

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

FÁBIO ALESSANDRO SOMENCI

**Sob o signo de Eros:
O Amor na poesia de Pessoa**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2008**

FÁBIO ALESSANDRO SOMENCI

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2008

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

AGRADECIMENTOS

O percurso desta pesquisa não poderia ter sido cumprido sem a contribuição de pessoas que direta ou indiretamente estiveram envolvidas, colaborando, indicando, discutindo ou apenas apoiando.

Agradeço à Maria, minha mãe, incentivadora permanente desde o início de minha jornada estudantil, que sempre me ajudou a definir prioridades e a ter determinação.

Ao meu pai, Pasqualino (in memoriam), farol moral e ético, referência sempre presente de serviço, entrega e perseverança, que, a seu modo, mostrou-me uma outra face do amor.

Pela presença fraterna e amiga de meus irmãos Paulo, Kátia, Edson (in memoriam) e Sérgio, que, em muitos momentos ajudaram a desfazer os nós de minha existência.

Aos meus sobrinhos, Bruno, Gabriela, Pedro e Ana Elisa, pela alegria sempre presente e curadora; pelo fato de cada um, a seu modo, vivenciar a poesia secreta das coisas.

Ao professor Naul Buchignani Filho, referência sempre presente, por viver a literatura e ser a primeira fonte de estímulos para os estudos literários.

À amiga-irmã Isabel Guion, pelos comentários pertinentes e incentivo constante, mas sobretudo pela força, em momentos de angústia e solidão.

À amiga-pesquisadora Diana Navas, pelas conversas literárias: partilha de conhecimentos e reflexões sobre a arte, a existência e o amor.

Aos amigos professores da Diretoria de Ensino de Jaú, do Colégio Preve-Objetivo e Colégio Espaço-Poliedro, pela compreensão e colaboração durante minhas muitas ausências.

Ao meu orientador, Fernando Segolin, que paciente e dedicadamente, esteve sempre presente como uma luz a me guiar pelo universo da literatura, mostrando que os estudos literários, quando desenvolvidos como uma experiência vivida, tornam-se uma aventura que inclui mente, alma e corpo, fortalecendo a unidade e integração do ser.

Às professoras, Dra. Vera Mascarenhas e Dra. Ana Haddad, pelas observações atenciosas e comentários pertinentes que ajudaram a guiar este trabalho.

À professora Dra. Maria Aparecida Junqueira, referência de amor à pesquisa e docência, presença fraterna e cordial em significativos momentos desta jornada.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela colaboração efetiva e carinhosa, durante todo o curso, com dicas e sugestões fundamentais.

Por fim, agradeço à Secretaria Estadual de Educação, que, através do Projeto Bolsa Mestrado, propiciou auxílio material e temporal fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus alunos de hoje e outrora, por tudo o que me ensinaram

“A vida é a hesitação entre uma exclamação e
uma interrogação. Na dúvida, há um ponto final.”

Bernardo Soares

“Nada é fixo para aquele que
alternadamente pensa e sonha.”

Gaston Bachelard

“Love is a mortal sample of immortality.”

Fernando Pessoa

“Amamos a vida não porque estamos acostumados
a viver, mas porque estamos acostumados a amar.”

Friedrich Nietzsche

“Desejo ser um criador de mitos,
que é o mistério mais alto que pode
obrar alguém da humanidade.”

Fernando Pessoa

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta inicial desenvolver um estudo sobre a poesia amorosa de Fernando Pessoa ele-mesmo, dos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, bem como evidenciar o lugar ocupado pelo tema do amor em sua obra, apesar de pouco estudado pela grande maioria dos estudiosos da aventura poética pessoana.

Iniciando com a exposição de traços marcantes da produção poética do autor ele-mesmo e dos heterônimos, passa, posteriormente, a dedicar-se à apresentação de uma reflexão sintética das teorias sobre o amor (Eros) e o erotismo, desenvolvidas por Platão e Georges Bataille, respectivamente; o presente estudo culmina com a análise de poemas representativos para a compreensão do tema.

Tendo como eixo central o trabalho realizado com a linguagem por Fernando Pessoa, esta pesquisa visa demonstrar a relevância do tema amoroso em sua poesia, bem como sua indissociabilidade com o conjunto da obra ou contexto heteronímico a que pertence.

Considerando-se o fato de o amor ser uma força que une os indivíduos pela via corporal - levando-os à reprodução dos corpos – ou anímica, levando-os à reprodução de idéias, mas sendo, em ambos os casos, uma experiência que leva ao aperfeiçoamento do ser, procura-se verificar sua forma de apresentação na poesia pessoana e sua relação com outros temas poéticos.

A partir da análise da obra sob o ângulo do tema do Amor, o presente trabalho visa também, demonstrar como o erotismo está estreitamente ligado à poesia, através de sua corporalidade, dos sentidos e das sensações que evoca, seja por meio do som, cerimônia, representação ou imaginação. Além disso, existe uma íntima relação da poesia com as palavras e do erotismo com os corpos; a primeira interrompe a mera comunicação e a segunda, a reprodução.

Palavras-chave: Poesia Moderna Portuguesa – Fernando Pessoa – Alberto Caeiro – Ricardo Reis – Álvaro de Campos - Amor – Platonismo - Erotismo – Platão – Georges Bataille

ABSTRACT

This dissertation has as initial aim to develop a study about the loving poetry of Fernando Pessoa himself, of the heteronimous Alberto Caeiro, Ricardo Reis and Álvaro de Campos, as well as to evidence the place occupied by the love theme in his work, despite of being little studied by the majority of researches of Pessoa's poetic aventure.

Initiating with the exposition of the significant aspects of the poetic production of the author himself and of the heteronimous, and passing, posteriously, to the presentation of a synthetic reflection of the theories about love (Eros) and the eroticism, developed by Plato and Georges Bataille, respectively; the present study culminates with the analysis of representative poems for the comprehension of the theme.

Having as a central hub the work with the language accomplished by Fernando Pessoa, this research aims to demonstrate the importance of the loving theme in his poetry, as well as its indissociability with the entirety of the work or heteronimic context that it belongs to.

Considering the fact that the love is a strenght that joins the individuals by corporeal means – leading them to the reproduction of bodies – or animicus, leading them to the reproduction of ideas, but being, in both cases, an experience that leads to the improvement of the being, this study attempts to verify its form of presentation in the poetry of Pessoa and its relation with other poetic themes.

Based on the analysis of the work through the perspective of the love theme, this research also desires to demonstrate how the eroticism is strictly connected with the poetry, through its corporeality, meanings and sensations that evokes, by means of sound, ceremony, representation or imagination. Besides, there is an intimate relation of the poetry with the words and of the eroticism with the bodies; the first interrupts the simple communication and the second, the reproduction.

Key-words: Modern Portuguese Poetry – Fernando Pessoa – Alberto Caiero – Ricardo Reis – Álvaro de Campos – Love – Platonism - Eroticism – Plato – Georges Bataille

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. O dilema Fernando Pessoa.....	16
3. Amor platônico e erotismo.....	19
4. Sob o signo de Eros: o Amor na poesia de Pessoa	29
4.1 O amor em Fernando Pessoa ele-mesmo.....	32
4.2 O amor em Alberto Caetano.....	55
4.3 O amor em Ricardo Reis.....	68
4.4 O amor em Álvaro de Campos	78
5. Considerações Finais	92
Referências Bibliográficas	96

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é o estudo da poesia amorosa do escritor português Fernando Pessoa ele-mesmo e seus heterônimos - Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos - a partir de uma prévia reflexão sobre o conceito de amor para Platão e o de erotismo para Georges Bataille.

Tema muito presente na poesia e em muitas obras artísticas ao longo dos tempos, o amor surge com um duplo desafio: sua expressão e definição. Essa força misteriosa que encanta, seduz, desequilibra e transforma, provoca as mais diversas reações sobre o amado e o amante.

Augusto Meyer considera o motivo literário do “não sei quê”, para acompanhar a indefinição do amor, desde o “dolce stil nuovo” desenvolvido e difundido por Petrarca. Atingidos por esta indefinição, os poetas têm percorrido longos caminhos, consagrando o motivo literário de um “não sei quê”, de acordo com Meyer, “síntese resignada com que o poeta confessa a sua incapacidade expressiva diante das contradições do sentimento amoroso” (MEYER, 1986, p. 109)

Ao longo da tradição lírica, o amor esteve muito ligado a formas de composição que sugerem ordem, equilíbrio e harmonia, mas com o advento da lírica moderna, a poesia incorporou em sua forma dissonância e fragmentação.

Mirela Vieira Lima, em seu *Confidência Mineira*, percebe tal diferença poética e ao citar Friedrich comenta que “por suas qualidades formais, a lírica era tradicionalmente associada à perfeição harmônica. No entanto, ao caracterizar a lírica européia do século XX, o mesmo Friedrich parte da noção de uma estrutura dissonante, cuja “tensão tende mais à inquietude que à serenidade, acrescentando que a tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral””. (LIMA, 1994, p. 30)

No caso de Fernando Pessoa, podemos perceber que essa “dissonância moderna” apresenta-se através da fragmentação do eu, do desdobramento da própria personalidade em outras (fenômeno heteronímico), do uso de formas poéticas variadas (desde a medida velha até os ousados versos livres e brancos), bem como a produção de uma obra plural, contraditória e paradoxal tanto intratextual - quando analisada no contexto heteronímico – como intertextual, quando comparada com outros heterônimos.

Os poemas de Fernando Pessoa ele-mesmo utilizados nesta pesquisa ora conceitualizam o amor, ora o manifestam subjetivamente, ora o expressam eroticamente. Já em Alberto Caeiro, o amor apresenta-se como um desajuste e uma doença que desvia o eu-lírico de seu objetivismo absoluto e controle sobre o pensamento, para posteriormente voltar a ser o que era, embora não mais o sendo. Em Ricardo Reis, o amor é submetido a ideais clássicos de equilíbrio, ponderação, controle e submissão às forças do Fado, diante da inevitabilidade da morte. E por fim, em Álvaro de Campos, o amor está vinculado a seu sensacionismo, que o leva a desejar experimentar todo tipo de erotismo, - masoquismo, sadismo e homossexualismo – diante de sua euforia pela modernidade, surgindo assim como uma grande força que atua corporalmente no ser. Refletindo, porém, o desencanto e frustração pela existência, o amor irá surgir como uma grande impossibilidade.

O poeta modernista português Fernando Pessoa tem sido objeto de estudo de muitos críticos literários, ao longo do século XX e também neste início do XXI. Sua concepção poética tem intrigado pesquisadores afeiçoados, por se tratar de um autor plural, de um poeta que se desdobrou em outros poetas; ocupa de modo praticamente central, a atenção e os esforços analíticos e interpretativos de renomados críticos.

Sobre a obra poética pessoana, “debruçam-se críticos, comentadores, ensaístas, teóricos das mais diversas áreas, num incansável trabalho de exegese” (ABDO, 2002, p. 20). Diversos têm sido os elementos levantados, como influências, antecedentes, fragmentos inéditos, esboços, rascunhos, motivações etc. Continuamente surgem ensaios, teses e pesquisas a enfatizar novos temas, renovando assim as leituras já existentes ou fazendo releituras.

Como indica ABDO (2002), por se tratar de novas formas interpretativas, tais estudos enriquecem e iluminam aspectos poéticos não enfocados ou aprofundam outros apenas brevemente enunciados. Assim, pelo fato de o discurso poético pessoano possuir um aspecto ambíguo e auto-reflexivo – um discurso que atrai a atenção do destinatário primordialmente para o modo como está elaborado, permitindo e estimulando várias interpretações – (ECO, 1971), tais estudos são positivos e até esperáveis. Não sendo adequado considerá-los algo acidental, “mas, antes, um fato definitivo, porque constitutivo do próprio modo de ser da arte” (ABDO, 2002, p. 20).

O processo interpretativo, ao propiciar infinitas possibilidades, não deve se pautar apenas pelo arbítrio do leitor, mas a própria obra deve ser a sua lei, por ser um dado objetivo e também por oferecer um dinamismo que se descobre a cada encontro. Este critério, conforme aponta Abdo (2002), pode não permitir dizer qual a interpretação mais correta, porém nos permite apontar as equivocadas.

Além disso, o fato de Fernando Pessoa ter deixado uma produção poética especial, algo “proteiforme, não apenas enquanto criação de uma pluralidade de linguagens, mas pelo seu apelo a uma pluralidade de leituras” (SEABRA, 1974), é de se esperar um aumento da multiplicidade exegética.

Essa multiplicidade de leituras, por ser bastante abrangente, possibilita várias linhas de análise: histórico-sociológica, biográfico-psicanalítica, filosófica, crítica textual etc. Destas, as três primeiras ocupam-se predominantemente de aspectos extrínsecos à obra, ou seja, a obra é usada como pretexto para justificar elementos exteriores a ela, como o contexto histórico, social; o homem Fernando Pessoa ou o filósofo; deixando assim de se observar o texto enquanto texto, sua função, sentido e organicidade dentro da obra. Tais estudos extrínsecos serão, quando muito, tangenciados aqui em seus aspectos positivos, ou seja, quando puderem iluminar algum aspecto da análise..

Nosso intuito ao estudar a poesia amorosa pessoana é focar o texto em sua organicidade, dentro do universo de cada heterônimo, estabelecendo pontos de contato com a teoria filosófica de Platão sobre o amor e a de Georges Bataille sobre o erotismo. Ambas surgem sob o signo da falta, ama-se o que não se tem e fazem desse amor uma via que leva o ser, ou à contemplação do mundo das idéias, ou à compreensão do próprio ser, respectivamente.

Pelo fato de o erotismo estar vinculado à “procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução” (BATAILLE, 1987, p. 11), trata-se de um caminho que leva à compreensão do próprio ser, nossa situação de descontinuidade e o desejo de alcançar a continuidade.

Na manifestação desse movimento, o ser depara-se com os interditos, bloqueios que lhes são próprios ou do outro com quem está se relacionando. Assim o erotismo surge como uma forma de transgressão, que permite aos seres usufruírem de momentos de continuidade, como o propiciado pelo êxtase místico.

As vias para se alcançar a continuidade são tantas que podem passar pela experiência corporal ou afetiva ou sagrada. O erotismo, para Bataille (1987), seria o

elemento subjacente a todas elas, sua experiência está vinculada à falta e à recusa do ser humano em ficar fechado em si mesmo.

