglesa do Parque Nacional de Lake District, uma região situada no condado de Cumbria, no noroeste da Inglaterra, conhecida pelas belezas naturais, pelos lagos e pelas raras montanhas inglesas. Aos oito anos de idade, Wordsworth perde a mãe o que o aproxima da sua irmã Dorothy, figura sempre presente em sua vida e essencial para que o fosse mantido o equilíbrio doméstico necessário à produção intelectual do poeta. Educado na Universidade de Cambridge, Wordsworth passa o verão de 1790 nos Alpes e na França, e pode observar a Europa, particularmente a França, em um período de movimentos revolucionários. Seu melhor amigo é também poeta: T.S. Coleridge. Os dois poetas são os grandes fundadores do romantismo inglês e juntos escrevem as *Baladas Líricas*, obra fundamental da poesia romântica inglesa.

Embora haja diferenças entre Blake e Wordsworth, sendo Blake vulgarmente visto como o poeta da metafísica e Wordsworth, o poeta da natureza, há entre os dois também

⁶² PESSOA, FERNANDO. *Teoria da Heteronímia*. Assírio & Alvim, Porto, 2012, p.181.

afinidades. Blake “constrói a sua poesia como um comentário sobre a Escritura; Wordsworth escreve a sua poesia como um comentário sobre a natureza...” (BLOOM, 1971, p. 128).⁶³

Observemos o poema de Wordsworth escolhido para uma comparação mais detalhada com o poema de Pessoa, “Ela canta pobre ceifeira”:

The Solitary Reaper

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain;
O listen! For the vale profound
Is overflowing with the sound.

No nightingale did ever chaunt
So sweetly to reposing bands
Of travellers in some shady haunt
Among Arabian sands;
No sweeter voice was ever heard
In spring-time from the cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.

Will no one tell me what she sings?
Perhaps the plaintive numbers flow
For old, unhappy, far-off things,
And battles long ago;
Or is it some more humble lay,
Family matter of today?
Some natural sorrow, loss or pain,
That has been, and may be again?

Whate'er the them, the maiden sang
As if her song could have no ending;
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending;
I listened till I had my fill,
And as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore
Long after it was heard no more.

(WORDSWORTH, 2000, p.317)⁶⁴

⁶³ BLOOM, Harold. *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. Cornell University, 1971, p. 128: “Blake constructs his poetry as a commentary upon Scripture. Wordsworth writes his poetry as a commentary upon Nature...”.

⁶⁴ WORDSWORTH, William. *Selected Poems*, Everyman's Library, 2000, p. 317: A Ceifeira Solitária/No campo, vede-a, tão sozinha;/ceifa e canta só para si –/das terras altas a mocinha! /Quem vem ou vai, que pare aqui! /Corta, sozinha, e empilha o grão,/e canta uma triste canção./Oh, ouvi! que sobre o fundo vale/seu belo cântico se exale./Jamais cantou um rouxinol/notas mais doces aos viajantes/da Arábia, que fugindo ao sol/buscam as sombras refrescantes:/com mais doçura ou amavio/não canta o cuco num estio./rompendo a plácida quietude/do oceano ao longe e da amplitude./Quem me dirá o que ela canta?/Talvez que falem essas

A primeira semelhança entre o poema de Wordsworth e a o de Pessoa é o fato de tratar-se de uma ceifeira, uma mulher. A representação da morte como figura feminina que foi bem tratada por Mario Praz (PRAZ, 2017, p.165) possui raízes no mito de Lilith e está presente em vários outros mitos, fábulas e lendas. A morte é a mulher fatal definitiva da qual nos fala Praz em seu livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*.⁶⁵ A crueldade dessa morte-mulher está aliada a um irresistível elemento de sedução. As ceifeiras, tanto a de Wordsworth quanto a de Pessoa são descendentes das antigas sereias cujo canto enfeitiçavam os marinheiros da *Odisseia* de Homero. E, como as sereias, são sedutoras e fatais.

Uma outra semelhança é o fato de as duas ceifeiras estarem apartadas, absortas em sua função de ceifar. Além da presença da natureza, ambas estão no Campo, o elemento bucólico sempre tão presente na obra de Wordsworth.

A terceira semelhança é justamente a presença do canto como metáfora. Esse canto, que é metáfora para a própria arte poética, faz parte da lida diária. As duas atividades, a arte e o trabalho andam de mãos dadas. Elas cantam e ceifam, como se ceifar e cantar fossem dois lados de uma única moeda, o *significante* e o *significado* sausseriano. Numa visão aristotélica da arte poética, representam a *práxis* e a *poiesis*, ação e fabricação. Já se considerarmos a perspectiva de São Tomás de Aquino, poderíamos afirmar que estão presentes no poema uma arte mecânica (ceifar) e uma arte liberal (cantar). Além disso, ambas são solitárias e produzem um canto triste ou melancólico, embora belos e sedutores.

Irene Ramalho Santos, nos lembra que William Wordsworth em seu prefácio às *Baladas Líricas* de 1798 responde às críticas relacionadas à maneira como

concebiam a poesia na sua relação com a ‘vida humilde e rústica’ (*low and rustic life*) e com a vulgar associação de ideias (aquilo a que Coleridge chamava ‘fantasia’ [*fancy*]), em vez diretamente dependente de aspectos menos óbvios da criatividade humana (aquilo para que Coleridge reservava o conceito de ‘imaginação’ [*imagination*]). No prefácio de 1802, Wordsworth passa, pois, a

notas/de velha coisa, que quebranta,/e antigas pugnas e derrotas:/ou será só o humilde cantar/de algum assunto familiar?/De alguma perda, algum sentir/que já se foi, ou pode vir?/Fosse o que fosse, ela cantava/uma cantiga prolongada,/e em seu trabalho eu a escutava,/sobre uma foice recurvada;/eu a escutava, imóvel, quieto;/e por longo tempo, enquanto ia,/leveei o canto no meu peito,/depois que já não mais o ouvia.
Tradução de Renato Suttana.

⁶⁵ Para este trabalho, foi utilizada a edição francesa: PRAZ, Mario. *Le chair, la mort et le diable – Le romantisme noir*. Éditions Denoël/Gallimard, Paris, 2017.

formular explicitamente a pergunta ‘O que é um poeta?’, para de seguida responder, reafirmando que um poeta é apenas ‘um homem que fala aos homens’. Mas, logo acrescenta (paráfraseio), um homem sim, mas dotado de maior sensibilidade, compreensão e entusiasmo, melhor conhecedor da natureza humana, e mais capaz de exprimir os seus sentimentos com eloquência.(SANTOS, 2007, p. 43).⁶⁶

A pergunta de Wordsworth é mais do que relevante: é indispensável. A finalidade do poeta, e conseqüentemente da própria poesia, tem sido investigada desde há muito. Platão em *A República* investiga a própria razão de existência do poeta. Platão reconhece o talento do poeta como um fabricante de ideias e não apenas de formas. E isso o coloca num patamar diferente daquele ocupado pelos outros tipos de artesãos.

- Vê agora que nome darás a este outro artesão.
 - Quem é ele?
 - Aquele que faz sozinho todas as coisas que fazem os outros trabalhadores manuais.
 - Homem admirável e extraordinário esse de que falas!...
- (PLATÃO, 2014, p.332)⁶⁷

Precisamos ressaltar que a existência do poeta está intimamente ligada à existência do poema. Como nos informa Heidegger, “A origem da obra de arte e do artista é a arte.” (HEIDEGGER, 2005, p.46)⁶⁸.

Voltemos ao poema de Wordsworth. Já na primeira estrofe há uma advertência ao leitor:

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!⁶⁹

Por que o poeta nos diz para parar ou seguir em frente com suavidade? O que há de tão especial nesse canto que você só tem que ouvir com atenção ou, caso não lhe interesse, deva seguir em frente? De que fala esse canto tão belo que o poeta por ele é seduzido?

⁶⁶ SANTOS, Irene Ramalho. Poetas do Atlântico, Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-Americano, Editora UFMG, 2017, p.43.

⁶⁷ Ver: PLATÃO, *A República*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2014, p. 332

⁶⁸ Ver: HEIDEGGER, MARTIN. *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Rio de Janeiro, 2005, p. 46.

⁶⁹ Tradução literal: *Atente para ela solitária no Campo/ A mocinha das Terras Altas/Ceifando e cantando sozinhoha/Pare aqui ou suavemente siga em frente.*

O fascínio que o canto, a poesia pode exercer sobre as pessoas foi também investigado por Platão em *A República*, texto seminal para compreensão da função do poeta na sociedade. No caso de Wordsworth, o que chama a atenção é a alternativa que ele propõe ao leitor: Pare aqui ou passe com suavidade, isto é, sem interromper esse canto. Enquanto o poeta no poema de Wordsworth se mostra fascinado e intrigado por esse belo canto jamais ouvido e pergunta na terceira estrofe do poema se alguém não seria capaz de explicar-lhe que canto é esse (*Will no one tell me what she sings?*).

Fernando Pessoa tem uma postura diferente diante da sua ceifeira. E numa resposta à pergunta de Wordsworth ele afirma que ela “*canta, canta sem razão!*”. Ela canta simplesmente, sem utilizar a razão. E Pessoa quer ser como a ceifeira. Ele deseja ser a ceifeira continuando a ser ele mesmo: “*Ah, poder ser tu, sendo eu!*”. Há uma diferença de atitude interna em relação ao canto da ceifeira. Wordsworth ouve a ceifeira sem saber o que ela canta. Após especular sobre os vários possíveis temas da canção, ele monta novamente o seu cavalo e segue em frente levando consigo a canção da ceifeira no seu coração. Já Pessoa, reconhece a beleza do canto e pede que a ceifeira torne a alma do poeta a sua (da ceifeira) sombra leve: “*...Tornai/Minha alma a vossa sombra leve!...*”. São posturas diferentes diante da Poesia. Pessoa deseja tornar-se uma sombra da própria Poesia. Para isso ele oferece a sua alma, a sua anima. A Poesia, ele a quer dentro de si até o dia em que ela, a ceifeira-poesia-morte o leve. Wordsworth também termina o poema fazendo alusão à morte: “*The music in my heart I bore/Long after it was heard no more*” [A música levei-a em meu coração/Até muito tempo após ela cessar de ser ouvida].

Vejamos dois outros poemas de Wordsworth cuja temática da morte está também presente. Esses poemas fazem parte da série “Lucy”. Poemas que foram escritos a partir de um episódio verdadeiro envolvendo a morte de uma menina chamada Lucy Gray em uma nevasca. Essa série de poemas faz parte das *Baladas Líricas*, composta junto com Coleridge.

Song

She dwelt among th'untrodden ways
Beside the springs of Dove:
A maid whom there were none to praise
And very few to love.

A violet by a mossy stone
Half-hidden from the eye!
— Fair as a star as only one
Is shining in the sky!

She lived unknown, and few could know
 When Lucy ceased to be;
 But she is in her grave, and oh!
 The difference to me.⁷⁰

O segundo poema da série Lucy também trata do tema da morte:

A slumber did my spirit seal,
 I had no human fears;
 She seemed a thing that could not feel
 The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
 She neither hears nor sees,
 Rolled round in earth's diurnal course,
 With rocks and stones and trees!⁷¹

É importante observar no primeiro poema a antítese morte/vida e o sentimento do poeta ao fato de Lucy não poder mais existir. Lucy, que era desconhecida por todos, causa no poeta um grande impacto pela ausência de possibilidades que a sua morte encerra. Wordsworth continua no segundo poema a mostrar como lamenta a morte de Lucy como uma impossibilidade de que os sentidos de Lucy já não possam mais serem utilizados. A dor do poeta se mescla com a de Lucy. Nele o adormecer de Lucy encerrou/matou o seu espírito. Vemos aqui uma situação em que o par corpo versus alma pode ser destacado. O poeta vive, mas seu espírito está morto. Lucy morreu, mas de algum modo seu corpo está presente enrolado nos elementos telúricos, bem como seu espírito na memória do poeta.

Vejam como Pessoa trata de tema semelhante:

De um cancionero
 No entardecer da terra
 O sopro de um longo outono

⁷⁰ ABRAMS et Al. The Norton Anthology of English Literature. W.W. Norton & Company, New York, 1968, p. 155

Tradução: Canção/Ela andou entre caminhos não trilhados/Ao lado das nascentes do Dove/uma jovem a quem não havia ninguém para elogiar/E pouquíssimos para amar/Uma violeta vizinha à pedra com musgo/meio escondida dos olhares/Bela como uma estrela única/ que brilha no céu! /Ela viveu desconhecida e poucos puderam saber/quando Lucy deixou de existir/ Mas ela está em seu túmulo, e oh! / A diferença que isso é para mim.

⁷¹ Ibid. Tradução: O adormecer encerrou o meu espírito/ Eu não possuía nenhum medo humano /Ela parecia algo que não podia sentir/o toque dos anos terrestres. /Nenhum movimento ela agora possuía, nenhuma força; / Ela nem ouve, nem vê / Enrolada no curso diurno da terra. / Com as pedras e rochas e árvores!

Amarelou o chão
 Um vago vento erra
 Como um sonho mau num sono,
 Na lívida solidão.

Soergue as folhas, e poussa
 As folhas, e volve e revolve,
 E esvai-se indo outra vez.
 Mas a folha não repousa,
 E o vento lívido volve
 E expira na lividez.

Eu já não sou quem era;
 O que eu sonhei, morri-o;
 E até do que hoje sou
 Amanhã direi. Quem dera
 Volver a sê-lo!...Mais frio
 O vento vago voltou.⁷²

~

Se em Wordsworth, a morte está ligada a um ser humano, Lucy, em Fernando Pessoa, a morte, no poema acima, faz parte da natureza. Há uma total identificação dos elementos da natureza com a falta de vida. O campo semântico utilizado por Pessoa (sono, repousa, lívido, lividez, sonhei, morri-o, frio) mostra uma total identificação da natureza com o cessar da vida. O que também notamos nesse poema é como há um distanciamento do poeta e dos elementos da natureza. Num estilo quase que referencial, somos convidados a partilhar da cena observada pelo poeta, sem, no entanto, haver uma ênfase no sentir. Nesse ponto, há uma grande diferença entre Pessoa e Wordsworth. Se ao lermos os poemas sobre Lucy podemos nos compadecer da sua sorte. Em Pessoa, a sua máxima de não sentir é demonstrada; para o poeta português devemos aprender “a sentir tudo sem o sentir diretamente; porque sentir diretamente é submeter-se – submeter-se à ação da coisa sentida...”. (PESSOA, 2012, p. 244).⁷³

Para Pessoa, que assume a sua condição de fingidor, a poesia nos fala diretamente à alma profunda:

A arte mente porque é social. E há só duas grandes formas de arte – uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, o romance a segunda. A primeira começa a mentir na própria estrutura; a segunda começa a mentir na própria intenção. Uma pretende dar-nos a verdade por meio de linhas variadamente regradadas, que

⁷² PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2012, p. 62-63.

⁷³ Ver: PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2012, p. 244.

mentem à inerência da fala; a outra pretende dar-nos a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve... (PESSOA, 2012, p. 252).⁷⁴

E qual seriam os anseios da alma profunda de Pessoa. Segundo Cleonice Berardinelli, “a noção da terrível importância da Vida são o seu mais grave problema humano e o tema central da sua poesia, do qual derivam todos os outros”. (BERARDINELLI, 2016, p.321). Esse tema central realmente estará presente em inúmeros de seus poemas, seja de uma forma afirmativa ou como uma negação. Para Berardinelli, “a vida que sabe que é breve, inútil que lhe dói, que desejaria não viver, mas decorrer, que sempre lhe foi pouco ou demais...” (BERARDINELLI, 2016, p.321). Esse anseio pela vida, uma que “é vivida e outra que é pensada”, faz com que o poeta tenha uma relação bastante íntima também com a noção de morte, o contraponto da vida. E isso porque Pessoa também se preocupava com a questão da imortalidade, não tanto a morte física, mas a da sua obra e, conseqüentemente, o *post mortem* de todo o seu trabalho anímico.

“Milton escreveu os seus sonetos como se cada um deles fosse o único capaz de o candidatar à imortalidade. Pôs a totalidade da sua alma em cada parte daquilo que exprimia em dado momento. Assim deve ser o génio – uma sentinela dos deuses maiores, que nem por momentos pode dormir”. (PESSOA, 2000, p. 57)⁷⁵

Pode-se observar em alguns poemas de Wordsworth uma relação de total integração com a natureza. Daí o poeta ser conhecido por um público mais amplo como o poeta dos espaços bucólicos e elementos naturais, as flores, o vento, as árvores e, até mesmo, as pedras. É importante lembrar, no entanto, que tanto Blake como Wordsworth eram homens religiosos. Não no sentido que vulgarmente associamos de alguém a cultos e igrejas, mas em um sentido mais espiritual. No caso de Blake, ele demonstrou em vários de seus poemas uma preocupação com a justiça social. No caso de Wordsworth, a natureza surge como espaço de comunhão do seu ser metafísico.

Os dois poemas sobre ceifeiras nos falam sobre a própria Poesia. A ideia da morte é adicionada como uma metáfora sobre a metáfora do canto. É como se os dois poetas se utilizassem da mesma ideia, porém utilizando formas diferentes. A morte significa o fim, mas também pode significar o começo. Pessoa sabia muito bem disso:

⁷⁴ Idem, p. 252.

⁷⁵ PESSOA, Fernando. Heróstrato e a Busca da Imortalidade. Assírio & Alvim, Lisboa, 2000, p. 57.

...Morra quem sou, mas quem me fiz e havia,
 Anônima presença que se beija,
 Carne do meu abstracto amor captivo,
 Seja a morte de mim em que revivo;
 E tal qual fui, não sendo nada, eu seja!
 (PESSOA, 2012, p.86)⁷⁶

A figura da morte, simbolizada pela ceifeira nos dois poemas, surge como a própria ideia de Arte, e vemos que os dois poetas possuem uma visão, até certo ponto, parecida. A grande diferença é que se para Wordsworth o poeta é o continente que irá ser preenchido pela arte, (“Eu escutei até ser preenchido – *I listened till I had my fill*”) Pessoa, vê o próprio poeta como Arte, sendo ao mesmo tempo conteúdo e continente (“Entrai por mim dentro! Tornai/Minha alma a vossa sombra leve!). E se o poeta e obra partilham o mesmo ser, a imortalidade da obra surge como uma forma de ultrapassar a barreira que a morte física apresenta. Nos dois poemas aqui destacados, observamos que os poetas sabem que o canto permanece muito tempo após o término da vida física.

2.3 John Keats

Quando se pensa em poeta romântico, John Keats preenche todos os requisitos do imaginário coletivo, morreu jovem, aos 25 anos, de tuberculose deixando uma obra bastante influente. Seus poemas foram publicados quatro anos antes da sua morte e em vida não conheceu a fama que só obteria após a morte. Sua obra é de uma riqueza imagética que apela para os sentidos, fazendo com que seus poemas sejam dos mais conhecidos e apreciados da língua inglesa. Keats era um homem de sua época e, ao lado de Byron, Shelley, Coleridge, Blake e Wordsworth, completa o grupo de poetas responsável por uma transformação da Poesia inglesa.

O poema escolhido para o presente trabalho foram dois dos mais conhecidos. Um é o *La Belle Dame sans Merci* e o outro *Ode a um Rouxinol*. O objetivo como já definido anteriormente é sempre examinar a presença da morte nos poemas, e comparar Keats com Pessoa em relação à ideia de morte e à visão que ambos tinham da arte poética.

⁷⁶ PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2012, pg. 86.

O primeiro poema:

A Bela Dama Sem Piedade

Oh! O que pode estar perturbando você, Cavaleiro em armas,
Sozinho, pálido e vagorosamente passando?
As sebes têm secado às margens do lago,
E nenhum pássaro canta.