A criação artística, semelhantemente, estaria vinculada à necessidade de suprir nossa falta, ou seja, nossa descontinuidade. O ser criador estabelece um vínculo – conscientemente ou não - com o grande criador (Deus), e nesse sentido o erotismo relaciona-se ao platonismo. A obra criada passa a possuir marcas deste vínculo, como a fusão dos elementos nela presentes. De modo análogo, os seres que se entregam à atividade erótica tendem a fazer da fusão dos corpos, uma experiência de completude. Pode-se perceber, portanto, um estreito vínculo entre arte e erotismo:

A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo: conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte à continuidade: a poesia é *l'eternité. C'est la mer allée avec le soleil.* (BATAILLE, 1987, p. 23)

Ao tratarmos aqui da poesia pessoana, consideraremos a atividade poética como uma prática erótica e corporal que visa à materialização de um objeto (poema) através da fusão de elementos sonoros, gráficos e semânticos.

Porém, como estaremos abordando o amor - elemento de encontro e fusão por natureza – a reflexão desenvolvida neste trabalho terá um caráter dialógico, da poesia pessoana com o Eros platônico e/ou o erotismo de Bataille.

Apesar de não ser um tema central na poesia de Pessoa, o amor, bem como o erotismo, estão presentes tanto na obra do ortônimo, como na dos heterônimos. Procuramos assim trazer para o primeiro plano sua temática amorosa, analisando-a à luz do platonismo e do erotismo, com o objetivo não só de estudar o amor e analisá-lo em cada contexto heteronímico, nem de apenas confirmar que a fragmentação da obra se reflete na concepção amorosa, não bastando ainda só descobrir os motivos de o tema não ocupar uma posição central ou estar presente somente como um interdito, mas, sim, procurando sobretudo verificar como ele se vincula à própria prática poética. Desse modo, dividimos este estudo em, basicamente, três partes:

No capítulo dois, intitulado “O dilema Fernando Pessoa”, procuramos refletir sobre o artista Fernando Pessoa, sua originalidade e gênio, manifestados por meio

do fenômeno heteronímico, bem como ressaltar aspectos globais de sua obra: seu caráter paradoxal e sua contribuição para o progresso da civilização.

O capítulo três, intitulado “Amor Platônico e Erotismo”, apresenta uma síntese dos principais conceitos sobre o amor, utilizados neste estudo: o platonismo e o erotismo. Do primeiro, destacamos idéias distintas, mas complementares, sobre o amor (Eros), tomando por base a obra *O Banquete*, de Platão; já do segundo, nossa fonte foi a obra *O Erotismo*, de Georges Bataille, cujas idéias, embora sejam distintas das formuladas por Platão, mantém-se, em muitas ocasiões, estreitos vínculos.

A parte principal, contudo, desta pesquisa, será desenvolvida no capítulo quatro, “Sob o signo de Eros: o Amor na poesia de Pessoa”, no qual serão analisados poemas pertencentes a Fernando Pessoa ele-mesmo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos que tenham temática amorosa ou nos forneçam elementos pertinentes à reflexão. Basicamente, o amor, nesse conjunto de autores, expressará faces múltiplas: face conceitual, corpora, afetiva e sagrada; assim como múltiplo é o poeta Fernando Pessoa, múltiplas são as manifestações poéticas e múltiplas as maneiras do amor ser expresso.

Este estudo, com isso, não tem a pretensão de fechar o assunto, mas levantar elementos, situações, conceitos e hipóteses que destaquem, em primeiro lugar, a poesia amorosa de Fernando Pessoa, em segundo, o lugar ocupado pelo Amor em sua obra poética e, por fim, o próprio Amor, esta força e energia universal, preenchida de mistério, presente indistintamente em toda forma de vida e criação, por aquilo que tem de aglutinador, transcendente e divino.

2. O dilema Fernando Pessoa

Autor plural, múltiplo e complexo, Fernando Pessoa, assim como Camões, poderia constituir, por si só, toda uma literatura, tamanha a qualidade e originalidade textuais. Criador de heterônimos múltiplos e variados, como as produções e inovações da modernidade, assume um mascaramento que o coloca numa situação ao mesmo tempo privilegiada e trágica. Privilegiada por empreender um percurso que o leva à compreensão da universalidade da existência, através dos seus vários “eus”. Mas é também uma situação trágica por conduzir o poeta à despersonalização total, à perda da identidade individual. Seu mascaramento conduz o leitor a penetrar num enorme labirinto, confundindo-o sobre qual “eu” realmente está se expressando, confusão que embaraça o próprio eu-lírico, como se pode verificar no seguinte trecho de “Tabacaria”, de Álvaro de Campos:

Fiz de mim o que não soube,
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,
 Estava pegada à cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,
 Já tinha envelhecido.
 Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
 Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
 Como um cão tolerado pela gerência
 Por ser inofensivo
 E vou escrever esta história para provar que sou sublime. (PESSOA,
 1998a, p. 365)

A vida é metaforizada pelo poeta através do palco, lugar-comum onde cada um representa seu papel. Contudo, para o eu-lírico, a representação não se limita ao palco, mas se faz permanente: “quando quis tirar a máscara, / estava pegada à cara.” A identidade poemática concentra-se no próprio representar, mascarado, pois a existência, uma vez retirada a máscara é vil, “como um cão tolerado pela gerência / por ser inofensivo”.

Percebe-se diante desta perspectiva, a existência de diversas máscaras superpostas: 1) a máscara da representação. 2) a máscara pegada à cara (diferente porque se adequa à face do ser). 3) a máscara do velho (sensação de estranhamento, pois encobre o jovem que ele foi). Compreender esse

mascamamento é fundamental para, ao percorrer a poesia amorosa pessoana, perceber o amor por meio das diversas faces representadas nos textos poéticos.

A tendência pessoana ao mascaramento e à despersonalização vem desde muito cedo, “desde que tive consciência de mim mesmo, percebi em mim uma inata tendência à mistificação, à mentira artística” (PESSOA, 1998b, p. 36) e o faz optar pela literatura, por considerá-la mais completa que as outras artes. A palavra é valorizada por possuir três sentidos distintos: o sentido que tem, o sentido que evoca e o ritmo que envolve esse sentido, estes sentidos. Por isso, Pessoa considera que:

o mais claro dos textos começa, quando é aprofundado ou meditado por este ou aquele, a abrir-se em divergências de íntimo sentido de um para outro: é que, havendo acordo, em geral, quanto ao sentido direto ou primário da palavra a o não haver quanto aos sentidos indiretos ou secundários. (PESSOA, 1998b, p. 262)

Pessoa assim nos esclarece sobre o caráter ambíguo de toda obra de arte e nos leva a compreender a incoerência incoerente de seus textos: “se alguma vez sou coerente, é apenas como incoerência saída da incoerência”. Há, sob esse aspecto, dois elementos a ressaltar: a palavra, pelos sentidos imanentes que possui e/ou evoca, e as sensações, como meio para se compreender a verdade anunciada ou proposta pelas palavras. Pois para esse poeta reflexivo, sua maneira de fazer arte e compreender a verdade, estão vinculadas à experiência e compreensão das sensações:

Toda a metafísica é a procura da verdade, entendendo por Verdade, a verdade absoluta. Ora a Verdade, seja ela o que for, e admitindo que seja qualquer coisa, se existe existe ou dentro das minhas sensações, ou fora delas ou tanto dentro como fora delas. Se existe fora das minhas sensações é uma coisa de que eu nunca posso estar certo, não existe para mim portanto, é, para mim, não só o contrário da certeza, porque só das minhas sensações estou certo, mas o contrário de *ser* porque a única coisa que existe para mim são as minhas sensações. De modo que, a existir fora das minhas sensações, a Verdade é para mim igual a Incerteza e não-ser – não existe e não é verdade, portanto. (PESSOA, 1998b, p.564)

Outro aspecto a ressaltar na obra pessoana é seu caráter paradoxal, nada mais sendo do que um reflexo da natureza e da própria maneira de ser do poeta: “A vida não concorda consigo própria, porque morre. O paradoxo é a fórmula típica da Natureza. Por isso toda a verdade tem uma forma [?] paradoxal” (PESSOA, 1998b,

p. 28) ou ainda: “o paradoxo não é meu, sou eu” [...] “eu não tenho princípios. Hoje defendo uma cousa, amanhã outra. Mas não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei. (PESSOA, 1998b, p. 43)

A compreensão do paradoxo da existência humana não provoca no poeta, contudo, um desprezo ou desistência da vida. Ao contrário, como se ascendesse ainda mais sua alma, procurará usar sua inata capacidade sensacionista para – através de uma arte que almeja a perfeição – contribuir com o progresso da civilização, mesmo que isso pese sobre sua própria existência:

Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. [...] exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. [...] Porque a idéia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer arte que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar. É uma consequência de encarar a sério a arte e a vida. Outra atitude não pode ter para com a sua própria noção-do-dever quem olha religiosamente para o espetáculo triste e misterioso do Mundo. [...] tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade. (PESSOA, 1998b, p. 54-55)

Por esses elementos não se pode esperar de Pessoa uma unidade ou coerência, seja na poesia ou prosa. Essa multiplicidade e riqueza abrem um vasto e profundo campo de pesquisa, análise e reflexão de estudiosos de todo tipo, como tem ocorrido desde o falecimento do poeta. Mergulhar neste mar é o desejo que os próprios textos despertaram em mim, que consciente dos riscos e perigos, aceitou mesmo assim aventurar-se no estudo da obra pessoana.

3. Amor Platônico e Erotismo

A obra *O Banquete*, de Platão, é aquela que na Antiguidade apresenta mais amplamente o conceito de Eros ou do amor. Nela estão presentes sete pensadores que expõem, cada um à própria maneira, a opinião sobre o Amor. São sete conceitos e sete discursos que, ao serem assim apresentados, unem intimamente amor e linguagem, mostrando o quão são diversos os conceitos existentes, bem como as formas de retratar o Amor.

A origem desse deus se perde em insondáveis tempos remotíssimos, sendo praticamente impossível presenciarmos seu começo. Mas em *O Banquete*, há belíssimas referências, como a que apresenta Fedro, lembrando de Hesíodo; este, no contexto teogônico, afirma ser Eros o mais antigo dos deuses, tendo nascido junto com a Terra, do Caos, divindade poderosa e admirada tanto entre os homens, como entre os deuses e por ser o mais antigo, é a causa dos maiores bens e virtudes. E confirmando a idéia de Hesíodo, outro pré-socrático, Parmênides diz que “Eros nasceu em primeiro lugar; nenhum deus antes dele” (PLATÃO, 2001, p. 31).

Já Pausânias, o segundo a falar, apresenta Eros vinculado a Afrodite e, como há duas Afrodites – a Urânia ou Celestial (filha de Urano) e a Pandêmia ou Popular (filha de Zeus e Dione) -, há também dois Amores. Inclui-se aqui um critério valorativo do amor, aspecto ausente no discurso de Fedro. Em Pausânias, o que se verifica é ser o amar e o Amor não totalmente belo e digno, mas apenas o que leva a amar belamente. O Popular estaria mais voltado para o corpo e referente a homens e mulheres; o Celestial, amor entre homens, ou um amar que deseja acompanhar toda a vida e viver em comum. Nesse discurso, a menção ao homossexualismo, um discípulo e mestre, sendo o amor celestial aquele que anima o trabalho docente.

Para explicar o mistério da atração que une os seres, Aristófanes – também presente em *O Banquete* - apresenta em sua fala o mito do andrógino original. Diz que, no princípio, havia três sexos: o masculino, feminino e andrógino, composto de seres duplos. Estes últimos eram fortes, inteligentes e ameaçavam os deuses. Para submetê-los, Zeus decidiu dividir todos. Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar. Esse mito esclarece que somos seres incompletos e o desejo amoroso é permanente sede de completude. Assim como o de Adão e Eva, esses mitos são metáforas poéticas, que na realidade, respondem

ao mistério do amor com outro mistério. Ou como afirma Fernando Pessoa, em relação ao mito:

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo. (PESSOA, 1998a, p. 72)

O Amor, essa força misteriosa, é ilustrado com imagens que, se não resolvem a questão, ao menos alimentam nossa sede de saber, dão combustível ao pensamento e são referência para o discurso. O ápice da reflexão sobre Eros ocorre com Sócrates. O sábio filósofo, utilizando de seu método preferido, o diálogo, inicia sua fala dirigindo-se a Agatão, deixando-o embaraçado com perguntas que o levam à conclusão de que o Amor não pode ser o mais belo e o melhor dos deuses, ou como nos explica José Américo Motta Pessanha, em *Platão: as várias faces do amor*: “Se amor é sempre amor de algo, é amor do que não se tem; se ama o belo e o bom é porque é carente do que é belo e bom. Isso não significa que necessariamente seja feio e mau.” (CARDOSO ...[et al], 2006, p.96). Para demonstrá-lo, Sócrates recorre a uma conversa tida com Diotima de Mantinéia, figura vista por muitos estudiosos como uma sacerdotisa de Apolo, que, inspirada pelos deuses, iniciava os homens na sabedoria divina. Dela Sócrates teria aprendido que o amor carecendo do belo e do bom não é necessariamente feio e mau, mas Eros seria como um ser entre os mortais e imortais: um *daimon*, um grande gênio, dotado de um poder especial e que vive entre os deuses e os mortais:

“Interpreta e leva para os deuses o que vai dos homens, e para os homens o que vem dos deuses: de um lado, preces e sacrifícios; do outro, ordens e as remunerações dos sacrifícios. Colocado entre ambos, ele preenche esse intervalo, permitindo que o Todo se ligue a si mesmo.” (PLATÃO, 2001, p. 65).

Essa função mediadora de Eros aproxima-o da linguagem, pela capacidade de interpretar e transmitir, porém, no contexto platônico, é uma linguagem que se tece na verticalidade, isto é, no relacionamento humano/divino. Essa sua natureza intermediária é explicada por sua origem, conforme mostra Sócrates/Diotima: Eros é filho de *Pobreza* e de *Recurso ou Expediente*, tendo herdado da mãe a carência

permanente, insaciável, e a mendicância; do pai, as artimanhas com que busca suprir suas necessidades, conforme muito bem explica Pessanha:

“Ser mediano, carente, ardiloso, Eros é filósofo: é amor à sabedoria que não possui, mas deseja incessantemente, pois o amor é amor do belo e a sabedoria é uma das coisas mais belas” (CARDOSO ...[et al], 2006, p.97).

De fato, todos os homens desejam. O desejo é busca de possuir o melhor, como: o poeta tem desejo de compor poesias de insuperável beleza, o banqueiro de acumular lucros grandiosos e o amante de possuir a formosura humana, por isso o amor nasce à vista da pessoa bela, é uma das formas em que se manifesta o desejo universal e consiste na atração pela beleza humana. O amor, porém, é algo mais: é uma aspiração à felicidade e um desejo de que esta dure para sempre. Os homens padecem de uma carência: a vida não dura para sempre, por isso a aspiração à imortalidade, seja através da reprodução ou criação de uma obra, une e define todos os seres humanos.