Oh! O que pode estar perturbando você, Cavaleiro em armas?
Sua face mostra sofrimento e dor.
A toca do esquilo está farta,
E a colheita está feita.

Eu vejo uma flor em sua fronte,
Úmida de angústia e de febril orvalho,
E em sua face uma rosa sem brilho e frescor
Rapidamente desvanecendo também.

Eu encontrei uma dama nos campos,
Tão linda... uma jovem fada,
Seu cabelo era longo e seus passos tão leves,
E selvagens eram seus olhos.

Eu fiz uma guirlanda para sua cabeça,
E braceletes também, e perfumes em volta;
Ela olhou para mim como se amasse,
E suspirou docemente.

Eu a coloquei sobre meu cavalo e segui,
E nada mais vi durante todo o dia,
Pelos caminhos ela me abraçou, e cantava
Uma canção de fadas.

Ela encontrou para mim raízes de doce alívio,
mel selvagem e orvalho da manhã,
E em uma estranha linguagem ela disse...
"Verdadeiramente eu te amo."

Ela me levou para sua caverna de fada,
E lá ela chorou e soluçou dolorosamente,
E lá eu fechei seus selvagens olhos
Com quatro beijos.

Ela lá cantou docemente para que eu dormisse
E lá eu sonhei...Ah! tão sofridamente!
O último dos sonhos que eu sempre sonhei
Nesta fria borda da colina.

Eu vi pálidos reis e também príncipes,
Pálidos guerreiros, de uma mortal palidez todos eles eram;
Eles gritaram..."A Bela Dama sem Piedade
Tem você escravizado!"

Eu vi seus lábios famintos e sombrios,
Abertos em horríveis avisos,

E eu acordei e me encontrei aqui,
Nesta fria borda da colina.

E este é o motivo pelo qual permaneço aqui
Sozinho e vagorosamente passando,
Descuidadamente através das sebes às margens do lago,
E nenhum pássaro canta.⁷⁷

O belíssimo poema de Keats nos remete a um igualmente belo de Pessoa, “Eros e Psique”. Nas duas obras vemos a presença da magia, da mitologia e do ambiente onírico e medieval. Os dois poemas falam, de certo modo, sobre o amor. Entretanto, para não fugir ao escopo do presente estudo, esta análise comparativa terá como foco o poema “Ela canta pobre ceifeira” por entender a questão da morte, e sua relação com a arte, como objetivo principal deste trabalho.

O poema de Keats é uma balada, em doze estrofes, e possui várias versões musicadas disponíveis na Internet. O título foi tirado de um poema do século XV, escrito pelo poeta francês Alain Chartier; a forma e a temática do poema revisitam o período renascentista.

Quem é afinal a bela dama sem misericórdia? A resposta é bem clara. Até mesmo porque esse título já está associado à morte no imaginário coletivo. Mario Praz nomeou um capítulo do seu livro *A carne, a morte e o diabo* (PRAZ, 2017) com o título desse poema. A bela dama trata-se, sem dúvida, daquela que está pronta a ceifar-nos a vida. É relevante salientar as semelhanças da dama de Keats com as duas ceifeiras aqui estudadas. São belas, doces, cantam e seduzem. Diante das ceifeiras e da bela dama ninguém sai ileso: a vida é transformada. Novamente, a figura feminina é utilizada como símbolo da mulher fatal, aquela que irá tirar a vida daqueles que se deixarem seduzir pela sua beleza ou voz terna. Podemos afirmar que as ceifeiras e a bela dama são formas diferentes de uma única ideia: a morte-mulher fatal.

Existe uma grande diferença entre a bela dama e a ceifeira de Pessoa: o poeta da bela dama afirma “Eu encontrei uma dama nos campos” e, ao encontrá-la, o poeta tem da sua dama total dedicação. Ele se encanta com a sua beleza e doçura. O poeta não é apenas um espectador de uma cena bucólica como no poema de Pessoa. Contudo, é interessante observar uma alteração na relação dama-cavaleiro. Contrariamente à relação medieval, onde a dama é o objeto da atenção e submissão total de seu cavaleiro, no poema romântico é o cavaleiro o objeto de devoção da dama. Se pensarmos na ceifeira de Pessoa, de certo modo, há um

⁷⁷ Tradução de Izabella Drumond. O poema original encontra-se na seção de anexos.

retorno à ideia medieval; o poeta volta a ser o vassalo da jovem ceifeira, ou seja, da própria Poesia.

Partindo do princípio de que a figura da ceifeira e da bela dama representam a figura da morte, percebemos que a falta de distanciamento do poeta e da sua bela dama representam também uma forma diversa da que Pessoa encara a poesia. O cavaleiro termina, ao final do poema, sendo aniquilado pela bela dama. Ele jaz frio onde “nenhum pássaro canta”. Faltou ao poeta, a consciência e a ciência do poema da ceifeira pessoana. Ele se deixou levar por um canto, sem razão, isto é, sem utilizar a sua racionalidade. E o resultado? Nenhum pássaro canta e ele foi escravizado pela bela dama, que, não podemos esquecer, não possui piedade.

O segundo texto de Keats é o poema “Ode a um Rouxinol”. Vejamos a primeira estrofe na bela tradução de Augusto de Campos:

Meu peito dói; um sono insano sobre mim
Pesa, como se eu me tivesse intoxicado
De ópio ou veneno que eu sorvesse até o fim,
Há um só minuto, e após no Letes me abismado:
Não é porque eu aspire ao dom de tua sorte,
É do excesso de ser que aspiro em tua paz
–Quando, Dríade leve-alada em meio à flora,
Do harmonioso recorte
Das verdes árvores e sombras estivais,
Lanças ao ar a tua dádiva sonora.⁷⁸

Observemos a primeira oração da estrofe inicial: “Meu peito dói;” A dor do poeta é causada por um “sono insano” motivado por alguma coisa que é como um “ópio ou veneno”. E o que seria esse algo se não a própria Poesia, nesse poema, simbolizada por um rouxinol? O poeta inebriado deseja não o mesmo destino ou sorte, mas a paz desse ser que lança ao ar sua “dádiva sonora”. Novamente vemos a o canto, nesse caso o de um rouxinol, simbolizando a Poesia.

Na quarta estrofe do poema vemos de forma mais nítida a identificação da Poesia com o rouxinol. Para o poeta, a Poesia possui “asas invisíveis”:

...Adeus! Adeus! Eu sigo em breve a tua via,
Não em carro de Baco e guarda de leopardos,
Antes, nas asas invisíveis da Poesia,
Vencendo a hesitação da mente e os seus retardos;
Já estou contigo! suave é a noite linda,
Logo a Rainha-Lua sobe ao trono e luz

⁷⁸ CAMPOS, Augusto. *Linguaviagem*. Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 130-149 (O poema em inglês e a tradução completa encontram-se na seção de anexos.

Com a legião de suas Fadas estelares,
 Mas aqui não há luz,
 Salvo a que o céu por entre as brisas brinda...⁷⁹

Observemos como a questão da morte aparece nesse poema:

...Às escuras escuto; em mais de um dia adverso
 Me enamorei, de meio-amor, da Morte calma,
 Pedi-lhe docemente em meditado verso
 Que dissolvesse no ar meu corpo e minha alma.
 Agora, mais que nunca, é válido morrer,
 Cessar, à meia-noite, sem nenhum ruído,
 Enquanto exalas pelo ar tua alma plena
 No êxtase do ser!
 Teu som, enfim, se apagaria em meu ouvido
 Para o teu réquiem transmudado em relva amena...⁸⁰

Para o poeta, a morte-calma é desejada uma vez que ele pediu à Morte em “meditado verso”, que seu corpo e sua alma fossem dissolvidos no ar. A resposta a essa prece está nos próprios versos de “Ode a um Rouxinol”. A morte-poesia torna o poeta capaz de viver no breve instante poético do voo de um rouxinol. O poeta nos propõe ainda a seguinte pergunta: o que aconteceria caso a “alma plena” do rouxinol-poesia se apagasse em seu ouvido e se transmudado se tornasse “relva amena” e a resposta está na quinta estrofe do poema:

...Tu não nasceste para a morte, ave imortal!
 Não te pisaram pés de ávidas gerações;
 A voz que ouço cantar neste momento é igual
 À que outrora encantou príncipes e aldeões:
 Talvez a mesma voz com que foi consolado
 O coração de Rute, quando, em meio ao pranto,
 Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;
 Quem sabe o mesmo canto
 Que abriu janelas encantadas ao perigo
 Dos mares maus, em longes solos, desolado...⁸¹

A Poesia não nasceu para a morte. Com suas origens longínquas que encantam a todos através dos tempos não poderia, e nem poderá morrer. A poesia está destinada à imortalidade e Pessoa sabe bem disso.

⁷⁹ Ibid., p. 130-140.

⁸⁰ Tradução de Augusto de Campos, referência já citada anteriormente.

⁸¹ Idem.

Traçando um paralelo entre o poema de Keats e o poema de Pessoa “Ela canta pobre ceifeira”, há a mesma identificação entre a Poesia e o canto de ave (“Ondula como um canto de ave”) e tudo o que poeta deseja é tornar a sua alma “A vossa sombra leve”. Também é interessante notar como a poesia está, em Keats, ligada à colheita do trigo, “Talvez a mesma voz com que foi consolado/O coração de Rute, quando, em meio ao pranto, / Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;”. Novamente observamos uma ceifeira associada à Poesia.

Para Pessoa, o poeta deve ser capaz de tornar a emoção e a imaginação abstratas fazendo com que sejam a única solução para problema emoção-razão: “o elevar a personalidade do artista ao abstrato, para que contenha em si mesma a disciplina e a ordem. Assim, a ordem será subjetiva e não objetiva...” (PESSOA, 2012, p. 209).⁸² Tornando a sua obra mais acessível a quem puder lê-la. É Bernardo Soares que nos diz (PESSOA, 2005, p.8) “Leio e estou liberto. Adquiro objetividade. Deixei de ser eu e disperso. E o que leio...é a grande clareza do mundo externo...”. Ou seja, o fazer poético deve ser objetivo para que possa atingir à subjetividade do leitor e, desse modo, ele (leitor) possa atingir a objetividade, o ver com clareza e, conseqüentemente, a liberdade.