Para Platão, há duas formas de reprodução: a do corpo e a da alma. Homens e mulheres, apaixonados por sua beleza, unem seus corpos para a reprodução. Essa geração é algo divino, tanto entre os homens como entre os animais. Contudo, a geração pela alma é vista como algo superior, pois produz idéias e sentimentos imperecíveis, isto é, concebe-se com o pensamento, como os poetas, artistas e sábios.

O mistério maior do amor, porém, segundo nos conta Diotima, é seu aspecto ascendente, gradual; parte do que aqui é belo, amor à beleza corporal, vai ascendendo sempre, até passar a contemplar o belo sublime:

“De um belo corpo passará para dois; de dois, para todos os corpos belos, e depois dos corpos belos para as belas ações, das belas ações para os belos conhecimentos, até que dos belos conhecimentos alcance, finalmente, aquele conhecimento que outra coisa não é senão o próprio conhecimento do Belo, para terminar por contemplar o Belo em si mesmo.” (PLATÃO, 2001, p. 76)

A teoria platônica do amor, ao afirmar que de um belo corpo passa-se a amar dois e depois todos os demais, pode parecer estranha, ou até imoral, em nossa sociedade, contudo, por se tratar de um conceito, o pensamento platônico está vinculado à formação do ser, ou seja, à constituição do homem ideal para a

sociedade grega, dotado de virtudes que lhe permitem aproximar-se do mundo das idéias e perfeição.

Se o amor à beleza está vinculado ao desejo de imortalidade, nada mais natural do que a contemplação das formas imperecíveis de beleza – a beleza dos corpos – para se chegar às eternas. Formas completas, inteiras e incorruptíveis, que não crescem, nem decrescem, que não são feitas de partes como o corpo nem de razões como o discurso. Contudo, Eros, por ter uma natureza intermediária – ser gênio e/ou demônio - encarna um impulso que tanto pode ser animal como espiritual. Eros também pode nos confundir, levando-nos à vida libertina ou à pura contemplação.

Distinto de Platão, mas analisando o amor sob o mesmo signo da falta, das artimanhas para preenchê-la, e sem percorrer um caminho ascensional, Georges Bataille concebe o amor como uma forma de afirmação da vida através do erotismo. Atividade que, segundo o autor, distingue os homens dos animais. Este autor, na obra *O Erotismo*, utiliza-se de conceitos de continuidade e descontinuidade, para desnudar os caminhos sombrios do ser em relação a esse assunto e desenvolve uma ampla reflexão sobre a ação do erotismo no ser humano.

Para Bataille, somos seres descontínuos que almejam alcançar a continuidade. Em vida, experimentam-se momentos de continuidade como o gozo erótico, mas somente a morte nos transportaria para esse estado

A passagem da descontinuidade à continuidade está presente também na reprodução sexuada, óvulo e espermatozóide saem do estado de descontinuidade em que se encontram e se unem para formar um novo ser, estabelece-se assim um período de continuidade. Esse novo ser é algo descontínuo, mas traz consigo a passagem à continuidade. Assim, os seres humanos trazem, apesar de descontínuos, essa lembrança da continuidade. Percebe-se, assim, uma íntima relação entre o erotismo e o platonismo, com a diferença de que Platão concentra-se mais na formulação do conceito, e Bataille em analisá-lo no contexto comportamental dos seres humanos.

Para Bataille, há o erotismo dos corpos, dos corações e o sagrado. Todos procuram substituir o isolamento do ser, sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda. Como a busca de continuidade vai além do mundo imediato, pode-se afirmar, sob um sentido generalizante, que todo erotismo é sagrado; embora no Ocidente essa busca se confunda com o amor de Deus, o desejo de

continuidade essencialmente motiva a todos, seja através da reprodução, criação artística ou realização de um feito.

A maneira mais comum de definir o erotismo é vinculá-lo à atividade sexual, aos jogos de conquista amorosa, como faz Ovídio em *A arte de amar*, ou ao estabelecimento das diferenças entre o homem e a mulher, como mostra Francesco Alberoni, na obra *O erotismo*. Bataille parte de outro ponto de vista e em vez de definir o erotismo de modo restrito, formula uma sentença aforística: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 11). Seu olhar parte do âmbito filosófico e mostra os caminhos que o erotismo estabelece para levar o homem ao conhecimento de si mesmo.

O erotismo, visto por Bataille, também não se utiliza de conceitos de valor, mas apresenta coordenadas que lhe permitem mapeá-lo como uma manifestação que oscila do sagrado ao sensual, isto é, procura dar um quadro coerente de um conjunto de comportamentos, sem tratar uma questão isoladamente como faz a ciência. O foco é colocado sobre o homem, levando-se em conta certas influências como o trabalho e a religião. Mais uma vez, percebe-se a presença de Platão, através das idéias de Pausânias, que concebe Eros como um deus, vinculado ao amor corporal e ao celestial.

No erotismo, coloca-se em jogo o desejo de se alcançar um sentido para a existência, ou pelo menos, usufruir de momentos em que a realidade interior do desejo se associa à exterior, para engrandecê-la. De modo análogo, a prática poética desenvolve esta busca, com a diferença de que a experiência não é com corpos humanos, mas com o signo poético: o impulso – desejo ou inspiração – leva o escritor a uma busca e combinação das palavras que correspondam a essa força, assim com o homem na atividade erótica, ao escolher gestos, sons e ações que fazem dessa prática algo distinto da mera reprodução.

Movidos pelo signo da falta, os seres empreendem uma busca pelo amor, enfrentam percalços, frustrações e quedas, com o intuito de achar o outro, usufruir com ele a magia do encontro e poder sair do estado de descontinuidade, para, ao menos experimentar, o de continuidade. Duas dificuldades, porém, surgem: a primeira é a do próprio encontro, e a segunda, a da permanência do desejo. O poeta Fernando Pessoa passa igualmente por estas angústias - não tanto como homem, já que seu único relacionamento amoroso conhecido foi com Ophélia Queiroz e durou pouco tempo, mas como criador diante da dificuldade de, primeiramente, encontrar a

linguagem adequada para a expressão do que se deseja e, depois, de enfrentar a natureza cambiante das palavras, ou seja, sua impermanência. Por isso a poesia pessoana - como lucidamente mostra Fernando Segolin, em seu *Fernando Pessoa: poesia, transgressão, e utopia* - traz consigo um caráter experimental e transgressor, bem como explicita um movimento lúdico-dialógico traçado pelos textos heteronímicos em inter-relação, o que revela o caráter cambiante das palavras diante do real e também a incapacidade representativa da linguagem. Desta forma, tanto os seres diante do amor, quanto o poeta diante da palavra, passam pela experiência da falta.

O erotismo surge assim como um caminho empreendido pelos indivíduos de modo mais ou menos consciente, com o objetivo de suprir a sensação de abandono que todos experimentamos. Podemos dizer assim que se Pessoa utilizou a arte poética para estabelecer uma compreensão da complexidade da alma humana, Bataille utiliza-se do erotismo para compor uma panorâmica da vida humana. Isso nos leva a esclarecer a perspectiva na qual a poesia amorosa pessoana será considerada, bem como o meio encontrado pelo poeta para a materialização do amor e o tipo de amor expresso através do signo.

Afora o problema da posse do amado, os seres humanos almejam alcançar a continuidade que os liberta, sentimento de imortalidade que, embora só possa ser alcançado pela morte, assegura, ao menos, a sobrevivência na descontinuidade, sobrevivência do ser pessoal. Nesse sentido, a composição de uma obra de arte, pelo que possui de absoluto e belo, é uma tentativa no sentido de se alcançar a continuidade: a fusão das palavras em um poema, por exemplo, corresponde à fusão dos corpos, ou seja, as palavras isoladas representam os amantes, sua união ocorre através de elementos semânticos e fonológicos, formando um todo; e os corpos se fundem pelo valor de cada membro, combinados numa relação erótica, amorosa, que lhes permita deixar de ser seres descontínuos e experimentar a continuidade. Octavio Paz, em *A dupla chama* (1994), muito sabiamente faz o seguinte questionamento:

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o

imperceptível. Não é isso, afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico? (PAZ, 1994, p. 11)

E numa tentativa de esclarecer a relação poesia-erotismo, complementa:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu mundo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1994, p. 12)

Por fim, a reflexão de Paz aprofunda-se ainda mais, através de um duplo par de relação, ou seja, poesia-linguagem com erotismo-sexualidade:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (PAZ, 1994, p. 13)

Estudar o erotismo implica refletir sobre os objetos, no caso os corpos, mas também implica numa experiência do interdito e de seu contrário, a transgressão. Diante de imagens eróticas, um ser pode reagir com comportamentos de repulsa ou violação. É a experiência interior de cada um que permitirá uma compreensão adequada dessas forças. De modo análogo, Octávio Paz (1994), numa análise cultural-social, percebe a atuação dessas forças de repressão e expansão:

As regras e instituições destinadas a domar o sexo são numerosas, cambiantes e contraditórias. Seria inútil enumerá-las: vão do tabu do incesto ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação sobre os bordéis. [...] Todas elas, porém, são compostas de dois termos: a abstinência e a permissão. Nem uma nem outra são absolutas. Explica-se: a saúde psíquica da sociedade e a estabilidade de suas instituições dependem em grande parte do diálogo contraditório entre ambas. Desde os tempos mais remotos as sociedades passam por períodos de castidade ou continência seguidos de outros desenfreados. Um exemplo imediato: a Quaresma e o Carnaval. [...] Numa sociedade secular como a nossa, os períodos de castidade, quase todos associados ao calendário religioso, desaparecem como práticas coletivas consagradas pela tradição. Não importa; conserva-se intacto o caráter duplo do erotismo, embora varie seu fundamento: deixa de ser um mandamento religioso e cíclico para se converter em uma prescrição de ordem individual. Essa prescrição quase sempre tem um fundamento moral, embora às vezes recorra à autoridade da ciência e da higiene. O medo da doença não é menos poderoso que o temor à divindade ou que o respeito à lei ética. Aparece novamente, agora despojada de sua auréola religiosa, a dupla face do erotismo: fascinação diante da vida e diante da morte. O significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dizendo, é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte. (PAZ, 1994, p. 18-19)

Para Bataille – isso se relaciona com Paz - a ação do interdito faz com que a experiência não se realize ou só se realize casualmente, permanecendo fora do campo da consciência, Para Bataille, é fundamental não se ceder ao interdito para conhecer o erotismo como realmente deve ser, uma experiência interior, o movimento do ser em nós mesmos. Isso acontecerá com Alberto Caeiro, em *O Pastor Amoroso*: as sensações do mundo real se somam às da subjetividade.

A presença do interdito não exclui o desejo, mas o pressiona para mantê-lo sob controle, situação complexa, pois muitas vezes os desejos tornam-se mais fortes e poderosos, quanto mais se tenta limitá-los, nada sendo suficiente para excluir a violência. Os indivíduos presentes na cena do suplício, em vez de fazer algo contra tamanha brutalidade, se comprazem com ela. A violência é, portanto, algo imanente ao ser humano. Presenciá-la como algo fora de nós, pode ter um efeito catártico, purificador, como ocorreria nas antigas tragédias gregas e em Shakespeare. Assiste-se a cenas de violência para não praticá-la, daí o grande interesse do público por certos filmes policiais por exemplo.

Em todos os tempos, o homem se impôs regras para conter a violência provocada pela atividade sexual, Tais regras variam de acordo com as épocas e os

povos. O nudismo geralmente choca, a visão dos órgãos sexuais melindra e a atividade sexual se realiza na solidão. Há um interdito geral que se opõe à atividade sexual e outros derivados, chamados de particulares, como a proibição do incesto e o sangue menstrual. Basicamente, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência, que, enquanto impulso imediato, poderia perturbar o trabalho. Seria arriscado deixar a coletividade laboriosa à sua mercê. A liberdade sexual deveria ser limitada, o tempo dedicado ao trabalho reflete assim o interdito. E o homem, segundo Bataillhe, “poderia ser definido por uma conduta sexual subordinada a regras” (BATAILLE, 1987, p. 47). A natureza é, ela própria, preenchida por um excesso de energia que propicia a vida, e leva também à destruição. Sexualidade e morte formam assim dois aspectos indissociáveis.

O caminho para se alcançar a experiência interior do erotismo passa pela necessidade de se gastar o excesso de energia que a vida nos oferece. Essa energia é usada durante nosso processo de crescimento e se reporta à atividade reprodutora, que leva a uma multiplicação dos indivíduos, frutos sem dúvida da atividade sexual. O ato de fazer amor está diretamente relacionado à reprodução. Quando isso acontece, ocorre um crescimento impessoal, pois o ser que se origina passa a desenvolver-se independentemente dos amantes, contudo, “se o crescimento acontece em proveito de um ser ou de um todo que nos ultrapassa, não se trata mais de um crescimento, mas de uma *doação*” (BATAILLE, 1987, p.90). Nesse âmbito, o erotismo se faz mais puro, livre e desimpedido. O ato de doar implica a perda do ter, mas aquele que dá reencontra-se naquilo que ofereci; primeiramente é preciso renunciar àquilo que, para a unidade recebedora, significa crescimento, para se conseguir efetivamente crescer.

Na reprodução assexuada, de modo semelhante, é a presença de energia em excesso que provoca uma agitação violenta, que atinge o ser inteiro, inclusive em sua continuidade e invoca a separação de onde a descontinuidade procede. O equilíbrio se restabelece com a separação concluída, onde se acham dois seres distintos. O ser (célula) *a*, que inicialmente sofreu a divisão, morre, e sua morte é condição para o surgimento de outros dois seres *a'* e *a''*. A morte anuncia a descontinuidade fundamental dos seres.

O erotismo se manifesta na associação inextricável do prazer e do interdito que o limita. A transgressão permite a plena revelação do interdito sexual. A educação procurou esclarecê-lo ao longo dos tempos, tanto que a relação sexual

tende a ficar circunscrita ao secreto. O interdito aparece com a revelação do prazer. A atividade sexual humana distancia-se da simplicidade animal, é basicamente uma transgressão que reflete o mundo organizado do trabalho. O erotismo assim apresenta-se de modo organizado, e reflete as mudanças ao longo do tempo.

Falar do erotismo implica considerarmos sua ação entre os seres humanos. Força que move os seres, tira-os da individualidade e solidão, propiciando a magia do encontro. E a sensação de completude, mesmo que temporária, é o alimento que preenche nosso natural sentimento de falta. A via para se alcançar a plenitude é o contato com os belos corpos, experiência que, inteiramente vivida, nos permite passar a contemplar as virtudes, os pensamentos e alcançar o mundo ideal.

Bataille e Platão, assim, formulam dois conceitos complementares que nos permitirão analisar a poesia amorosa de Fernando Pessoa. Este gênio, que fez da prática poética um caminho revelador de aspectos variados da alma, possibilitou, através da criação heteronímica, uma compreensão mais ampla da existência, sem se esquecer de nossa natural inclinação ao amor, tema que, apesar de não contar com ampla presença em seus textos, e ser, no seu caso, pouco estudado pelos especialistas, tem, implicitamente sobretudo, certa relevância.

Dessa forma, nossa proposta de pesquisa orienta-se no sentido de desenvolver uma reflexão sobre o amor em Pessoa, levando-se em conta a falta de um estudo cuidadoso do tema, no conjunto da poesia pessoana. E para tanto, os poemas estudados serão, inicialmente, considerados a partir do contexto – seja ortonímico ou heteronímico – para posteriormente serem analisados segundo os conceitos de amor que lhes forem mais pertinentes, buscando-se, assim, uma leitura iluminada o tempo todo por Eros.

4. Sob o signo de Eros: o Amor na poesia de Pessoa

O sentido primeiro de toda linguagem é estabelecer comunicação, por meio de um conjunto de signos regidos por determinadas regras de combinação que transmitem uma informação, visão de mundo ou ideologia. Vários são os sistemas semióticos criados pelo homem para comunicar, como as artes, mitos, modas, placas de trânsito e as línguas naturais. Destes sistemas, a língua natural deve ser considerada como “o modelo modelizante primário” (LOTMAN, 1973, p.33), porque, segundo Salvatore D’Onofrio, “é o primeiro sistema de signos que o homem aprende a usar para se comunicar, (...) porque o sistema lingüístico é a base para a construção de qualquer outro sistema semiótico” (D’ONÓFRIO, 2007, p. 14).

A literatura, conseqüentemente, deriva deste sistema de língua natural, e é vista como um “sistema modelizante secundário” por trabalhar não apenas no nível dos significados, mas também dos significantes. Ambos, significante e significado, seriam, segundo Saussure, “como as duas faces de uma folha de papel: distintas, mas não separáveis” (D’ONÓFRIO, 2007, p. 15) e formariam assim o “plano de expressão” (HJELMSLEV, 1975). O sistema modelizante primário utiliza-se predominantemente do significado denotativo, conceptual da língua e é utilizado pela linguagem científica e cotidiana. A literatura, por outro lado, constitui-se em outro grau de expressão da língua, explora o significado conotativo, suas múltiplas significações; não visa informar, constrói um plano de expressão cujo sentido deve ser apreendido no contexto criado pelo texto.

Etimologicamente, a palavra texto vem do latim *textum*, que significa tecido, conjunto entrelaçado de fios, e gerou vários cognatos: têxtil, textura, tecelagem. Na arte literária, o termo texto “passou a indicar um conjunto de palavras aptas a produzirem um sentido, que compõem um trecho ou livro inteiro” (D’ONÓFRIO, 2007, p. 29). O texto literário, diferente dos demais, tende a produzir não apenas um sentido, mas abre as portas da linguagem e explora seus múltiplos significados, possuindo um caráter polissêmico, ambíguo, e permitindo várias interpretações.

A linguagem literária, para se afirmar como sistema semiótico segundo, desvia-se das normas lingüísticas, conforme D’onófrío: “os signos poéticos carregam representações sensoriais, por meio da metrificação, da rima, da assonância, do

ritmo, da sinestesia” (2007, p. 19) e criam assim um efeito de estranhamento que obriga o leitor a refletir sobre a formulação da mensagem.

O termo *poiésis*, por sua vez, etimologicamente indica o ato de criar independente de sua forma de expressão. Mas distinta da prosa, a poesia se caracteriza por uma presença maior dos elementos fônicos, lexicais, sintáticos e semânticos, em detrimento dos elementos estruturais típicos da narrativa (narrador, tempo, espaço, personagens).

A diferença da poesia está na presença ou não do verso, vocábulo que vindo do latim *versus*, designa aquilo que “volta para trás”, enquanto prosa, do latim *prorsus*, significa “ir para frente”. Essencialmente, o discurso poético é aquele que se volta para si mesmo, formando um metasistema. Um poema é marcado pela segmentação da escrita, cada verso é um recorte no desenvolvimento do discurso, estabelecendo pausas fônicas, independentes das sintáticas. Enquanto a prosa se caracteriza pelo ritmo da continuidade, a poesia estrutura-se pelo ritmo da repetição. Contudo, a vivência com os textos revela a presença neles de elementos tanto da prosa, como da poesia.

Para D'onófrío, o que distingue uma forma literária de outra é o grau maior ou menor de poeticidade. A linguagem literária se distingue da linguagem usual quantitativa, pelo seu caráter qualitativo (2007, p. 27). A linguagem científica possui, no gráfico montado por D'Onófrío, grau zero de poeticidade; a do homem comum, um; do crítico, dois; do romancista, três; do poema em versos livres e brancos, quatro; e o poema integral, cinco.

O valor máximo atribuído ao poema reflete sua riqueza expressiva, de significantes e significados, concentrados no essencial, no mais profundo. A poesia possui assim uma verticalidade, cuja significação exige do pesquisador sensibilidade, observação e inteligência apurada para apreender seus sentidos.

Das duas modalidades de análise literária existentes, escolhemos para o estudo das poesias amorosas de Fernando Pessoa, aquela que dirige o olhar para o texto literário, procurando destacar os elementos imanentes à obra, ou, para usar a terminologia de Welles e Warren (1971), faremos um “estudo intrínseco”; deixaremos as modalidades que vêem o texto de fora, como a crítica sociológica, psicológica, biográfica, histórica. Através da crítica intrínseca, os textos pessoanos serão estudados por meio da análise dos poemas à luz do platonismo e do erotismo, mas

utilizaremos também textos em prosa e poesia do próprio poeta, quando for necessário.

A poesia de Fernando Pessoa tem sido estudada persistentemente, ao longo dos tempos, e sua obra é plural, complexa, intrigante e profunda. Nossa proposta serve-se apenas de um recorte, em que se destacam os poemas de temática ou referência amorosa. Basicamente, utilizaremos dois enfoques:

1. O fenomenológico, para mostrar como o fenômeno amoroso-erótico se apresenta, relacionando-o aos conceitos de erotismo, formulados por Georges Bataille e/ou de Eros, presentes em *O Banquete*.

2. O temático, quando estabelecermos relações de semelhança e diferença entre as poesias de Fernando Pessoa-ele mesmo e os demais heterônimos.

Através da fenomenologia, será posto em evidência os níveis fônico, lexical, sintático, figurado e semântico, com o objetivo de, através da leitura do erotismo nas poesias relacionadas no corpus, destacar o processo de construção poética pessoana, percebendo o texto como um todo orgânico, uma forma homogênea.

Para o enfoque temático, seguiremos a proposta de análise formulada por Tomachevski (1973), procedendo à desmontagem do texto para encontrar seus elementos constitutivos nos motivos, sejam os livres (necessários para a compreensão da “trama amorosa”), ou estáticos (importantes para revelar o ser do eu-lírico). Destacaremos ainda o *leitmotiv*, motivo que se repete insistentemente nos vários heterônimos. Desta conjunção de motivos, irromperá o tema erótico-amoroso.

Dentre as várias linhas de estudos pessoanos, não há uma sequer que tenha se ocupado de retratar o amor em sua obra como aqui nos propomos. Normalmente as menções ao amor em Fernando Pessoa estão vinculadas à sua biografia, em especial à fase de namoro com Ophélia Queiroz, ou trata a questão do erotismo à luz da formação sócio-educacional inglesa do poeta, como o faz Iara Frateschi Vieira (1989).

Como a leitura do amor na poesia de Fernando Pessoa está vinculada ao platonismo e ao erotismo de Bataille, os vocábulos amor e erotismo, no contexto deste trabalho, têm a mesma conotação, ambos designam uma atividade que ora se manifesta subjetivamente, ora corporalmente.

4.1 O amor em Fernando Pessoa-ele mesmo

Em um pequeno poema, sem título, como muitos outros, pertencente às *Poesias Inéditas*, Fernando Pessoa ressalta o valor do amor, e indica, assim como Bataille no erotismo, uma distinção entre o amor humano e a atração animal:

O amor é que é essencial.
 O sexo é só um acidente.
 Pode ser igual
 Ou diferente.
 O homem não é um animal:
 É uma carne inteligente,
 Embora às vezes doente
 [5-4-1935]

Pelo seu caráter sintético e denso, o poema aproxima-se do aforismo, e nos faz lembrar do vínculo de todo ser humano com a animalidade, “é uma carne”, mas distingue-se pela inteligência. Esta faculdade humana estimula os seres à busca do essencial na vida, assim como no erotismo o que se busca é outra coisa que não se resume aos jogos eróticos e ao sexo simplesmente. Há em todo ser humano uma necessidade de conhecimento de si mesmo, fora das máscaras da sociedade, mas esse conhecimento não se alcança facilmente; a vida assim torna-se uma busca, e, como toda busca, é marcada por acidentes pelo caminho.

O poema vincula amor e sexo através de um paralelismo e uma afirmação paradoxal que concentra toda uma significação erótica. O amor, no caso pessoano, tem uma importância maior por ser apresentado como algo essencial, não dependente do sexo, mas podendo a ele estar vinculado. Apresenta-se assim um critério de valor que nos permite estabelecer duas relações: amor-inteligência e sexo-doença.

Na primeira, encontramos uma ressonância do platonismo: o amor (Eros) entendido como um caminho ascensional para se chegar ao mundo das idéias, vinculado não à reprodução corporal, mas à capacidade de criar obras belas, como a poesia, fecundando assim a alma dos leitores por meio da beleza.

O sexo, por si só, ligaria o ser humano aos animais, levaria à anulação da inteligência em favor dos instintos, situação que rebaixaria o ser humano e o limitaria à reprodução dos corpos e à satisfação dos desejos carnisais. Isso não ocorre na obra de Fernando Pessoa, por se tratar de um escritor marcado pela racionalidade, cuja

sensibilidade liga-se estritamente à razão: “Tudo o que em mim sente, está pensando”. Até mesmo no eufórico Álvaro de Campos, a prática sexual é, sobretudo, sensação e não realização.

Mesmo ligado ao sexo, porém, o amor humano distancia-se do animal e aproxima-se do erotismo, conforme concebido por Bataille:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. (BATAILLE, 1987, p. 11)

A procura psicológica supõe a presença de um critério de valor, de escolha. É uma atividade empreendida pela inteligência que no contexto do erotismo, visa ao encontro dos seres; porém o poema acima não tem essa proposta. Ocorre a conceitualização do amor e do sexo, definindo-os e comparando-os. Ressalta a situação humana como uma carne inteligente, mas sujeita à doença, assim como o sexo é apenas um acidente.

Se o sexo é, se não rejeitado, pelo menos menosprezado, é de se supor que o amor manifesta-se de outra forma. Se a materialidade da carne desagrade ao eu-lírico, o amor surge em outra situação na poesia inédita pessoana, como uma sensação vinculada à dificuldade de ser expressa pelas palavras:

O amor, quando se revela,
Não se sabe revelar.
Sabe bem olhar p'ra *ela*,
Mas não lhe sabe falar.

Quem quer dizer o que sente
Não sabe o que há de dizer.
Fala: parece que mente...
Cala: parece esquecer...

Ah, mas se ela adivinhasse,
Se pudesse ouvir o olhar,
E se um olhar lhe bastasse
Pr'a saber que a estão a amar!

Mas quem sente muito, cala;
Quem quer dizer quanto sente
Fica sem alma nem fala,
Fica só, inteiramente!

Mas se isto puder contar-lhe
 O que não lhe ouse contar,
 Já não terei que falar-lhe
 Porque lhe estou a falar... (PESSOA, 1998, p. 513)

O poema pode ser dividido em três movimentos, o primeiro inclui as duas primeiras estrofes e expressa a dificuldade em encontrar as palavras adequadas para o sentimento que se quer expressar; o segundo movimento inclui a terceira e quarta estrofes, e propõe uma saída para este impasse, introduzindo outro tipo de linguagem, a do olhar, janela de onde se poderia avistar todo o movimento subjetivo e amoroso do ser; e a última estrofe preenche o terceiro movimento, é a conclusão de um eu-lírico extremamente tímido, que afirma não poder contar à amada o que sente, pois a poesia finalizada já diz o que ele gostaria de dizer.

Formalmente, ambos os poemas aproximam-se da tradição literária das antigas cantigas de amor, pelo predomínio dos versos redondilhos. Embora pela forma, ritmo e rimas explorem a musicalidade das palavras, é este segundo, por exprimir certa “vassalagem amorosa” e também pela regularidade métrica, estrófica, rímica, o que mais se aproxima daquela tradição.

Interessante observar que a ausência de elementos formais inovadores, nestes poemas, transfere o tema do amor para os primeiros tempos da poesia portuguesa. Seria isso uma espécie de nostalgia do autor ou simplesmente mais uma experiência com a linguagem, como tantas outras praticadas ao longo de sua obra?

A dificuldade em expressar o sentimento amoroso cede lugar a uma plena declaração de um eu-lírico feminino - no poema XXI, do terceiro tema (“A Falência do prazer e do amor”) da obra *Primeiro Fausto* – durante um diálogo com o amado:

Quando te vi amei-te já muito antes.
 Tornei a achar-te quando te encontrei.
 Nasci pra ti antes de haver o mundo.
 Não há cousa feliz ou hora alegre
 Que eu tenha tido pela vida fora,
 Que o não fosse porque te previa,
 Porque dormias nela tu futuro. (PESSOA, 1998, p. 480)

Amor pré-existente, confirmado por meio do encontro, o poema contém uma clara referência ao platonismo, quando se observam os três primeiros versos: a

existência de uma vida pretérita, muito antes desta e do conseqüente encontro. Ressonância do mito do andrógino original, cujas partes, depois de muito peregrinar por este planeta-mundo, podem, enfim, usufruir da alegria e felicidade do encontro. Por outro lado, a presença da voz feminina nesta declaração vincula-se à postura da mulher em relação ao erotismo. Conforme é mostrado por Francesco Alberoni (1998), ao longo de sua obra *O erotismo*, a parte feminina é aquela em que a linguagem tem mais importância, sendo considerada por ela um elemento erótico que seduz e estabelece uma relação de continuidade com o amado, assim como aprecia a ternura, a atenção, o contato tátil e auditivo. Situação também presente e aprofundada no poema inglês Epithalamium¹.

Trata-se da manifestação erótica de uma noiva que desperta, no dia marcante de seu casamento, com pensamentos vagueando, imaginando a ocasião em que seu corpo será desfrutado pelo esposo, após a consecução do matrimônio:

The bride hath wakened. Lo! She feels her shaking
Heart better all her waking!
Her breasts are with fear's coldness inward clutched
And more felt on her gown,
That will by hands other than hers be touched
And will find lips sucking their budded crown.
Lo! The thought of the bridegroom's hands already
Feels her about where ever her hands are shy,
And her thoughts shrink till they become unready.
She gathers up her body and still doth lie².