A imortalidade é uma das buscas do poeta, bem sinalizada por Cleonice Berardinelli (BERARDINELLI, 2016, p. 322):

tema qualquer fase da sua obra, sob qualquer dos nomes que se deu, o central que confessa, ou paradoxalmente, nega – este último é o caso de Caeiro...essa angústia que o faz procurar seu próprio ser num passado anterior à vida, num presente que é apenas o limite em que passado e futuro se tocam, num porvir que só na morte existirá... (BERARDINELLI, 2016, p. 322)⁸³

Pudemos observar como em Keats, e também em Pessoa, a morte está ligada intimamente a essa busca pela imortalidade. A Poesia é o caminho, o único para Pessoa, que transpassará os tempos e será a razão de ser do poeta (“Entrai por mim dentro! Tornai/ Minha alma a vossa sombra leve! / Depois, levando-me, passai!”). E, como já foi salientado anteriormente, para Pessoa, poeta e Poesia se fundem de tal modo que a morte simbólica do ser poeta torna-se necessária para que ele atinja a Poesia. Sem, no entanto, esquecer de que

⁸²PESSOA, Fernando. *A Teoria da Heteronímia*, Porto Editora, Porto, 2012.

⁸³PESSOA, Fernando. *Antologia Poética, Organização, Apresentação e Ensaio de Cleonice Berardinelli*, Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2016, p. 322.

essa “morte” deve ocorrer de uma forma objetiva, racional e consciente. Não podemos deixar de lembrar que para Pessoa “O homem fatal, afinal, existe nos sonhos próprios de todos os homens vulgares, e o romantismo não é senão o virar do avesso do domínio quotidiano de nós mesmos...” (PESSOA, 2005, p.87)⁸⁴.

⁸⁴ PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*, Editora Schwarcz, São Paulo, p. 87.

3. FERNANDO PESSOA E A POESIA ROMÂNTICA INGLESA

Em uma carta a um editor inglês de 1916, Fernando Pessoa reconhece Milton como seu grande mestre poético. Ele confessa que “tendo, cada vez mais a colocar Milton acima de Shakespeare como poeta...” (PESSOA, 2012, p.173)⁸⁵, essa simples menção aos dois grandes escritores indicam a herança poética de Fernando Pessoa. Sabemos que desde muito cedo, Pessoa travou contato com a poesia de língua inglês, em especial com a poesia do Romantismo; contudo, embora, o poeta fosse leitor e profundo conhecedor da poesia romântica, são os clássicos que lhe oferecem maior suporte intelectual: “Por mais que pertença à linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos” (PESSOA, 2005, p. 88)⁸⁶. Mas, essa recorrência aos clássicos não é de se admirar, uma vez que os poetas ingleses também a eles recorreram. Ainda sobre o romantismo, Pessoa afirma que o “romantismo foi um simples fenômeno da decadência” (PESSOA, 2012, p.208).⁸⁷

Para Pessoa, os poetas românticos como Blake, Wordsworth e Keats são tão próximos como seus contemporâneos. E, por essa razão, a sua obra é plena de poemas que mantêm um diálogo direto com esses (e outros) poetas românticos, embora, sempre demonstrando uma inovação em relação ao que entende por Poesia e pela arte poética. Muitas vezes, esse diálogo, como já foi demonstrado com os poemas aqui analisados, se dá por meio de um confronto, de uma recusa dos ideais românticos ou ainda através de uma ampliação da visão expressa na poesia romântica. Principalmente no que diz respeito ao par razão/emoção.

Pessoa afirma que o Romantismo, como movimento literário, já nasceu “mórbido” por ter se esfacelado nas três correntes que o compunham, a literatura da Natureza, a literatura Realista e a literatura Decadente (simbolista). Segundo o poeta, o século XX, que viu nascer e de cujo início participou ativamente, ficou diante de um problema fundamental, herança do século precedente: a conciliação da Ordem (a razão) com a Emoção. Um dos preceitos da poesia pessoana e que se depreende não só de seus poemas, mas também de seus escritos teóricos, é a busca por essa conciliação. Ou melhor dizendo, o domínio da emoção pela utilização da razão.

⁸⁵ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 173.

⁸⁶ PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*, Editora Schwarcz Ltda, São Paulo, 2005, p. 88.

⁸⁷ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 173.

Pessoa sabe que imitar os poetas românticos é logo perceber que esta é uma atitude risível. A diferença entre a maneira como Pessoa encara a Poesia, mesclada com o próprio ser-poeta, difere da maneira romântica que busca “representar a verdade interior da natureza humana” (PESSOA, 2005, p. 87)⁸⁸. Para Pessoa, os exageros românticos são risíveis pois excluem a influência do Destino.⁸⁹ Pessoa admirava os poetas românticos sem, no entanto, deixar de criticá-los. Para Pessoa, a grande questão Razão-Emoção coloca-se como centro de sua divergência com os românticos.

Não podemos esquecer da influência em Pessoa da geração de poetas portugueses que o antecederam. Embora esta dissertação trate das relações de Pessoa com o movimento romântico inglês, devemos mencionar que a geração a qual pertenciam Cesário Verde e Antero de Quental também dialoga com a obra poética pessoana. É impossível não notarmos uma conversa entre Cesário Verde e Fernando Pessoa em sua “lírica deambulatória”, cuja influência baudelairiana é tão bem explicitada por Marcus Motta em seu volume *Desempenho da Leitura* (MOTTA, 2004 p. 30-31).⁹⁰

Ainda em relação a Cesário Verde, Pessoa afirma que o movimento Sensacionista português “tem só três poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente Cesário Verde...” (PESSOA, 2012, p. 181).⁹¹ E Pessoa prossegue discorrendo sobre o movimento encabeçado pelos seus heterônimos:

Caeiro criou de uma vez para sempre a poesia da Natureza, a verdadeira poesia da Natureza. Ricardo Reis encontrou enfim a fórmula neoclássica. Álvaro de Campos revelou o que todos os futuristas, paroxistas e modernistas vários andam há anos a querer fazer. Cada um destes poetas é supremo no seu género... (PESSOA, 2012, p. 181).⁹²

Em *O Livro do Desassossego*, Bernardo Soares nos fala do Romantismo dessa maneira:

⁸⁸ PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*, Editora Schwarcz Ltda, São Paulo, 2005, p. 87.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 82

⁹⁰ MOTTA, Marcus Alexandre. *O Desempenho da Leitura*, 7 Letras, Rio de Janeiro, 2004, p. 30-31.

⁹¹ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*, Assírio & Alvim, Rio de Janeiro, 2012, p. 181.

⁹² *Ibid.*, p. 181.

O mal todo do romantismo é a confusão entre o que nós é preciso e o que desejamos. Todos nós precisamos das coisas indispensáveis à vida, à sua conservação e ao seu continuamento; todos nós desejamos uma vida mais perfeita, uma felicidade mais completa, a realidade dos nossos sonhos... É humano querer o que nos é preciso, e é humano desejar o que não nos é preciso, mas para nós é desejável. O que é doença é desejar com igual intensidade o que é preciso e o que é desejável, e sofrer por não ser perfeito como se sofresse por não ter pão. O mal romântico é este: querer a lua como se houvesse maneira de a obter... (PESSOA, 2005, p.86)⁹³

Para entendermos o romantismo inglês é preciso lembrar do período de turbulência social e política em que viviam os poetas românticos. O próprio termo “Romantismo” teve a sua origem, inicialmente associada ao romance e posteriormente passou a significar o mesmo que “selvagem, ou estranho ou pitoresco”. (BLOOM, 1971, p. xvi).⁹⁴ Acreditamos que seja contra essa ideia de Romantismo, associada ao pitoresco ou ao estranho, que Fernando Pessoa se coloca. E daí oriunda toda a sua visão do que vem a ser a Poesia e a relação que esta tem com as emoções e com a racionalidade.

Fernando Pessoa é um homem de seu tempo (que já conhece os estudos de Freud por exemplo) e, talvez por isso mesmo deixe transparecer nos seus poemas as suas indagações em relação ao par razão/emoção:

...E eu deliro...De repente pauso no que penso...Fito-te
E o teu silêncio é uma cegueira minha...Fito-te e sonho...
Há coisas rubras e cobras no modo como medito-te,
E a tua ideia sabe à lembrança de um sabor de medonho...
 (“Hora Absurda”, 2016, p.26)

A pausa no pensar, o silêncio que é causado pelo não ver, e a ideia que sabe a lembrança do medonho, podem se aplicar à ambivalência desse pensar/delirar, razão/emoção que Pessoa questiona nos poetas românticos. O poeta, entretanto, parece reconhecer a influência de poetas que o antecederam na sua obra quando diz:

Neste mundo em que esquecemos
Somos sombras de quem somos
E os gestos reais que temos
No outro em que almas vivemos
São aqui esgares de gnomos –

⁹³ PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*, Editora Schwarcz Ltda, São Paulo, 2005, p. 86

⁹⁴ BLOOM, Harold. *The Visionary Company – A Reading of English Romantic Poetry*, Cornell University Press – Ithaca & London, 1971, p. xvi

Tudo é noturno e confuso
 No que entre nós aqui há:
 Projeções, fumo difuso
 Do lume que brilha ocluso
 Ao olhar que a vida dá.

Mas um ou outro, um momento
 Olhando bem, pode ver
 Na sombra o seu movimento
 Qual no outro mundo é o intento
 Do gesto que o faz viver.

E então encontra o sentido
 Do que aqui está a esgarar
 E volve o seu corpo ido,
 Imaginado e entendido,
 A intuição de um olhar;

Sombra do corpo saudosa,
 Mentira que sente o laço
 Que liga à maravilhosa
 Verdade que a lança, ansiosa,
 No chão do tempo e do espaço⁹⁵

Podemos perceber que embora tudo seja “noturno” e “confuso”, a sombra de um movimento anterior está presente no seu momento, pois afinal “somos sombras de quem somos”. Acima, vemos mais uma vez a presença do par imaginação e sentimento. Para Pessoa, esta é uma questão que irá aparecer frequentemente nos seus poemas.