Devido a nossa formação moral cristã, o casamento costuma ser a condição para dois corpos usufruírem do prazer, através da entrega aos jogos eróticos. O

¹ Segundo Carlos Ceia, no site <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epitalamio.htm>, acessado em 04 de maio de 2008, epitalâmio é um termo que vem da literatura grega, é um poema de exaltação aos noivos no momento do casamento. Consistia num elogio público e solene, dirigido ao cônjuge de maior condição social, preferencialmente recitado por um cantor e por um coro, que não deixavam de invocar os deuses para que concedessem aos nubentes a felicidade eterna. Originalmente, o epitalâmio era uma canção entoada no quarto da noiva na noite do casamento, para se distinguir do *gamelios*, cantado na cerimônia do casamento ou banquete, e do *hymenaios*, cantado durante o cortejo dos recém-casados até à sua nova casa. Na *Ilíada* de Homero, encontramos uma descrição deste último canto (cf. 18.391-96). Ao epitalâmio que se celebrava por ocasião do casamento propriamente dito, chamava-se *coemético*; o que era cantado na manhã após a lua-de-mel, chamava-se *egértico*, pois a sua função era a de saudar o despertar do novo casal.

² Os poemas ingleses utilizados ao longo deste trabalho foram extraídos da obra: PESSOA, Fernando. *Poesia Inglesa*, Assírio & Alvim, volume I, 2000, 365 p. Tradução de Luísa Freire: A noiva acordou. Ah, como, de emoção / Mais que o acordar sente o coração! / Seus seios se retraem ao frio interior, / Do medo que sente e que nela é maior, / Pois tocados vão ser por uma outra mão / E lábios vão ter p'ra os sugar em botão. / Oh! O pensar das mãos do noivo a tocar / Já, lá onde as suas não ousam pousar / E seu pensar se reduz ao indistinto. / Deitada ainda sente o corpo por instinto.

casamento é o primeiro passo que conduz à sexualidade, antes dele, os interditos se colocam entre o casal, e o erotismo assim fica num plano subjetivo como nos mostra a noiva acima. O acordar vem cheio de emoção, mas o corpo, representado pelos seios, se retrai. Indicando não ter experimentado ainda o erotismo dos corpos, a noiva traz a marca da pureza: “Now will her grave of untorn maidenhood / Be dug in her small blood”³ (PESSOA, 2000, p. 86).

No entanto, à virgindade imanente, soma-se a presença da violência, em que interdito e transgressão se cruzam:

Now will her grave of untorn maidenhood
 Be dug in her small blood.
 Assemble ye at that glad funeral
 And weave her scarlet pall,
 O pinings for the flesh of man that often
 Did her secret hours soften
 And take her willing and unwilling hand
 Where pleasure starteth up.
 (...)
 When with the fury of a trembling glow
 The bull climbs on the heifer mightily!⁴ (PESSOA, 2000, p. 86)

Nesta parte, estende-se a toda a natureza o furor reprodutivo, que culmina com referência ao ato sexual animal, de forma que se repetem as imagens básicas da violência (transgressão) e de sua recusa (interdito), aspectos que muito bem observou Yara Frateschi ao comentar o uso dos vocábulos em inglês:

Cabe observar que uma tradução mais precisa, e mais de acordo com o contexto do poema diria ‘a bezerra’ em vez de ‘a vaca’, a fim de ser, segundo o original inglês, mais aberrante o ato animal, na sua desejada correspondência ao ato de defloração. Convém observar ainda que o uso de ‘bezerra’, em vez de ‘vaca’, põe ênfase no desequilíbrio existente entre as idades dos animais que copulam: uma animal jovem, de um lado, ainda não pronto para a copulação, e de outro um animal adulto. [...] Além disso, a imagem torna-se mais agressiva em inglês pelo uso da palavra *bull*, ainda hoje cuidadosamente evitada nos meios rurais americanos, pela sua associação com um ato sexual excessivamente vistoso. (VIEIRA, 1989 p. 110)

³ Tradução de Luísa Freire: “Ora será seu túmulo virginal, / Inda intacto, no próprio sangue cavado”

⁴ Tradução de Luísa Freire: “Ora será seu túmulo virginal, / Inda intacto, no próprio sangue cavado. / Juntai-vos ao alegre funeral / E tecei seu esquife de encarnado / Ó desejos carnis de masculino ser / Que nela as horas secretas adoçou / E a mão ansiosa lhe levou, / Relutante, onde começa o prazer. / (...) Quando no ardor de um brilho tremente / O touro monta a vaca, possessivamente.”

A forte caracterização do ato amoroso como cópula animal, embora a tradução possa ter perdido em parte a força que a palavra originalmente possui, representa o furor erótico da amada ante o amor e mais especificamente a sexualidade.

O pensamento sobre a suposta ousadia do amante se opõe ao recato da amada perante o próprio corpo, atitude provavelmente influenciada por uma formação conservadora, segundo a qual não cabe à mulher a vivência de ações eróticas com ela mesma. O poema, porém, suavemente vai desnudando a transgressão, por meio do pensar e do imaginar a cena de erotismo da noite de núpcias. Contudo, o imaginar não é completo, chegando-se ao ponto em que os pensamentos ficam indistintos, ou seja, a vergonha se apossa da amada e as emoções invadem a razão, restando-lhe, finalmente, apenas sentir o corpo sem maiores ousadias.

O poema desenvolve-se num crescente de erotismo, misturando o interdito ao desejo de transgredi-lo; assim ocorrem momentos de descoberta do próprio ser, através do direcionamento da consciência para o corpo:

Now is she risen. Look how she looks down,
 After her slow down-slid night-gown,
 On her unspotted while of nakedness
 Save where the beast's difference from her white frame
 Hairily triangling black below doth shame
 Her to-day's sight of it, till the caress
 Of the chemise cover her body⁵. (PESSOA, 2000. p. 88)

O olhar do eu-lírico conduz o olhar do leitor para a área de maior prazer corporal da noiva e assim usufrui da nudez dela e também compartilha de sua vergonha perante o corpo. O poema assim vai estabelecendo uma identidade que retrata um conceito de erotismo permeado pelo pudor, que segundo Bataille, a humanidade traz desde os povos primitivos, embora o da modernidade tenha certa diferença:

Em todo caso, o pudor primitivo (ou arcaico) nem sempre é menor que o nosso. Ele é muito diferente: é mais formalista, não entrou da mesma maneira num automatismo inconsciente; não deixa de ser

⁵ Tradução de Luísa Freire: Levanta-se agora. Vede como olha / Descendo o olhar, descida a camisa, / A sua nudez ainda imaculada / Na branca forma, salvo na divisa / Desenhada a negro, e fica envergonhada / Do seu vé-la hoje, até que, em jeito / De afago a roupa cobre o corpo.

menos forte, procedendo de crenças que se mantêm vivas graças a uma certa angústia. (BATAILLE, 1987, p. 110)

O erotismo do homem ocidental é permeado por uma angústia que desenvolve o medo e bloqueia o ser, porém isso é necessário ao conhecimento do ser, como afirma Bataille: “O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (1987, p. 33).

Diante de imagens eróticas, um ser pode reagir com comportamentos de repulsa ou violação. É a experiência interior de cada um que permitirá uma compreensão adequada dessas forças.

A ação do interdito faz com que a experiência não se realize ou só se realize casualmente, permanecendo fora do campo da consciência, situação que, segundo Bataille, a ciência não justifica, mas vê como algo patológico e neurótico (BATAILLE, 1987, p. 34). O interdito é conhecido de fora; mesmo tendo-se certa experiência pessoal, ele atua como um mecanismo exterior que penetra na consciência, limitando ou até suprimindo o erotismo. Este torna-se algo monstruoso, que leva a um fechamento do ser, sem dar oportunidade de tratá-lo como uma experiência interior, conceito maior embutido em Bataille: o erotismo deveria ser encarado como o movimento do ser em nós mesmos.

Assim como há no ser humano elementos repressivos, há também forças opostas, de transgressão, que nos estimulam a exceder os limites. A razão pode até nos limitar, mas o universo tende à expansão.

Contrariamente ao pudor feminino, o noivo manifesta seu erotismo de modo mais intenso:

The bridegroom aches for the end of this and lusts
 To know those paps in sucking gusts,
 To put his first hand on that belly's hair
 And feel for the lipped lair,
 The fortress made but to be taken, for which
 He feels the battering ram grow large and itch.
 The trembling glad bride feels all the day hot
 On that still cloistered spot
 Where only her nighty maiden hand did feign
 A pleasure's empty gain⁶. (PESSOA, 2000, p. 96)

⁶ Tradução de Luísa Freira: O noivo anseia de tudo o final / No desejo dos seios em prazer chupado, / No pôr da mão no pêlo virginal / E no apalpar do antro labiado / Da fortaleza pronta para assaltar, / Que faz o aríete crescer

O narrador poemático focaliza o homem, figura que ocupa dentro da tradição ocidental o papel de caçador; os desejos são manifestados de modo intenso, a buscar os centros de prazer: “to know those paps in sucking gusts, / to put his first hand on that belly’s hair / and feel for the lipped lair.” Tais imagens retratam a concentração de energia e força do desejo, que o mundo ocidental, influenciado pela moral cristã, considera normal após o casamento, nos momentos em que o casal desfruta da lua-de-mel.

Segundo Bataille, o erotismo dos corpos se relaciona intimamente com a violência, devido à violação do ser dos parceiros, violação essa que atinge o ápice na morte, como na reprodução, onde dois elementos (óvulo e espermatozóide) deixam de existir para gerar um novo ser. A concretização do erotismo atinge o íntimo do ser, pois, segundo Bataille, “a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (1987, p. 16)

Quando dois corpos se unem nos jogos eróticos, ocorre a dissolução de um deles; normalmente a parte feminina, pela tendência passiva, é dominada pela parte masculina, isto é, ativa. Contudo a dissolução de uma das partes é necessária para a fusão de dois seres, que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução, como se pode ver na sequência:

No matter now or past or future. Be
 Lover’s age in your glee!
 Give all your thoughts to this great muscled day
 That like a courser tears
 The bit of Time, to make night come and say
 The maiden mount now her first rider bears!
 Flesh pinched, flesh bit, flesh sucked, flesh girt around,
 Flesh crushed and ground,
 These things inflame your thoughts and make ye dim
 In what ye say or seem!⁷

O poema aqui intensifica a subjetividade, prevalece o tempo presente e o desejo ansioso pela chegada da noite e por aquilo que o erotismo, amplamente

e ansiar. / A trémula noiva sente, todo o dia, / Calor no lugar inda enclausurado / Onde só, nocturna, a sua mão fingia / Ganhar, do prazer, um lucro gorado

⁷ Tradução de Luísa Freire: “Não importa o agora, o passado ou futuro. / Sede da idade dos amantes no amar! / Dai, ao dia musculado, todo o pensar, / Que como cavalo veloz rompe o muro / Do tempo para que a noite já venha / E a montada virgem cavaleiro tenha! / Carne beliscada, enlaçada, mordida, / Carne esmagada e mesmo oprimida, / Tudo isto inflama hesitante o pensar / No que dizer ou no que aparentar!”

desejado por ambos, pode realizar, ou seja, o encontro pleno do prazer, manifestação violenta do erotismo:

Io! Io! There runs a juice of pleasure's rage
 Through these frame's mesh,
 That now do really ache to strip and wage
 Upon each others' flesh
 The war that fills the womb and puts milk in
 The teats a man did win,
 The battle fought with rage to join and fit
 And not to hurt or hit!
 Io! Io! Be drunken like the day and hour!
 Shout, laugh and overpower
 With clamour your own thoughts, lest they a breath
 Utter of age or death!
 Now is all absolute youth, and the small pains
 That thrill the fillèd veins
 Themselves are edged in a great tickling joy
 That halts ever ere it cloy.
 Put out of mind all things save flesh and giving
 The male milk that makes living!⁸

A expressão “Iô! Iô!” dá início à festa regrada pelos prazeres carnavais, onde a regra é não ter regra, manifestando a consciência apenas corporal dos amantes que procuram satisfazer-se plenamente. O centro é o corpo, de onde escorre o suco de raiva e prazer, e onde a guerra entre os amantes visa à realização da carne. A raiva em questão não é a de ferir, mas sim de procurar unir-se, ajustar os dois corpos de modo pleno, até o gozo do macho, cujo leite é fonte de juventude e vida.

A cena nos faz lembrar de Nietzsche:

É preciso cuidar para não fundamentar a vida numa base de apetites estreita demais, pois ao abster-se das alegrias que situações, honras, corpos constituídos, volúpias, comodidades, artes comportam, pode chegar um dia em que se percebe que em vez de sabedoria, é o desgosto de viver que a pessoa se deu por vizinho devido a essa renúncia. (NIETZSCHE apud CORDEIRO, 2006, p. 93)

⁸ Tradução de Luísa Freire: Iô! Iô! Escorre um suco de raiva e prazer / Por entre os corpos em mescla enredados / Que ardem por despir-se e guerra fazer / Sobre a carne uns dos outros, dados / Na luta que enche o ventre p'ra leite deixar / Nas tetas que um homem souber conquistar, / Combate em raiva de ajustar, unir, / E não de magoar ou de se ferir! / Iô! Iô! Embriagai-vos com o dia e a hora! / Gritai, gargalhai, esmagai agora / O próprio pensar em clamor e verdade, / Não escape uma queixa de morte ou idade! / Tudo juventude agora e as pequenas / Dores, que vibram nas veias plenas, / São elas cheias de prazer excitado / Para suspender antes de saciado. / Tudo, excepto a carne, da mente tirai, / E o dar do leite macho que faz viver!

Nietzsche traduz em outras palavras a luta interior do homem com seus interditos e a importância de transgredi-los para não sofrer no futuro o desgosto de viver. Viver o erotismo é também questão de saúde, bem estar e sabedoria.

As forças de interdição e transgressão complementam-se e constituem a sociedade, o domínio de uma ou outra define, segundo Bataille, o mundo como algo profano ou sagrado:

A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo *profano* e pelo mundo *sagrado*, que são as duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões ilimitadas. É o mundo das festas, dos soberanos e dos deuses. (1987, p. 63)

Epithalamium, portanto, é um poema que revela os movimentos interiores do ser; o aspecto recatado da noiva reflete os interditos a que todos estamos sujeitos. Mas os interditos são “a pressão que faz a bomba estourar”, não se pode negar a vida interior humana, sua necessidade de se manifestar no mundo concreto através da experiência erótica. O erotismo assim experimentado engrandece a alma dos envolvidos, levando-os à indistinção; o mesmo ocorre no contato com a poesia: pelo fato de sentirmos tudo o que ela manifesta, ela nos funda, inaugura em nós o nascimento do ser, isto é sua continuidade.

Epithalamium foi visto por Antonio Quadros, em *Fernando Pessoa: personalidade, gênio e destino*, como poema programático, mais do que imaginativo ou provocativo, conceito confirmado pelo próprio Fernando Pessoa:

O segundo poema, *Epithalamium*, representa o conceito romano do mundo sexual. É brutal, como todas as emoções coloniais, animalesco, como todas as coisas naturais, quando são secundárias, como eram para homens tais como os romanos, que eram animais a dirigirem um estado. Neste poema não há nenhuma metafísica. Neste poema não poderia haver perversidade. O cenário, como no poema Antinous, não se relaciona com o tema. Um vulgar casamento cristão fornece o cenário; contra este pouco imaginativo cenário negro faz-se destacar o instinto romano como um monstro nu nascido do mundo. (PESSOA, 1990, p. 54)

O fato de o poema estar relacionado diretamente com o mundo histórico não o limita a apenas o período romano. A euforia presente nesta caracterização

amorosa reflete o erotismo dos corações e dos corpos, Inserido na modernidade, revitaliza o amor como prática erótica, que não se resume no prazer simplesmente, mas engrandece a alma por meio do corpo.

Assim como em *Epithalamium*, encontra-se também em *Antinous*, escrito há apenas dois anos após, em 1915, o mesmo discurso erótico,. Além do que o poema nos revela, a intenção do poeta pode ser explicitamente verificada em carta endereçada a João Gaspar Simões, com data de 18 de novembro de 1930:

Há em cada um de nós, por pouco que se especialize instintivamente na obscenidade, um certo elemento desta ordem, cuja quantidade, evidentemente, varia de homem para homem. Como esses elementos, por pequeno que seja o grau em que existem, são um certo estorvo para alguns processos mentais superiores, decidi, por duas vezes, eliminá-los pelo processo simples de os exprimir intensamente. (PESSOA, 1990, p. 54)

A preocupação em desenvolver “processos mentais superiores” faz o poeta justificar a obscenidade dos poemas, feitos como uma espécie de purgação do próprio ser. De fato, a obra poética pessoana não possui outros exemplares de discursos eróticos como os apresentados nestes poemas ingleses. Se cada homem possui um certo grau de obscenidade, como afirma Pessoa, cada um teria sua própria maneira de descarregar os impulsos obscenos; no caso do poeta, a maneira encontrada foi através da própria escrita, método socialmente menos ofensivo do que a própria realização dos atos referidos.

A explicação, feita *a posteriori*, sofre, com o decurso dos anos, mais o efeito de justificação do que propriamente explicação. Desta forma, por tratar da obscenidade, assunto complexo em literatura, poder-se-ia inferir que, no caso, algumas coisas são ocultadas, enquanto outras exageradamente explicitadas.

Um belo trabalho acerca destes poemas foi desenvolvido por Yara Frateschi Vieira, em *Sob o ramo da bétula: Fernando Pessoa e o Erotismo Vitoriano*, que procura estabelecer vínculos entre o discurso erótico flagelante de Pessoa e de outros escritores de língua inglesa – como John Donne-, tendo como origem o processo educacional na Inglaterra vitoriana, formador de gerações flageladas e flagelantes, que de certa forma influenciou também Fernando Pessoa, durante os anos de estudos na Durban High School.

Os dois poemas, embora escritos com uma distância de dois anos (1913 e 1915) podem ser considerados complementares, pois fazem parte de um projeto maior de Pessoa, como pode se verificar na mesma carta de 18 de novembro de 1930, endereçada a João Gaspar Simões:

... os dois poemas citados formam, com mais três, um pequeno livro que percorre o círculo do fenômeno amoroso. E percorre-o num ciclo, a que poderei chamar imperial. Assim, temos: 1)Grécia, *Antinous*; 2)Roma, *Epithalamium*; 3) Cristandade, *Prayer to a Woman's Body*; 4)Império Romano, *Pan Eros*; 5)Quinto Império, *Anteros*. Estes três últimos poemas estão inéditos. (PESSOA, 1990, p. 54)

Como tantos outros projetos do poeta, este também ficou incompleto, embora traga marcas peculiares, como a vontade de retratar, de modo “imperial”, as diversas manifestações amorosas.

*Antinous*⁹ segue o padrão de erotismo de *Epithalamium*, mas refere-se ao amor homossexual. O poema teve uma primeira versão em 1915 e a segunda em 1918, quando foi publicado em opúsculo. Ao todo compõe-se de 361 versos livres, divididos em estrofes irregulares.

Em *Antinous* não se tem um desejo iluminado, motivado pela descoberta erótica, com em *Epithalamium*. O poema, neste caso, vincula o erotismo à morte,

⁹ Segundo o site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%ADnoo>, acessado em 30 de maio de 2008, **Antínoo** (c. 110/112 - 130) foi amante do imperador romano Adriano, 34 anos mais velho, enquadrando-se a relação no modelo pederástico existente na Antiguidade Clássica. Em Outubro de 130, durante uma visita ao Egito, Antínoo morreu afogado no rio Nilo, mas as circunstâncias em que o evento ocorreu são pouco claras. Na época o imperador passava por um mau período, marcado por problemas de saúde, revoltas em partes do Império Romano, seca e fome no Egito. Adriano e Antínoo tinham sido iniciados nos mistérios de Elêusis, sendo provável que as suas vidas tenham tomado um carácter mais místico. No Egito, acreditava-se que a morte de um jovem no Nilo seria favorável à obtenção do favor dos deuses (sendo a pessoa associada a Osíris) e não era estranho ocorrer mortes cerimoniais na época do ano em que Antínoo e Adriano visitaram o país. Outros autores sugerem que Antínoo pode ter cometido suicídio, dado que, como tinha agora vinte anos, os seus encantos juvenis começariam a deixar de interessar ao imperador. Segundo as fontes da época, após a sua morte Adriano teria chorado como uma mulher.

Poucas semanas após a morte de Antínoo, Adriano decretou a sua deificação. O imperador ordenou a construção de uma nova cidade perto do local da sua morte, Antinópolis, no Alto Egito. A divindade tutelar da cidade era um deus sincrético, resultado da fusão de Antínoo com Osíris. Por todo o Império Romano foram erguidas numerosas estátuas de Antínoo e, na parte oriental do Império, levantaram-se templos dedicados ao jovem. Foi dado o nome Antínoo a uma estrela e o imperador escreveu um epitáfio dedicado ao jovem, que mandou gravar num obelisco, que se encontra hoje nos Jardins do Pincio em Roma.

Adriano viveu ainda mais oito anos. Após a sua morte, sua relação com Antínoo foi utilizada contra ele pelos seus detractores. Os primeiros autores cristãos também criticaram esta relação, que para eles era um exemplo da amoralidade patente do paganismo.

Ao longo dos séculos, a figura de Antínoo serviu de inspiração à arte e à literatura, como mostra o poema Antínoo, escrito em inglês por Fernando Pessoa. A vida de Antínoo com Adriano é retratada no romance *Memórias de Adriano* (no título original: *Mémoires d'Hadrien*) de Marguerite Yourcenar.

signos que mantêm uma relação, conforme afirma Bataille: “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 11).

O processo de construção poética revela, desde o início do poema *Antinous*, uma clara justaposição entre o estado da natureza e o de Adriano diante do leito do amado:

The rain outside was cold in Hadrian's soul.

The boy lay dead
On the low couch, on whose denuded whole,

To Hadrian's eyes, whose sorrow was a dread,
The shadowy light of Death's eclipse was shed.

The boy lay dead, and the day seemed a night
Outside. The rain fell like a sick affright
Of Nature at her work in killing him.
Memory of what he was gave no delight,
Delight at what he was was dead and dim¹⁰. (PESSOA, 2000, p. 110)

O erotismo do poema vincula-se à dor pela perda do amado. Se a morte é o fim de tudo, carrega consigo um enigma que nos seduz e atrai. Ela representa nosso sentimento de continuidade num mundo constituído de seres descontínuos. A morte estampa aos nossos olhos o destino implacável que não perdoa seja servo ou imperador.

A morte representa o erotismo no seu grau mais elevado. Bataille nos lembra que nos jogos eróticos subsiste o desejo de morrer. Quanto mais intensamente nos entregamos, perdemos a consciência que nos prende à descontinuidade e alcançamos um estado de continuidade do qual não desejamos sair. De todo modo, a morte coloca em jogo dois aspectos fundamentais do ser:

A morte precipita aparentemente o ser descontínuo na continuidade do ser. Esta maneira de ver não se impõe desde o princípio ao espírito, entretanto a morte, sendo a destruição de um ser descontínuo, não afeta em nada a continuidade do ser, que existe, geralmente, fora de nós. (BATAILLE, 1987, p. 20)

¹⁰ Tradução de Luísa Freire: “Em Adriano a chuva fora era na alma fria. // No leito morto jazia / No leito raso e, no todo desnudado, / Aos olhos de Adriano, em dor amedrontado, / Do eclipse da Morte sombria luz descia. // O jovem jazia morto e o dia era nocturno / Fora. Caía a chuva como um aviso soturno / Da natureza em afã de o ter matado. / Lembrança do que foi não dava mais prazer, / Prazer do que fora já morto e velado.”

A dor da perda do amado manifesta-se nos olhos de Adriano, pois este se vê num estado de descontinuidade que não poderá mais ser desfeito nos jogos eróticos com Antínoo. Este estado de angústia que toma conta do poema e de Adriano, é metaforizado pela expressão “the day seemed a night”, que se soma à chuva fria lá fora: “The rain outside was cold”. Percebemos assim uma materialização metafórica da descontinuidade no poema, movimento construído pelas palavras por meio de imagens de grande riqueza literária.

A identificação é com a morte, mas o corpo ali presente faz despertar na consciência do Imperador os prazeres experimentados pelo erotismo dos corpos:

O hands that once had clasped Hadrian's warm hands,
Whose cold now found them cold!
O hair bound erstwhile with the pressing bands!
O eyes half-diffidently bold!
O bare female male-body such
As a god's likeness to humanity!
O lips whose opening redness erst could touch
Lust's seats with a live art's variety!
O fingers skilled in things not to be told!
O tongue which, counter-tongued, made the blood bold!
O complete regency of lust throned on
Raged consciousness's spilled suspension!¹¹ (PESSOA, 2000, p. 110)

O acúmulo de elementos corporais reflete a intensidade do erotismo em que os amantes se entregavam, dissolvendo-se em suas formas constituídas, atingindo cada um o íntimo do ser. É através da violação de cada ser constituído que se vivencia o erotismo em sua concretude; assim se o erotismo dos corpos traz a marca da violência, a tortura, o flagelo e a morte são suas conseqüências naturais, independente de ser uma relação heterossexual ou homossexual.

A violência é uma característica da natureza e como tal “subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites e que nunca pode ser reduzido senão parcialmente” (BATAILLE, 1987, p. 37). A violência das águas levou Antínoo; resta a Adriano a morte como uma verdade ali estampada no amante, a lembrá-lo de seu

¹¹ Tradução de Luísa Freire: “Ó mãos que as de Adriano, quentes, agarraram, / Cujo frio de agora frias as achava! / Ó cabelo que faixas de antes apertaram! / Ó olhos algo incertos do que ousava! / Ó corpo viril de feminino ar / Como a forma de um deus humanizada! / Ó lábios rubros abertos p’ra tocar / Os sítios do prazer em arte variada! / Ó dedos hábeis no inconfessado! / Ó língua na língua tornando o sangue ousado! / Ó total prazer em trono e em regência / Na raiva da sustida consciência!”

fim próximo pela idade avançada em que se encontra¹². O poeta assim materializa a morte, com a violência nela implícita, como um coro que canta repetidamente, como que para ritualizar a morte ali representada no esquife:

Antinous is dead, is dead for ever,
Is dead for ever and all loves lament.
Venus herself, that was Adonis' lover,
Seeing him, that newly lived, now dead again,
Lends her old grief's renewal to be blent
With Hadrian's pain.¹³ (PESSOA, 2000, p. 112)

O auge da relação sexual é alcançado com o derramamento do sêmen, porém depois o ritmo vai diminuindo, até deixar os amantes prostrados. Na relação de Adriano com Antínoo, isso provavelmente não era diferente: fica-se em estado de morto, com a paralisação dos sentidos e o silêncio permeando o ambiente. Tal estado é expresso pelo poema: “The rain falls, and he lies like one who hath / Forgotten all the gestures of his love / And lies awake waiting their hot return”¹⁴. (PESSOA, 2000, p. 112)

O eu-lírico vincula o erotismo da cena à morte, que se dava de modo subjetivo no passado, mas impõe-se no presente. Contudo, a presença da morte desperta em Adriano as lembranças do passado vivido, e o conduz próximo do corpo morto do amante, como se fosse possível ainda tê-lo:

Thy vague hands grope, as if they had dropped joy.
To hear that the rain ceases lift thy head,
And thy raised glance take to the lovely boy.
Naked he lies upon that memoried bed;
By thine own hand he lies uncoverèd.
There was he wont thy dangling sense to cloy,
And uncloy with more cloying, and annoy
With newer uncloying till thy senses bled.

His hand and mouth knew games to reinstall
Desire that thy worn spine was hurt to follow.
Sometimes it seemed to thee that all was hollow
In sense in each new straining of sucked lust.
Then still new turns of toying would he call

¹² A história revela que Adriano era 34 anos mais velho que Antínoo, tendo na ocasião de sua morte 54 anos, idade considerada avançada para uma época marcada por lutas e conflitos.

¹³ Tradução de Luísa Freire: “Morto está Antínoo. Morto para sempre; / Para sempre morto e todo o amor o chora. / A própria Vênus, de Adônis amante, / ao vê-lo morto, depois de revivido, / trás seu velho pesar, renovado agora / E no pesar de Adriano confundido.”