Pessoa acreditava que a arte moderna, a sua arte, deveria “buscar exprimir ao mesmo tempo, o universal e o pessoal, o abstrato e o concreto” (PESSOA, 2012, p. 169)⁹⁶, ampliando as visões do classicismo (expressão do universal e do abstrato) e do romantismo (expressão do pessoal e do concreto). Para ele, a arte moderna deveria ser aquela capaz de, sem amarras, ser capaz de tudo expressar. A arte moderna para Pessoa tem um caráter iniciático, isto é, ela é capaz de, sem negar a existência das “sombras de quem somos”, inaugurar uma nova tradição. Além disso, Pessoa intui que o “gesto que o faz viver” está ligado ao “intento”, e essa junção dará “sentido” à vida, um sentido que para Pessoa, conforme já discorrido neste trabalho, está ligado ao fazer poético.

⁹⁵ PESSOA, Fernando. *Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaios de Cleonice Berardinelli*. Editora Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2016, p. 70.

⁹⁶ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 169.

4. O TAPETE

“...Passei toda a noite, sem dormir, vendo sem espaço, a figura dela,
E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ela.
Faço pensamentos com a recordação do que ela é quando me fala,
E em cada pensamento ela varia de acordo com a sua semelhança.
Amar é pensar...”

(Fernando Pessoa in “O Pastor Amoroso”)

I

Os momentos que antecedem o nascimento de qualquer criação artística são fecundos. Tudo é possível, a genialidade e a mediocridade são ainda meras possibilidades. Tenho diante de mim os mais belos fios e linhas, material digno da mais hábil tecelã que não sou. Alguns são de uma beleza inexplicável, enigmática e temo desperdiçá-los com a minha falta de talento, experiência e habilidade. Tudo o que possuo é uma vaga ideia, vinda não sei de onde. Mais não sei.

Começo a preparação para a obra.

Coloco sobre a minha mesa todos os fios disponíveis para tecer o meu tapete; todas as linhas ao alcance das mãos; ao mesmo tempo, sinto que estão longe de mim. Diante do emaranhado, começo a separá-las uma a uma; cuidadosamente separo por cores, nuances, texturas. Às vezes, suas cores são parecidas. Nunca iguais. Basta errar uma escolha e pronto! Lá vai o meu tempo e trabalho para o lixo. Paro. Recomeço. O barulho do ventilador neste verão traz ao mesmo tempo alívio e incômodo. Se ao menos eu tivesse ar.

Se escolho uma linha de coloração mais forte, a figura desenhada parece saltar aos olhos. Não. Prefiro os tons sutis. Prefiro a calma de um prelúdio de Chopin à agitação dos dodecafônicos. Para quem irá surgir este tapete? O que isto tem a ver comigo? Onde estava esta obra antes de nascer? De onde ela brota? Ela sempre existiu e ao tramar a figura, mexendo as linhas e manejando o tear, apenas a revelo? Que figura é esta que está se formando e cujo des-velamento se dá por minhas mãos? Será que quero para mim esta

responsabilidade? Trazer à tona algo sobre o qual eu não tenho nenhum poder? Que bela figura, hein? Assinar um trabalho que, na verdade, não fiz, apenas nasceu através mim. Por que então tenho tanto medo da opinião dos outros? Isto não sou eu. Trata-se de uma verdadeira aparição. E, no entanto, sei que não tenho escolha. Tenho em mim a necessidade de produzir algo que, no fundo, sei é totalmente inútil.

Saber o que leva a alguém a produzir o inútil é o mesmo que tentar entender o que acontece na mente de alguém que, aparentemente saudável, comete um assassinato. Há teorias e mais teorias sobre o assunto, podemos até chegar a vislumbrar indícios do que está por trás de seus atos, sem nunca saber de fato o que ocorreu em sua mente quando cometeu o seu crime. O que pensa e sente um assassino ao matar um semelhante? Penso que, na verdade, a autossuspensão da realidade faz -se necessária para que haja tanto a obra de arte quanto o assassinato. E é aí que entra em jogo o papel da emoção, esse motor que nos move, mas que é preciso manter sob o controle da razão. E quando não se consegue?

Ah, o desvario da emoção. Sem ele, não se produziria nada. Pensar é demais, é doloroso, mas tenho tanto tempo. Tenho agora todo o tempo do mundo. Preciso me acostumar a essa vida nova de inútil ociosidade. Tudo o que fizer, será pelo simples ato de fazer.

Por onde começar? Queria começar assim com um estrondo: um bang enorme. BANG! Talvez seja mesmo um bom começo. Um único e seco bang. E mais essa: eu que sempre prezei a língua portuguesa por que essa onomatopeia estrangeira? Ah, deixe estar assim mesmo. Tudo começou mesmo com um bang.

Mas eu me distraio, recomeço a separar os fios de lã. A tradição de tecer tapetes é antiga. Surgiu há muitos anos, provavelmente no Oriente, muito antes do Oriente e Ocidente existir. E então, chega na Europa e minha tataravó ensinou a minha bisavó que ensinou a minha mãe que a mim ensinou. Minha filha nunca quis se dedicar ao ofício de tecer. Minha filha talvez tenha percebido que o seu chamado era outro. Também, eu nunca pratiquei muito e por isso não posso ser considerada uma boa tecelã. Sempre teci por obrigação. E por obrigação, para ganhar alguns trocados, ou para ser apreciado por outras pessoas, não dá para se

tornar boa tecelã. Conheço as técnicas, posso até ensinar a arte de tecer tapete, mas o que torna alguém notável em sua arte é a prática diária, a prática que se impõe e que torna tudo o mais, a realidade, as outras pessoas, a fome, a dor, a sede, tudo se torna secundário, menor, dispensável. Alcançar a arte só se consegue se atingimos aquele estado de suspensão da realidade. E se tivermos habilidade e talento suficientes podemos até provocar no outro esse mesmo estado de suspensão. Isso é raro.

Mas, agora é diferente. Agora tenho todo o tempo do mundo. Tenho certeza de que agora poderei colocar em prática aquilo do qual só conheço a teoria. É bem verdade que a meu favor tive o chamado da vida. Ah, a vida sempre tão falsamente interessante...quanto tempo perdido em conversas fúteis, passatempos que amesquinham a alma e quanta falação, quantas palavras vazias, palavras desperdiçadas. O mundo é cheio de palavras demais, gente demais e pensamentos vazios de sentido demais. Tudo o que não importa é abundante.

Respirar. A respiração é necessária. Agora, tecer é necessário. Tornou-se vital, questão de sobrevivência mesmo. Preciso respirar e tecer. Só isso que importa agora. Estar viva; estou viva. A realização desse estado de vida me deixa feliz, embora sem mais aquela eufórica sensação de antes. Quero justificar a minha existência através dos meus tapetes já que todo o resto me foi tirado. A minha paz, a liberdade, o amor da minha filha, o abraço caloroso, o olhar de admiração, a minha juventude, a esperança, tudo desapareceu; mesmo assim, estou viva. Ainda vivo. E isso faz toda a diferença.

Começo a tecer.

II

Meu pai morreu. Tá certo que tinha por ele o mais profundo desprezo e minha mãe está mais que justificada em sua ação. Ele a sufocava, maltratava-a a ponto de fazê-la desejar a própria morte. Fui testemunha durante anos de sua tormenta. Nada podia fazer. Era uma criança, inconsciente. Cresci querendo me libertar de tudo aquilo que me fez precocemente adulta. É essa a minha herança e não há como modificar o passado. Mas não quero viver de passado. Meu presente é tudo o que tenho. Quero sair, viver sem regras, me libertar de tudo o que me lembre a vida amesquinhada e pequena da minha mãe. Também aprendi a tecer, mas não quero viver disso.

Tecer tapetes é uma arte milenar, mas que com um pouco de técnica e muita prática qualquer símio pode fazer. Eu quero mais: I want to explore the world. No need to remain in just one place as if this were the only available reality. Quero conhecer gente nova, lugares novos, hábitos novos, linguagens novas. A mesmice do passado me cansa e muito. Ah, que vontade de sair daqui hoje, ontem se possível. “E como você vai fazer para pagar suas contas?” “Vou cantar, claro!” Tenho uma ótima voz, tenho técnica, tenho talento, tenho perseverança e, principalmente, tenho juventude. Tenho tempo. Tenho tudo o que preciso para viver do meu canto.

Assim que cheguei aqui decidi que para lá não volto mais. Ainda que saiba que foi lá que tudo começou. Detesto quando me descobrem e tentam falar em português ou em grego. Aqui, quero falar só em inglês. Nada do idioma materno ou paterno. Ontem, ele passou por mim e me saudou “Kali hebmdadá!”. Respondi com um quase sorriso pois acho-o simpático e nem me importo se erra a pronúncia. A verdade é que o que aconteceu com o meu pai me deixou marcas profundas e até hoje não consigo me relacionar bem com o sexo oposto. Minha mãe acha que não a perdoei. Na verdade, ainda resta em mim um pouco de culpa que não sei como expiar. No fundo, me sinto responsável, embora saiba que esse sentimento seja um absurdo total. Não foi culpa minha.