¹⁴ Tradução de Luísa Freire: “A chuva cai e ele jaz como alguém / Que, esquecido já dos gestos do amor, / Desperto jaz à espera que o calor regresse. “

To thy nerves' flesh, and thou wouldst tremble and fall
 Back on thy cushions with thy mind's sense hushed¹⁵. (PESSOA,
 1987, p.114)

A impossibilidade de alcançar o erotismo dos corpos conduz Adriano ao estado de angústia, característico do erotismo dos corações. A paixão, que segundo Bataille é sua marca, conduz o amante a ter necessidade de estar junto ao amado, admirá-lo e contemplá-lo como se fosse um ser superior. Mas a paixão expressa por Adriano é ainda maior, levá-o a usufruir ainda por alguns instantes o corpo do amado:

So he half rises, looking on his lover,
 That now can love nothing but what none know.
 Vaguely, half-seeing what he doth behold,
 He runs his cold lips all the body over.
 And so ice-senseless are his lips that, lo!,
 He scarce tastes death from the dead body's cold,
 But it seems both are dead or living both
 And love is still the presence and the mover.
 Then his lips cease on the other lips' cold sloth¹⁶. (PESSOA, 2000, p.
 116)

O erotismo dos corações é manifesto também através dos jogos pueris a que, em vida, Adriano e Antínoo se entregavam, como uma prévia ao ato sexual ou também presente nele:

He was a kitten playing with lust, playing
 With his own and with Hadrian's, sometimes one
 And sometimes two, now linking, now undone;
 Now leaving lust, now lust's high lusts delaying;
 Now eying lust not wide, but from askance
 Jumping round on lust's half-unexpectance;
 Now softly gripping, then with fury holding,
 Now playfully playing, now seriously, now lying
 By th' side of lust looking at it, now spying

¹⁵ Tradução de Luísa Freire: “Tuas mãos tateiam o perdido gozo. / O cessar da chuva erguer-te já faz / E teu olhar pousa no jovem formoso. / No leito de lembranças, nu, ele jaz; / Por tua própria mão descoberto jaz. / Ali, saciar lhe cabia teu preso sentir / E insaciado, saciando mais, com mais agredir / Em nova saciedade que o sangue ao senso traz. // Em jogos, sua boca e mão sabiam refazer / Os desejos, depois dos quais teu dorso dorido. / Por vezes tudo te parecia sem sentido / A cada impulso de volúpia chupada. / Então novos motivos tinha de prazer / Na carne de teus nervos, a tremer, / Caíndo em coxins, a mente apaziguada.”

¹⁶ Tradução de Luísa Freire: “Assim se ergue um pouco, olhando o amante, / Que o que pode amar não o sabe ninguém. / Mal vendo no ver fixo, vagamente, / Passa os lábios frios p`lo corpo jacente. / E tão alheia ao gelo sua boca tem / Que mal sente a morte no cadáver frio, / Os dois parecendo mortos ou ambos vivendo, / O amor inda sendo a presença que acende. / E nos lábios dormentes seus lábios suspende.”

Which way to take lust in his lust's withholding.

Thus did the hours slide from their tangled hands
 And from their mixèd limbs the moments slip.
 Now were his arms dead leaves, now iron bands;
 Now were his lips cups, now the things that sip;
 Now were his eyes too closed and now too looking;
 Now were his uncontinuiings frenzy working;
 Now were his arts a feather and now a whip.¹⁷ (PESSOA, 2000, p. 118-120)

O aspecto lúdico é reforçado estruturalmente pela presença das anáforas que criam um ritmo característico das brincadeiras infantis. Ou seja, a entrega ao prazer do momento conjuga-se aos laços amorosos dos amantes, fazendo com que prevaleça o erotismo simplesmente, sem regras ou limitações: prevalecendo seja a inocência, seja o instinto.

O erotismo dos amantes, contudo, além de percorrer os corpos e os corações, atinge também o sagrado, através da referência aos deuses míticos:

That love they lived as a religion
 Offered to gods that come themselves to men.
 Sometimes he was adorned or made to don
 Half-vestures, then in stuated nudity
 Did imitate some god that seems to be
 By marble's accurate virtue men's again.
 Now was he Venus, white out of the seas;
 And now was he Apollo, young and golden;
 Now as Jove sate he in mock judgement over
 The presence at his feet of his slaved lover;
 Now was he an acted rite, by one beholden,
 In ever-repositioned mysteries¹⁸. (PESSOA, 2000, p. 120)

O erotismo sagrado vincula-se a algo transcendente que eleva o ser a outro plano. Por se tratar de um poema que retrata o amor na Grécia antiga¹⁹, nada mais

¹⁷ Tradução de Luísa Freire: “Ele [Antínoo] era um gatinho com o prazer a brincar, / O seu e o de Adriano, um só às vezes, / Às vezes dois, ora se unindo, ora afastando; / Ora o jogo deixando, ou seu auge adiando; / A olhar de soslaio, sem o gozo encarar / Saltando em redor a surpreendê-lo; / Ou suave a tocar, ou em fúria a agarrar, / Ora a sério, ora brincando a brincar / Ao lado deitado, fitando ou espiando / Na sua recusa o como prendê-lo. // Assim as horas, das mãos juntas, a passar, / Momentos fugindo aos membros envolventes. / Os braços folhas mortas ou ferro a apertar; / Ora taças os lábios, ora coisas sorventes; / Ora os olhos cerrados, ou de mais fitando; / Ora o furor intermitente funcionando; / Suas artes pluma ou chicotes ardentes.

¹⁸ Tradução de Luísa Freire: “Esse amor foi vivido qual religião / Oferecido aos deuses que ao humanos descem. Às vezes adornado, usando então / Meias vestes ou em nudez e pulcritude / Imitando alguns deuses que, p`la virtude / Do mármore, aos homens se parecem. / Ora ele era Vênus, saindo do mar; / Ora era Apolo, jovem e dourado, / Ora como Jove, julgando a trocar / Com o escravo amante a seus pés deitado; / Ou actuado rito por alguém seguido, / Contínuo mistério repostado e repetido.”

verossímil do que trazer para o corpo do poema, deuses da mitologia grega. A religião mencionada é a do mundo pagão que, segundo Bataille, é onde o erotismo sagrado pôde se manifestar intensamente, uma vez que a crença nos deuses era um estímulo para os indivíduos, conceberem o amor como algo sagrado.

A presença do erotismo sagrado entre os amantes, leva o imperador Adriano a construir uma estátua em homenagem a Antinous para imortalizá-lo, imortalizando assim o amor entre eles:

I shall build thee a statue that will be
To the continued future evidence
Of my love and thy beauty and the sense
That beauty giveth of divinity.
Though death with subtle uncovering hands remove
The apparel of life and empire from our love,
Yet its nude statue, that thou dost inspire,
All future times, whether they will't or not,
Shall, like a gift a forcing god hath brought,
Inevitably inherit.

Ay, this thy statue shall I build, and set
Upon the pinnacle of being thine, that Time
By its subtle dim crime
Will fear to eat it from life, or to fret
With war's or envy's rage from bulk and stone.
Fate cannot be that! Gods themselves, that make
Things change, Fate's own hand, that doth overtake
The gods themselves with darkness, will draw back
From marring thus thy statue and my boon,
Leaving the wide world hollow with thy lack²⁰. (PESSOA, 2000, p. 122)

A idéia de imortalizar Antínoo por meio de uma estátua, serve para fixar o olhar daqueles que a virem, servindo o amor assim de modelo para os seres descontínuos lembrarem do caminho que leva à continuidade, característica típica do sagrado, segundo Bataille: “o sagrado é justamente a continuidade do ser

¹⁹ Segundo Fernando Pessoa, em carta dirigida a João Gaspar Simões, em 18 de novembro de 1930, o poema Antínoos manifesta o fenômeno amoroso na Grécia.

²⁰ Tradução de Luísa Freire: “Erguer-te-ei uma estátua que será / Prova em contínua, futura idade / De meu amor, beleza tua e divindade / A que a beleza sentido dá. / Já que a morte, com leve mão, vem arrancar / As vestes da vida e de império ao nosso amor, / A sua estátua nua, que tu hás-de inspirar, / As gerações futuras, de bom ou mau grado, / Como um dote trazido por um deus forçado, / Inevitavelmente haverão de herdar. // ‘Sim esta tua estátua eu hei-de erigir / E pôr sobre o pináculo de te pertencer / P’ra que o tempo, por seu crime, vá temer / Corroê-la em vida ou de inveja infligir / Guerra por raiva, ao volume e pedra. / Não será esse o Fado! Os deuses mesmos / Que tudo mudam, do próprio Fado a mão, / Que na treva os supera, evitarão / Que tua estátua e meu dom se vão perder / E o mundo de ti falho não vai ser.”

revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte do ser descontínuo” (1987, p.21).

A imortalização do amante reflete a do próprio amor como um deus:

Love, love, my love! thou art already a god.
 This thought of mine, which I a wish believe,
 Is no wish, but a sight, to me allowed
 By the great gods, that love love and can give
 To mortal hearts, under the shape of wishes –
 Of wishes having undiscovered reaches –,
 A vision of the real things beyond
 Our life-imprisoned life, our sense-bound sense.
 Ay, what I wish thee to be thou art now
 Already. Already on Olympic ground
 Thou walkest and art perfect, yet art thou,
 For thou needst no excess of thee to don
 Perfect to be, being perfection²¹. (PESSOA, 2000, p. 126)

Por outro lado, a estátua manifesta o instinto de propriedade do amante sobre o amado, face do amor vinculada ao ciúme e vaidade, segundo Nietzsche:

É o amor dos sexos que se trai mais nitidamente como desejo de propriedade; o amante quer a posse exclusiva da pessoa que ele deseja, quer exercer um poder não menos exclusivo sobre a sua alma do que sobre o seu corpo, quer ser amado por ela com a exclusão de qualquer outro, habitar e dominar essa alma como se fosse o mais supremo e desejável para ela. Se pensarmos que tudo isso leva o resto do mundo a nada menos do que à exclusão do gozo de um bem e de uma felicidade; que o amante visa o empobrecimento e a privação de todos os outros concorrentes e só pede para ser o dragão do seu tesouro, o “conquistador”, o explorador mais desprovido de escrúpulos e egoísta; e que, enfim, aos olhos do amante, até mesmo o mundo inteiro parece indiferente, descolorido, sem valor, e que ele está pronto para sacrificar tudo, para perturbar qualquer ordem, para esmagar com os pés qualquer outro interesse; se pensarmos nisso tudo, teremos do quê nos surpreender com o fato de que essa avidez e essa injustiça selvagens do amor sexual possam ter sido glorificadas e divinizadas a esse ponto e, em todas épocas, que se chegou até mesmo a tirar dessa espécie de amor a noção do amor como o contrário do egoísmo, ao passo que talvez se trate da expressão mais desenfreada deste último.” (NIETZSCHE, apud CORDEIRO, 2006, p. 189-190191)

²¹ Tradução de Luísa Freire: “Amor, amor, ó meu amor! Já és um deus. / A idéia que por voto vou tomar / Voto não é, mas visão dada dos céus / Por deuses que amor amam, para doar / Aos corações mortais, em forma de desejo – / Cujos alcances não sabemos do desejo – / Uma visão das reais coisas de além / Da nossa vida em si presa, em preso senso. / Oh, o que quero que sejas, tu já és. / Já no solo do Olimpo andam teus pés / E és perfeito e, como tu, imenso / Pois não precisas exceder-te em condição / De ser perfeito, tu mesmo a perfeição.

O poema *Antinous* talvez seja, dentre todos os poemas pessoais, aquele que materializa o erotismo mais plenamente, isto é, revela suas diversas faces significativas para melhor poder se entendê-lo: a presença da morte, angústia, promessa de continuidade, revelação da descontinuidade. Além dessas faces, foi possível perceber a presença dos três tipos de erotismo, conforme formulado por Georges Bataille, o dos corpos, dos corações e o sagrado. Assim, o amor em Fernando Pessoa está longe de ser uma impossibilidade, mas também não se trata de uma possibilidade, mas é algo real neste poema.

Tais descobertas confirmam nossa hipótese inicial de encontrar elementos significativos para uma compreensão do amor, na obra de Fernando Pessoa. Em primeiro lugar, estamos nos referindo ao maior poeta do modernismo português, um dos maiores da literatura em língua portuguesa, e também o fato de o amor ser a energia que move os seres, de modo mais ou menos consciente, pois o que desejamos no fundo é sair de nosso estado de órfãos, ou seja, de seres descontínuos e alcançar a continuidade, em busca de um sentido para nossa existência humana: mesmo que esse sentido não exista, o sonho, a utopia permanecem no íntimo de cada um de nós.

Embora na Antiguidade a prática do homossexualismo fosse aceita e praticada principalmente entre homens de saber, conhecimento e poder, a sociedade tradicional portuguesa não a via com bons olhos. Exemplo dessa situação pode ser vista através na defesa que Fernando Pessoa faz de Antonio Boto, poeta do amor homossexual, em *Antonio Botto e o ideal estético em Portugal*:

Antônio Botto é o único português, dos que conhecidamente escrevem, a quem a designação de esteta se pode aplicar sem dissonância. Com um perfeito instinto ele segue o ideal a que se tem chamado estético, e que é uma das formas, sem bem que a ínfima do ideal helênico. Segue-o, porém, a par de com o instinto, com uma perfeita inteligência, porque os ideais gregos, como são intelectuais, não podem ser seguidos inconscientemente.

A obra de Antônio Botto, no que realmente típica, resume-se, por ora, no seu último livro, *Canções*. Que essa obra se distingue com facilidade da obra de qualquer outro poeta, português ou estrangeiro – todos, que possam ver, o podem ver. Já não é tão fácil explicar em que consiste, distintivamente, essa diferença. Algum interesse haverá em determiná-lo. (PESSOA, 1998b, p. 348)

A defesa de Boto desenvolve-se segundo as idéias de beleza física e prazer que inspiram seus poemas, como se verifica em:

[...] Duas idéias centrais governam a inspiração do poeta, e lhe servem de metafísica e de moral. São as idéias de beleza física e de prazer. A análise do conteúdo dessas duas idéias, tais quais se nos apresentam na *Canções*, revelará o esteta inequivocamente. No modo como apresenta a primeira delas, o poeta afasta-se de toda a espécie de moralidade; no modo como apresenta a segunda, de toda a espécie de imoralidade. (PESSOA, 1998b, p. 353)

Saindo dos conceitos gerais e focando na concepção dos tipos de beleza física, pode-se identificar uma relação entre o que Pessoa justifica na obra de Boto e o ideal estético que se pode verificar em *Antinous*. A ausência de data, especificando a época da composição, nos impede de saber com precisão se, ao defender Boto, Pessoa estava também defendendo sua obra, ou se a obra *Antinous* teria ter sido composta para justificar o ideal estético de Boto:

Das três formas, que podemos conceber, da beleza física – a graça, a força e a perfeição -, o corpo feminino tem só a primeira, porque não pode ter a beleza da força sem quebra da sua feminilidade, isto é, sem perda do seu caráter próprio; o corpo masculino pode, sem quebra da sua masculinidade, reunir a graça e a força; a perfeição só aos corpos dos deuses, se existem, é dado tê-la. (PESSOA, 1998b, p. 353).

Antinous é concebido no poema como dotado de extraordinária beleza física, beleza esta que propiciou a Adriano momentos de enorme prazer. A atração se dá, portanto, pela presença da graça e força. Porém o poema não se limita a este aspecto. Há, além disto, acentuada idealização, sobretudo quando Adriano se propõe a adorá-lo como um deus, construindo, inclusive, um monumento em sua homenagem.