Eu precisava ter feito o que fiz. “Você tá louca, sair pelo mundo assim. Deixar o conforto da sua casa, seu quarto! Isso não vai dar certo”. “Pode ser, mas nada do que você me diga vai me fazer mudar de ideia. Eu vou e pronto!”. “Você é uma arrogante, acha que tem o rei na barriga”. “Comeu e bebeu até se fartar e agora sai assim, ignorando tudo o que fiz por você. Quer ir, então vai. A porta da rua é serventia da casa”. As suas últimas palavras ainda ecoam dentro de mim e irão ecoar durante muito tempo, eu sei. Terei que fazer um esforço brutal para não repetir os mesmos erros que ela. Devo cortar tudo o que for inútil e me dedicar à minha música. Quero aprender tudo o que for possível sobre a minha arte, ter contato com todos que puderem me acrescentar algo. Chega de gente ultrapassada, mesquinha, pequena. Outro dia, tive um bom exemplo de como a vida pode ser mais interessante. Encontrei L. quando fui à padaria. Queria fazer um lanche rápido, mas acabamos indo almoçar num pequeno café. Nunca tinha reparado naquele café antes. Ficamos horas conversando e L. acabou me convidando para assistir à sua estreia no teatro. Claro que aceitei. Viu, como de repente surge uma oportunidade de conhecer pessoas novas, gente interessante? Basta estar disponível para a vida. É estranho não ter que viver com hora marcada, com aquele controle absurdo e sufocante. A liberdade tem um gosto doce e inebriante. Só aqui onde estou poderei progredir na minha arte. Sim, o futuro é incerto, mas de que adiantam as certezas se é para viver na mediocridade?

Hoje acordei feliz. Ontem fui à estreia de L. A peça era de uma modernidade espantosa. Os atores, a linguagem, a iluminação...tudo era novo. Metade da plateia se levantou e foi embora depois do primeiro ato. Os atores voltaram para o segundo ato com um entusiasmo ainda maior. Que espetáculo magnífico. Pouco importa se algumas pessoas não entenderam nada do que foi mostrado no palco. Ao final, estavam todos felizes. Palco e plateia em uma alegre união por terem presenciado um momento mágico, de total suspensão do tempo. A peça, claro, era um enigma total. Não dava para absorvê-la só com o intelecto. Houve momentos que senti vontade de chorar. Não chorei, mas vi algumas pessoas se esvaindo em lágrimas. Acho que pelo meu treino de cantora aprendi a controlar as minhas emoções. Hoje estreio em um pequeno restaurante. Meus novos amigos estarão presentes e sei que haverá um público mínimo. Mas é para eles que pretendo cantar. Queria muito que a minha mãe estivesse lá. Mas isso é impossível. Estamos separadas pela distância e ainda mais pelo tempo.

III.

Eu tinha que matá-lo. Depois de tantos anos, de tantas exigências e de uma vida abnegada, de muito trabalho e exploração, sem qualquer respeito, ou um mínimo gesto de humanidade, eu sabia que o ponto de explosão estaria próximo. Ao cruzar a única barreira proibida, a consequência natural só poderia ser a morte, o extermínio. Achei que a ausência da sua existência me traria alívio. Ao contrário, o arrependimento me perseguiu durante anos após a sua morte. Agora não, agora, me sinto livre de verdade.

Com todos os atenuantes, minha prisão física durou poucos anos. A tese de que havia agido com premeditação não conseguiu se sustentar. Legítima defesa foi o veredito. O que eles não sabem é que tive uma pena interior muito mais severa que a justiça dos homens.

Não posso dizer que agi exclusivamente por ter sido tomada por forte emoção. Durante anos, fantasiei sobre a sua morte. Imaginei várias maneiras dele morrer. Entretanto, pensava que nunca teria coragem de levar a cabo a minha vontade latente. Água fervente, envenenamento, overdose, acidente de carro, acidente de avião, faca, facão, machadinha, arma de fogo (várias, de revolver a fuzil), bala perdida, assassino de aluguel, assalto, sequestro, luta corporal (hipótese logo descartada), defenestração, gás de cozinha, gás do banheiro, asfixia com o travesseiro, câncer, aids, doenças infectocontagiosas, mordida de animais, ataque de cachorros, derrame cerebral, derrame cardiovascular, queda na escada do prédio, descarga elétrica, raio, queda no banheiro, atropelamento (por ônibus, carro, trem, metrô), afogamento, enchente, enforcamento, estrangulamento, suicídio... enfim, para cada uma das hipóteses, eu pensava cuidadosamente em todos os detalhes, inclusive no enterro. O mais curioso é que quando chegou a hora, eu tenha me servido de um objeto tão simples como uma agulha de tapeçaria. A mesma que utilizo para exercer a minha arte. Foi o primeiro objeto que peguei. Atingiu a jugular. Eu tinha que pará-lo. Minha filha assustada ficou em estado catatônico. Vizinhos chegaram poucos minutos depois e a polícia, já o encontrou sem vida. Sentei-me em estado de choque, fiquei surda, não emiti uma palavra sequer.

Não dava para ignorar a minha culpa na manutenção de um elo tão nocivo e destrutivo. A minha admiração pela sua inteligência e vasto conhecimento que a princípio me fascinou transformou-se primeiro em asco e depois, aos poucos, em total indiferença. Pouco me importava o que ele fizesse. Não queria saber de suas amantes, de seus inúmeros casos, das

mulheres que usava como se fossem um simples depósito de esperma. Nada disso me dizia nada. Eu sempre tive a minha arte – ele deixava bem claro que não se tratava de arte. Durante anos, consegui sublimar os meus sentimentos.

A mãe dele ficou encarregada de cuidar da minha menina. Esse para mim foi um golpe duro. A justiça me impediu de ficar com minha filha por achar que eu não teria condições psicológicas de educar uma criança de 7 anos. Fiquei anos sem ver a menina. Quando finalmente me soltaram da prisão, ela já estava com 10 anos e completamente modificada. A minha menina meiga e doce deu lugar a uma pré-adolescente de ar agressivo. Não sei o que contaram a ela, ou o que ela lembrava sobre o que aconteceu. Ficou decidido que eu teria direito a uma visita semanal. Aos poucos, as visitas foram ficando cada vez mais esparsas até que soube que, aos 18 anos, decidira mudar para outro país.

Minha filha iria se tornar imigrante como eu fui um dia. E isso me doeu. Nunca desejamos que os filhos passem pelas mesmas dificuldades que nós. Sei que para nós, mulheres, ser imigrante faz parte da vida. Somos sempre o outro, o diferente, aquele que pode trair, enganar. Desde pequenas ouvimos que não dá para confiar em mulher, somos o segundo sexo, o sexo inferior, somos a minoria. Minoria que não se traduz em números. Sim, somos a minoria silenciosa que move o mundo. Sei disso. Mas ir para outro país, outra língua, outra forma de ver a vida, as pessoas e também a si mesma. Eu passei por isso e se há algumas compensações, normalmente, elas vêm acompanhadas de sofrimento, de perdas, de grandes vazios. Não queria que ela sofresse mais do que já sofreu. Quase todo imigrante que retorna ao país de origem, jamais se sente o mesmo. Uma vez instaurado, o exílio fará parte de nós para sempre.

Mas, tudo isso é passado. Sei que agora ela está bem. Ela canta e a sua arte a sustenta. Ontem, fui vê-la cantando pela primeira vez e senti que, até onde pude ver, ela está bem. Sua voz transmite uma doçura que não deixa transparecer o seu triste percalço. A arte a salvou. E também a mim. Foi lindo ouvi-la cantar em português uma antiga canção grega.

IV.

Mãe, finalmente cheguei. Nunca pensei em voltar à Grécia depois de tanto tempo. Sonhei muito em fazer essa viagem junto com você, mas não deu, né? Eu sigo cantando todos os dias num pequeno bar diante do mar. A imensidão desse azul turquesa me dói a alma de tanta beleza. Mas estou feliz; aqui me sinto mais próxima a você.

Outro dia li uns versos de Pessoa que me lembraram muito nós duas:

Não dormes sob os ciprestes,
Pois não há sono no mundo.

.....
O corpo é a sombra das vestes
Que encobrem teu ser profundo.

Vem a noite, que é a morte,
E a sombra acabou sem ser.
Vais na noite só recorrer,
Igual a ti sem querer.

Mas a estalagem do Assombro
Tiram-te os Anjos a capa.
Segues sem capa no ombro,
Com o pouco que te tapa.

Então Arcanjos da Estrada
Despem-te e deixam-te nu.
Não tens vestes, não tens nada:
Tens só teu corpo, que és tu.

Por fim, na funda caverna,
Os Deuses despem-te mais.
Teu corpo cessa, alma externa,
Mas vêes que são teus iguais.

.....
A sombra das tuas vestes
Ficou entre nós na Sorte.
Não stás morto entre ciprestes.

.....
Neófito, não há morte.

Estou bem, mãe. Sou o que restou de uma triste história. Mas escolho ser feliz; é essa a minha opção. E sigo cantando. Ah, esqueci de contar: recomecei a tecer.

CONCLUSÃO

...Multipliquei-me para me sentir,
 Para me sentir, precisei sentir tudo,
 Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
 Despi-me, entreguei-me,
 E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente...
 (Fernando Pessoa in “A Passagem das Horas”).

O objetivo desta dissertação foi demonstrar a questão da morte como metáfora para a Arte e como Fernando Pessoa se apropriou dessa metáfora para desenvolver a sua teoria da Arte. Para isso, servimo-nos da obra de alguns poetas românticos, especialmente de William Wordsworth, William Blake e John Keats. Foram analisados alguns poemas e fragmentos, sempre levando em conta a visão ora divergente, ora convergente que Pessoa e os poetas românticos possuem.

Pessoa deixou-nos inúmeros textos teóricos, mas é sem dúvida na sua obra poética que a sua teoria da Arte está exposta de forma mais clara. Este trabalho procurou demonstrar através de alguns poemas que Pessoa deixa transparecer em seus poemas que a Morte não é o fim e sim uma alegoria para a própria Poesia. Esta, tal como aquela, é atemporal, sobrevive aos tempos e não está circunscrita a nenhum espaço previamente delimitado. A Morte assim como a Poesia simplesmente é. Ambas são abstrações da mente humana. Chamamos aquilo que nos é totalmente desconhecido e abstrato de Morte. Assim é com a Poesia.

Consideramos que seu poema “Ela canta, pobre ceifeira” abarca em seu pequeno corpo um verdadeiro tratado da sua arte poética. O mesmo ocorre em vários outros poemas de Pessoa, alguns citados neste trabalho. Temos nesse poema, a figura da morte, a metáfora do canto para a Poesia e também a questão da razão e da emoção, que é tão cara a Pessoa. É ainda nessa pequena (em tamanho) obra que Pessoa dispõe o saber de que “A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, onde advém o ser de um ente...” (HEIDEGGER, 2005, p. 46).⁹⁷

⁹⁷ HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte, Edições 70, Lisboa, 2005, p. 46.

Ainda segundo Heidegger, no seu trabalho “A Origem da Obra de Arte”,

Para tentarmos encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é.

Toda gente conhece obras de arte...se considerarmos nas obras a sua pura realidade, Sem nos deixarmos influenciar por nenhum preconceito, torna-se evidente que as Obras estão presentes de modo tão natural como as demais coisas... (HEIDEGGER, 2005, p. 12-13)⁹⁸

Outra questão abordada nessa dissertação foi a união que há entre o artista e a arte. Pessoa sabe bem que a obra de arte existe a partir do artista e esse só tem sua existência validada a partir da sua produção artística. E desta amalgama de artista e arte irá derivar o conceito de imortalidade na obra de Pessoa. Ou seja, ao mesmo tempo que a arte, nesse caso, a Poesia, é representada pela morte (ceifeira), ela também se apresenta como a única possibilidade de driblar a morte do ser-poeta e adquirir a condição de ser imortal. Ser poeta para Pessoa é atingir a imortalidade: “Entrai por mim dentro! Tornai/Minha alma a vossa sombra leve! / Depois, levando-me, passai!”. Porque afinal, “a vida é tão breve”.

Um dos objetivos desta dissertação, que espero tenha sido alcançado, é revisitar a obra de Pessoa, a partir de uma visão do que tenha sido o romantismo, mas, sobretudo no que se refere à teoria da arte de Pessoa. Vimos que a figura do artista teórico vem de longa data; a investigação da Poesia vem desde a Antiguidade clássica com Platão dedicando em *A República* várias páginas ao tema. Posteriormente, vários poetas se dedicaram a escrever sobre a Poesia, como Sidney Phillip em 1595, com sua *Defesa da Poesia*. Cerca de 200 anos após Phillip, o romântico Percy Bysshe Shelley também fazia a sua *Defesa da Poesia* (1820). Wordsworth e Coleridge também escreveram sobre a Poesia, sendo célebre o prefácio de Wordsworth às *Baladas Líricas* (1798-1800). Aprendemos com Irene Ramalho dos Santos (2007) que

A ideia base da Defesa de Shelley é a distinção lockiana entre razão e Imaginação. A razão (logizein) é o processo que observa e compreende... As partes...a razão separa e distingue; a imaginação faz surgir a integridade da ‘harmonia’ (ou da ‘ordem’). A ‘expressão da imaginação’, afirma Shelley logo no início, é a ‘poesia’... (SANTOS, 2007, p. 48).⁹⁹

⁹⁸ Ibid., p. 12-13.

⁹⁹ SANTOS, IRENE RAMALHO. *Poetas do Atlântico – Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*,

Como podemos observar a tradição que Fernando Pessoa segue ao publicar o seu célebre texto sobre a Nova Poesia Portuguesa em 1912 apoia-se no trabalho de vários poetas e escritores que o precederam. Sem mencionarmos os autores alemães, franceses e autores portugueses que também se debruçaram sobre o assunto. Preferimos abordar no presente trabalho, apenas os autores ingleses e, dentre estes, apenas os três já mencionados por entendermos que, desse modo, a dissertação ficaria mais centralizada em questões comuns aos românticos ingleses e a Fernando Pessoa.

Procuramos apoiar-nos em textos teóricos, principalmente, naqueles que tratam da questão da obra de arte, como é o caso de Martin Heidegger, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Esse apoio teórico serviu apenas como uma constatação da teoria apresentada pelo próprio Fernando Pessoa, tanto nos poemas quanto nos textos teóricos. Pessoa, como é evidenciado, foi desde o início um poeta que além de criar os seus poemas, também se preocupou em estabelecer uma nova teoria de arte, não apenas revisitando o que admirava e conhecia da poesia romântica, como também estabelecendo um corte epistemológico no fazer poético de até então.

Para finalizar, recorreremos às palavras de Álvaro de Campos:

...Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!)
Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-a!

Sou um técnico, mas tenho a técnica só dentro da técnica.
Fora disso, sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!...
(PESSOA in Lisbon Revisited, 2005, p. 176)¹⁰⁰

Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007, p. 48.

¹⁰⁰PESSOA, Fernando. Antologia Poética – Organização, Apresentação e Ensaios de Cleonice Berardinelli, Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2016, p. 176.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M.H. (Editor). *The Norton anthology of english literature*, New York, v. 2, 1968.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Edições 70. Portugal, 2008.
- ARIES, Philippe. *The Hour of our death: the classic history of western attitudes toward death over the last one thousand years*. Toronto: Random House Canada, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. 2011.
- BADIOU, Alain. *A República de Platão recontada por Alain Badiou*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BLAKE, William. *Selected poems*. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- BLOOM, Harold and Trilling, Lionel. *Romantic poetry and prose*. New York: Oxford University Press, 1973.
- DUNCAN, Wu (Editor). *Romantic poetry*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- ELLMANN, Richard. *Yeats, The Man and the masks*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70. 1977.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- HEGEL, G.W.F. *O Sistema das artes*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- KEATS, John. *Poetry and prose*, Selected and Edited by Jeffrey N. Cox. New York: Norton and Company, 2009.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos modernos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2000.
- MAC DOWELL, João A. *A Gênese da ontologia fundamental de M. Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- MONGELLI, Lênia Márcia. Que espécie de olhar Fernando Pessoa deitou ao passado. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda Editorial, 2007.
- MOTTA, Marcus Alexandre. *Extratos de Ópio I, A Artisticidade de Pessoa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.
- MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da Leitura*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004.

- MOTTA, Marcus Alexandre. A Mão do Poeta: Símbolo, Signo e Léxico. *Revista Matraca*, rio de Janeiro, v. 18, n.28, 2011. UERJ.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Centauro Editora, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2011.
- NOVALIS. *Pollen and fragments*. Michigan: Phanes Press, 1989.
- OUSBY, Ian (Editor). *The Cambridge Guide to literature in english*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2011.
- PESSOA, Fernando. *O Livro do desassossego*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Escritos sobre metafísica e arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Heróstrato e A Busca da imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Teoria da heteronímia*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Teatro do êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.
- PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2014.
- PRAZ, Mario. *La Chair, la mort et le diable*. Paris: Tel Gallimard, 1977.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesias*. Lisboa: Editora Ática. 1978.
- SAMPSON, John (Editor). *The Poems of William Blake*. Londres: Florence Press, 1995.
- SARAIVA, A.J e Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*, 16.ed. Lisboa: Porto Editora, 1985.
- SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico, Fernando Pessoa e o Modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Abbey Library, 1978.

WORDSWORTH, Jonathan. *The Invisible World* : lectures from the Wordsworth Summer Conference and Wordsworth Winter School. Edited by Richard Haynes. California, 2015.

WORDSWORTH, William. *Poetical works*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

WORDSWORTH, William. *Selected poems*. Londres: Everyman's Library, 2005.

ANEXOS**I****ELA CANTA, POBRE CEIFEIRA**

Fernando Pessoa

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 pra 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 !

II

THE SOLITARY REAPER

William Wordsworth

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain;
O listen! for the Vale profound
Is overflowing with the sound.

No Nightingale did ever chaunt
More welcome notes to weary bands
Of travellers in some shady haunt,
Among Arabian sands:
A voice so thrilling ne'er was heard
In spring-time from the Cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.

Will no one tell me what she sings?—
Perhaps the plaintive numbers flow
For old, unhappy, far-off things,
And battles long ago:
Or is it some more humble lay,
Familiar matter of to-day?
Some natural sorrow, loss, or pain,
That has been, and may be again?

Whate'er the theme, the Maiden sang
As if her song could have no ending;
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending;—
I listened, motionless and still;
And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.

III

A CEIFEIRA SOLITÁRIA

William Wordsworth – Tradução de Renato Suttana

No campo, vede-a, tão sozinha;
ceifa e canta só para si –
das terras altas a mocinha!
Quem vem ou vai, que pare aqui!
Corta, sozinha, e empilha o grão,
e canta uma triste canção.
Oh, ouvi! que sobre o fundo vale
seu belo cântico se exale.

Jamais cantou um rouxinol
notas mais doces aos viajantes
da Arábia, que fugindo ao sol
buscam as sombras refrescantes:
com mais doçura ou amavio
não canta o cuco num estio,
rompendo a plácida quietude
do oceano ao longe e da amplitude.

Quem me dirá o que ela canta?
Talvez que falem essas notas
de velha coisa, que quebranta,
e antigas pugnas e derrotas:
ou será só o humilde cantar
de algum assunto familiar?
De alguma perda, algum sentir
que já se foi, ou pode vir?

Fosse o que fosse, ela cantava
uma cantiga prolongada,
e em seu trabalho eu a escutava,
sobre uma foice recurvada;
eu a escutava, imóvel, quieto;
e por longo tempo, enquanto ia,
levei o canto no meu peito,
depois que já não mais o ouvi

IV

LA BELLE DAME SANS MERCI

John Keats

I.

O WHAT can ail thee, knight-at-arms,
 Alone and palely loitering?
 The sedge has wither'd from the lake,
 And no birds sing.

II.

O what can ail thee, knight-at-arms!
 So haggard and so woe-begone?
 The squirrel's granary is full,
 And the harvest's done.

III.

I see a lily on thy brow
 With anguish moist and fever dew,
 And on thy cheeks a fading rose
 Fast withereth too.

IV.

I met a lady in the meads,
 Full beautiful—a faery's child,
 Her hair was long, her foot was light,
 And her eyes were wild.

V.

I made a garland for her head,
 And bracelets too, and fragrant zone;
 She look'd at me as she did love,
 And made sweet moan.

VI.

I set her on my pacing steed,
 And nothing else saw all day long,
 For sidelong would she bend, and sing
 A faery's song.

VII.

She found me roots of relish sweet,

And honey wild, and manna dew,
 And sure in language strange she said—
 “I love thee true.”

VIII.

She took me to her elfin grot,
 And there she wept, and sigh'd fill sore,
 And there I shut her wild wild eyes
 With kisses four.

IX.

And there she lulled me asleep,
 And there I dream'd—Ah! woe betide!
 The latest dream I ever dream'd
 On the cold hill's side.

X.

I saw pale kings and princes too,
 Pale warriors, death-pale were they all;
 They cried—“La Belle Dame sans Merci
 Hath thee in thrall!”

XI.

I saw their starved lips in the gloam,
 With horrid warning gaped wide,
 And I awoke and found me here,
 On the cold hill's side.

XII.

And this is why I sojourn here,
 Alone and palely loitering,
 Though the sedge is wither'd from the lake,
 And no birds sing.

V

A BELA DAMA SEM PIEDADE

John Keats – Tradução de Izabella Drumond.

Oh! O que pode estar perturbando você, Cavaleiro em armas,
Sozinho, pálido e vagorosamente passando?
As sebes têm secado às margens do lago,
E nenhum pássaro canta.

Oh! O que pode estar perturbando você, Cavaleiro em armas?
Sua face mostra sofrimento e dor.
A toca do esquilo está farta,
E a colheita está feita.

Eu vejo uma flor em sua frente,
Úmida de angústia e de febril orvalho,
E em sua face uma rosa sem brilho e frescor
Rapidamente desvanecendo também.

Eu encontrei uma dama nos campos,
Tão linda... uma jovem fada,
Seu cabelo era longo e seus passos tão leves,
E selvagens eram seus olhos.

Eu fiz uma guirlanda para sua cabeça,
E braceletes também, e perfumes em volta;
Ela olhou para mim como se amasse,
E suspirou docemente.

Eu a coloquei sobre meu cavalo e segui,
E nada mais vi durante todo o dia,
Pelos caminhos ela me abraçou, e cantava
Uma canção de fadas.

Ela encontrou para mim raízes de doce alívio,
Mel selvagem e orvalho da manhã,
E em uma estranha linguagem ela disse...
"Verdadeiramente eu te amo."

Ela me levou para sua caverna de fada,
E lá ela chorou e soluçou dolorosamente,
E lá eu fechei seus selvagens olhos
Com quatro beijos.

E lá ela cantou docemente para que eu dormisse
E lá eu sonhei... Ah! tão sofridamente!

O último dos sonhos que eu sempre sonhei
Nesta fria borda da colina.

Eu vi pálidos reis e também príncipes,
Pálidos guerreiros, de uma mortal palidez todos eles eram;
Eles gritaram..."A Bela Dama sem Piedade
Tem você escravizado!"

Eu vi seus lábios famintos e sombrios,
Abertos em horríveis avisos,
E eu acordei e me encontrei aqui,
Nesta fria borda da colina.

E este é o motivo pelo qual permaneço aqui
Sozinho e vagorosamente passando,
Descuidadamente através das sebes às margens do lago,
E nenhum pássaro canta.

VI

ODE TO A NIGHTINGALE

John Keats

My heart aches, and a drowsy numbness pains
 My sense, as though of hemlock I had drunk,
 Or emptied some dull opiate to the drains
 One minute past, and Lethe-wards had sunk:
 'Tis not through envy of thy happy lot,
 But being too happy in thine happiness,—
 That thou, light-winged Dryad of the trees
 In some melodious plot
 Of beechen green, and shadows numberless,
 Singest of summer in full-throated ease.

O, for a draught of vintage! that hath been
 Cool'd a long age in the deep-delved earth,
 Tasting of Flora and the country green,
 Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
 O for a beaker full of the warm South,
 Full of the true, the blushful Hippocrene,
 With beaded bubbles winking at the brim,
 And purple-stained mouth;
 That I might drink, and leave the world unseen,
 And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve, and quite forget
 What thou among the leaves hast never known,
 The weariness, the fever, and the fret
 Here, where men sit and hear each other groan;
 Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,
 Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
 Where but to think is to be full of sorrow
 And leaden-eyed despairs,
 Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
 Or new Love pine at them beyond to-morrow.

Away! away! for I will fly to thee,
 Not charioted by Bacchus and his pards,
 But on the viewless wings of Poesy,
 Though the dull brain perplexes and retards:
 Already with thee! tender is the night,
 And haply the Queen-Moon is on her throne,
 Cluster'd around by all her starry Fays;
 But here there is no light,
 Save what from heaven is with the breezes blown
 Through verdurous glooms and winding mossy ways.

I cannot see what flowers are at my feet,
 Nor what soft incense hangs upon the boughs,
 But, in embalmed darkness, guess each sweet
 Wherewith the seasonable month endows
 The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;
 White hawthorn, and the pastoral eglantine;
 Fast fading violets cover'd up in leaves;
 And mid-May's eldest child,
 The coming musk-rose, full of dewy wine,
 The murmurous haunt of flies on summer eves.

Darkling I listen; and, for many a time
 I have been half in love with easeful Death,
 Call'd him soft names in many a mused rhyme,
 To take into the air my quiet breath;
 Now more than ever seems it rich to die,
 To cease upon the midnight with no pain,
 While thou art pouring forth thy soul abroad
 In such an ecstasy!
 Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
 To thy high requiem become a sod.

Thou wast not born for death, immortal Bird!
 No hungry generations tread thee down;
 The voice I hear this passing night was heard
 In ancient days by emperor and clown:
 Perhaps the self-same song that found a path
 Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
 She stood in tears amid the alien corn;
 The same that oft-times hath
 Charm'd magic casements, opening on the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
 To toll me back from thee to my sole self!
 Adieu! the fancy cannot cheat so well
 As she is fam'd to do, deceiving elf.
 Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
 Past the near meadows, over the still stream,
 Up the hill-side; and now 'tis buried deep
 In the next valley-glades:
 Was it a vision, or a waking dream?
 Fled is that music:—Do I wake or sleep?

VII

ODE A UM ROUXINOL

John Keats – Tradução de Augusto de Campos

I

Meu peito dói; um sono insano sobre mim
 Pesa, como se eu me tivesse intoxicado
 De ópio ou veneno que eu sorvesse até o fim,
 Há um só minuto, e após no Letes me abismado:
 Não é porque eu aspire ao dom de tua sorte,
 É do excesso de ser que aspiro em tua paz –
 Quando, Dríade leve-alada em meio à flora,
 Do harmonioso recorte
 Das verdes árvores e sombras estivais,
 Lanças ao ar a tua dádiva sonora.

II

Ah! um gole de vinho refrescado longamente
 Na solidão do solo muito além do chão,
 Sabendo a flor, a seiva verde e a relva quente,
 Dança e Provença e sol queimando na canção!
 Ah! uma taça de luz do Sul, plena e solar,
 Da fonte de Hipocrene enrubescida e pura,
 Com bolhas de rubis à beira rebordada
 Nos lábios a brilhar,
 Para eu saciar a sede até chegar ao nada
 E contigo fugir para a floresta escura.

III

Fugir e dissolver-me, enfim, para esquecer
 O que das folhas não aprenderás jamais:
 A febre, o desengano e a pena de viver
 Aqui, onde os mortais lamentam os mortais;
 Onde o tremor move os cabelos já sem cor
 E o jovem pálido e spectral se vê finir,
 Onde pensar é já uma antevisão sombria
 Da olhipesada dor,
 Onde o Belo não pode erguer a luz do olhar
 E o Amor estremecer por ele mais que um dia.

IV

Adeus! Adeus! Eu sigo em breve a tua via,
 Não em carro de Baco e guarda de leopardos,
 Antes, nas asas invisíveis da Poesia,
 Vencendo a hesitação da mente e os seus retardos;
 Já estou contigo! suave é a noite linda,
 Logo a Rainha-Lua sobe ao trono e luz

Com a legião de suas Fadas estelares,
 Mas aqui não há luz,
 Salvo a que o céu por entre as brisas brinda
 Em meio à sombra verde e ao musgo dos lugares.

V

Não posso ver as flores a meus pés se abrindo,
 Nem o suave olor que desce das ramagens,
 Mas no escuro odoroso eu sinto defluindo
 Cada aroma que incensa as árvores selvagens,
 A impregnar a grama e o bosque verde-gaio,
 O alvo espinheiro e a madressilva dos pastores,
 Violetas a viver sua breve estação;
 E a princesa de maio,
 A rosa-almíscar orvalhada de licores
 Ao murmuro zumbir das moscas do verão.

VI

Às escuras escuto; em mais de um dia adverso
 Me enamorei, de meio-amor, da Morte calma,
 Pedi-lhe docemente em meditado verso
 Que dissolvesse no ar meu corpo e minha alma.
 Agora, mais que nunca, é válido morrer,
 Cessar, à meia-noite, sem nenhum ruído,
 Enquanto exalas pelo ar tua alma plena
 No êxtase do ser!
 Teu som, enfim, se apagaria em meu ouvido
 Para o teu réquiem transmudado em relva amena.

VII

Tu não nasceste para a morte, ave imortal!
 Não te pisaram pés de ávidas gerações;
 A voz que ouço cantar neste momento é igual
 À que outrora encantou príncipes e aldeões:
 Talvez a mesma voz com que foi consolado
 O coração de Rute, quando, em meio ao pranto,
 Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;
 Quem sabe o mesmo canto
 Que abriu janelas encantandas ao perigo
 Dos mares maus, em longes solos, desolado.

VIII

Desolado! a palavra soa como um dobre,
 Tangendo-me de ti de volta à solidão!
 Adeus! A fantasia é véu que não encobre
 Tanto como se diz, duende da ilusão.
 Adeus! Adeus! Teu salmo agora tristemente
 Vai-se perder no campo, e além, no rio silente,

Nas faldas da montanha, até ser sepultado
Sob o vale deserto:
Foi só uma visão ou um sonho acordado?
A música se foi – durmo ou estou desperto?