Podemos perceber, portanto, em *Antinous*, a presença de um ideal estético, acima do instinto e do prazer puramente sexual, idéia que Pessoa encontra também na obra de Botto:

Um homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto estético, cantará, como poeta, só o corpo feminino. Essa atitude representa uma preocupação exclusivamente moral. O instinto sexual, normalmente tendente para o sexo oposto, é o mais rudimentar dos instintos morais. A sexualidade é uma ética animal, a

primeira e a mais instintiva das éticas. Como, porém, o esteta canta a beleza sem preocupação ética, segue que a cantará onde mais a encontre, e não onde sugestões externas à estética, como a sugestão sexual, o façam procura-la. Como se guia, pois, só pela beleza, o esteta canta de preferência o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza, dos poucos que há, pode acumular. (PESSOA, 1998b, p. 353-354)

Fiel à sua vocação artística, Pessoa suprime do poema *Antinous* qualquer preocupação de cunho moral ou ético, para concentrar-se, sobretudo, na estética. E, assim como Boto, celebra o prazer estético, mas afastando-se da imoralidade, como se verifica no seguinte texto:

Para com o prazer há três atitudes possíveis – aceitá-lo, rejeitá-lo, aceitá-lo com moderação. A cada uma destas atitudes correspondem graus vários de moralidade e de imoralidade, porque pode haver moralidade no modo de aceitar o prazer, e imoralidade na maneira de rejeitá-lo. Aqui, porém trata-se de quem aceita o prazer, e só o prazer; não temos, portanto, que considerar as outras hipóteses. Aceite o prazer, e só o prazer, de que modo pode ele ser aceite? Pode ser aceite como alegria, ou como forma de alegria, e é esta a maneira moral, porque é natural, de aceitar o prazer. Pode ser aceite como excitação, como, por assim dizer, a única forma agradável da dor, pois que toda a excitação – tomada a palavra no sentido vulgar, e não no fisiológico – tem um fundo de dor; e é esta a maneira imoral, porque é a antinatural, de aceitar o prazer. Pode, finalmente, ser aceite simplesmente como prazer, como, em sua essência, nem alegre nem triste, porém a única coisa que pode encher o vácuo absurdo da existência. Deste conceito de prazer não se pode dizer que seja moral nem imoral, logo que se não esqueça que se está considerando o prazer só, isolando-o de qualquer outro elemento da vida. (PESSOA, 1998b, p. 354-355)

Por outro lado, embora não haja qualquer prova, documento, rumor ou boato de que Fernando Pessoa tenha se aproximado amorosamente de alguém do mesmo sexo, mesmo nos fortes traços de amizade com Mário de Sá-Carneiro, foi encontrado entre as notas íntimas de Pessoa, um texto extraordinariamente objetivo e lúcido:

Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem, e é nisso que consistem o temperamento e a sua expressão, são de mulher. As minhas faculdades de relação – a inteligência, e a vontade, que é a inteligência do impulso, são de homem. Quanto à sensibilidade, quando digo que sempre gostei de ser amado, e nunca de amar, tenho dito tudo. Magoava-me sempre o ser

obrigado, por um dever de vulgar reciprocidade – uma lealdade de espírito – a corresponder. Agradava-me a passividade. Da actividade, só me aprazia o bastante para estimular, para não deixar esquecer-me, a actividade em amar daquele que me amava.

Reconheço sem ilusão a natureza fruste do fenómeno. Pára no espírito. Sempre que, porém, nos momentos de meditação sobre mim, me inquietou, não tive nunca a certeza, nem a tenho ainda, de que essa disposição do temperamento não pudesse um dia descer-me ao corpo. Não digo que praticasse então a sexualidade correspondente a esse impulso; mas bastava o desejo pra me humilhar. Somos vários desta espécie, pela história abaixo – pela história artística, sobretudo. Shakespeare e Rousseau são dos exemplos, ou exemplares, mais ilustres. E o meu receio da descida ao corpo dessa inversão do espírito – radica-me a contemplação de como nesses dois desceu – completamente no primeiro, e em pederastia; incertamente no segundo, num vago masoquismo. (PESSOA, 1998b)

Sabe-se provir do carácter feminino a sensibilidade tão necessária à produção artística, bem como a sutileza, harmonia, minuciosidade e perfeição. Contudo, para a obra poder se manifestar, fazem-se necessárias a vontade, determinação e perseverança tão peculiares ao sexo masculino. Pessoa, possuindo esses princípios, ou seja, o temperamento feminino e a inteligência masculina estabelece uma união de polaridades, isto é, equilíbrio que, na prática literária, forneceu-lhe uma ampla capacidade de produção, embora fragmentada e dispersa entre os vários heterónimos.

O fato é que Pessoa se compara a dois grandes artistas e pensadores, Shakespeare e Rosseau, para justificar uma tendência homossexual latente que se contrapunha à vergonha só de pensar no caso. Por outro lado, esta tendência poderia ser vista como androginia, manifesta através da capacidade de síntese dos aspectos polares da existência. Contudo, o mundo é polar, existe a nítida separação entre os sexos (masculino e feminino), temperamentos (ativo e passivo), valores (positivo e negativo), temperaturas (calor e frio) etc. Assim tem-se nitidamente a presença de um choque entre a consciência individual, grupal, e até natural..

O estudo do poema *Antinous* nos permite compreender, portanto, não só a presença de uma filosofia do erotismo, independente do tipo de relação, mas também de um ideal estético que ao mesmo tempo serve de motivo à composição pessoana, estabelecendo um estreito vínculo da poesia com o erotismo. Elementos indissociáveis, segundo Bataille, e tão bem expressos por Fernando Pessoa.

4.2 O amor em Alberto Caeiro

Alberto Caeiro, poeta sensacionista, que se distingue dos demais poetas-textos pessoanos por exprimir um sensacionismo absoluto e puro, alheio a qualquer conjuração mental diante dos objetos, não admite nada além da realidade que se lhe apresenta, proporciona uma revolução na maneira de ver e compreender, marcada por uma simplicidade que segundo Ricardo Reis, serve de repouso e consolação “para o espírito que se sente exilado entre a confusão e a imperícia da vida contemporânea” (PESSOA, 1998b, p.127).

Poeta axiomático, que produz versos sentenciais como, “O essencial é saber ver, / Saber ver sem estar a pensar, / Saber ver quando se vê, / E nem pensar quando se vê / Nem ver quando se pensa” (PESSOA, 1998a, p. 217), faz de seu contato com a natureza a razão de sua existência e de seu amor:

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

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar... (PESSOA, 1998a, p. 205)

Não partidário de qualquer filosofia, utiliza os sentidos para apreender a cada momento “a eterna novidade do Mundo” (PESSOA, 1998a, p. 204). Pagão por excelência, mas sem seguir o paganismo ou os deuses pagãos como Ricardo Reis, Caeiro rasga os véus que o cristianismo interpôs entre a natureza e as emoções, porém não os rasgou de todo, por ter de se exprimir numa linguagem cristã e fazer uso, às vezes, de uma simbologia igualmente cristista. Exceto esses percalços que estão em todos nós, é representante de um mundo anterior ao paganismo dos gregos ou romanos, mundo de pureza e inocência, concebido através da poesia, como bem esclarece Álvaro Gomes:

A poesia de Caeiro metaforiza o retorno do homem a um princípio. Como se ele procurasse reduzir a realidade ao essencial, como se procurasse retornar a um tempo anterior ao trabalho civilizatório. Não existe, portanto, em Caeiro, a intenção decorativa, no que se refere à Natureza. Ela acaba por ser o lugar onde se realiza a reflexão sobre a relação ideal entre o homem e o mundo. (GOMES, 1987, p. 14)

A ausência de qualquer elemento entre seus sentidos e a realidade, proporciona a Caeiro uma experiência direta com as coisas, sentindo-as como elas são de modo absoluto. Desse modo, alma ou espírito não aparecem como algo contraposto ao corpo, mas “a alma no heterônimo pessoano adquire a conformação de ‘alma corporal’ (GOMES, 1987, p. 15). Seu misticismo reside nesse objetivismo absoluto que submete o pensamento à sensação:

E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido. (PESSOA, 1998a, p. 212)

Essa postura íntegra e absoluta serve de referência aos demais heterônimos: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e ao próprio Fernando Pessoa, que o consideram mestre. Todo sensacionismo manifesto por eles deriva de Caeiro, mas de modo distinto, como veremos.

Contudo Caeiro é paradoxal, assim como a obra pessoana. Embora negue o pensamento em afirmações do tipo “O mundo não se fez para pensarmos nele” (PESSOA, 1998a, p. 205) ou “Há bastante metafísica em não pensar em nada” (PESSOA, 1998a, p. 206), Caeiro continua a pensar no mundo e a pensar em alguma coisa. Outro paradoxo reside no fato de produzir textos (poemas), o que, dado o seu cântico de comunhão com as coisas soa uma impropriedade, ou seja, desmente a sua atitude de pura entrega às sensações. Mas este paradoxo é resolvido pelo próprio autor, vinculando a angústia da escrita ao sensacionismo vivido, a limitação das palavras em expressar o que sente e a pura sensação:

Deste modo ou daquele modo,
Conforme calha ou não calha,
Podendo às vezes dizer o que penso,
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,
Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma cousa feita de gestos,
Como se escrever fosse uma cousa que me acontecesse
Como dar-me o sol lá fora.

Procuo dizer o que sinto

Sem pensar em que o sinto.
 Procuo encostar as palavras à idéia
 E não precisar dum corredor
 Do pensamento para as palavras
 (...)
 Procuo despir-me do que aprendi,
 Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
 E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
 Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
 Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
 Mas um animal humano que a Natureza produziu,

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um
 homem,
 Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.
 E assim escrevo, ora bem, ora mal,
 Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,
 Caindo aqui, levantando-me acolá,
 Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

Ainda assim, sou alguém.
 Sou o Descobridor da Natureza.
 Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
 Trago ao Universo um novo Universo
 Porque trago ao Universo ele-próprio. (PESSOA, 1998a, p. 225-226)

Se, por um lado, a obra caeiriana possibilita uma compreensão mais ampla e profunda de seu paganismo, por outro revela uma decaída através da manifestação subjetiva que tem como ápice os poemas de *O Pastor Amoroso*. Para o prefaciador, que é Ricardo Reis, das obras de Caeiro:

Desde *O Pastor Amoroso*, a sensibilidade de Caeiro empana-se, a sua inteligência anuvia-se, e, embora do contato dessa complexidade nascente com a essencial simplicidade do temperamento nasça esse estranho e original sabor que tais poemas revelam, a obra, grande embora, não é já a mesma. (PESSOA, 1998b, p. 126)

Reis, defensor do paganismo como filosofia e religião, estranha o fato de seu mestre ter se apaixonado e, a partir de então, considera os poemas subseqüentes com uma outra qualidade:

Por um lado, falta-lhe o equilíbrio e a lucidez absoluta que são todo o valor real da obra primitiva; por outro lado, no que conservam de rigidamente semelhante a *O Guardador de Rebanhos*, não fazem senão repeti-lo, numa forma sempre superior intelectualmente, mas com um conteúdo nem sempre suficientemente novo para que justifique que esses poemas se escrevam, estando já escrito *O Guardador de Rebanhos*. (PESSOA, 1998b, p. 126)

Se o amor é visto como uma queda, uma decadência ou um esquecimento, e ele apenas reflete outros momentos em que a objetividade cede espaço à subjetividade, como nos poemas XVI, XVII, XVIII e XIX de *O Guardador de Rebanhos*, tais poemas, porém, são justificados no poema XV, onde afirma terem sido escritos durante uma doença e, por isso, têm de ser diferentes dos poemas normais, já que a doença não é saúde:

As quatro canções que seguem
 Separam-se de tudo o que eu penso,
 Mentem a tudo o que eu sinto,
 São do contrário do que eu sou...

Escrevi-as estando doente
 E por isso elas são naturais
 E concordam com aquilo que sinto,
 Concordam com aquilo com que não concordam...
 Estando doente devo pensar o contrário
 Do que penso quando estou são.
 (Senão não estaria doente),
 Devo sentir o contrário do que sinto
 Quando sou eu na saúde,
 Devo mentir à minha natureza
 De criatura que sente de certa maneira...
 Devo ser todo doente – idéias e tudo.
 Quando estou doente, não estou doente para outra cousa.

Por isso essas canções que me renegam
 Não são capazes de me renegar
 E são a paisagem da minha alma de noite,
 A mesma ao contrário... (PESSOA, 1998a, p. 219)

Realmente certas afirmações de Caetano são perfeitamente lúcidas quanto à sua maneira de ver o mundo e as coisas: “O Mundo não se fez para pensarmos nele / (Pensar é estar doente dos olhos)” (PESSOA, 1998, p. 205) ou

O que nós vemos das cousas são as cousas
 (...)
 O essencial é saber ver,
 Saber ver sem estar a pensar,
 Saber ver quando se vê,
 E nem pensar quando se vê
 Nem ver quando se pensa. (PESSOA, 1998a, p. 217).

A proposta de Caeiro, segundo Leyla Perrone-Moisés, é a salvação para o eu pessoano, mergulhado nas angústias no pensar:

Em Caeiro, a “névoa” que separa Pessoa do real dissipa-se miraculosamente; nele, a questão constante da identidade encontra uma solução feliz e inesperada, porque deslocado do imaginário intelectual para o real do corpo: “E eu perguntei de repente ao meu mestre Caeiro: ‘está contente consigo?’ E ele respondeu: ‘Não: estou contente.’ Era como a voz da Terra, que é tudo e ninguém” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 206)

Porém, contrapondo-se à lucidez predominante do mestre, os poemas escritos quando o eu-lírico estava doente perdem valor, uma vez que sobressaem afirmações com forte carga subjetiva: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois / Que vem a chiar, manhãzinha cedo, pela estrada” (PESSOA, 1998, p. 214) ou “Quem me dera que eu fosse o pó da estrada / E que os pés dos pobres me estivessem pisando...” (PESSOA, 1998a, p. 215) ou mesmo:

O Luar quando bate na relva
 Não sei que cousa me lembra...
 Lembra-me a voz da criada velha
 Contando-me contos de fadas. (PESSOA, 1998a, p. 215).

Se há contradição no modo de ver de Caeiro, esta refletiria o próprio movimento natural da vida, como as estações do ano, o dia e noite, a alegria e tristeza. Estar unido à essência da vida pura, pagã, não implica um completo alheamento dos movimentos superficiais da vida, pois “É preciso ser de vez em quando infeliz / Para se poder ser natural...” (PESSOA, 1998a, p. 216).

No entanto, pode-se encontrar em Caeiro a própria resposta às contradições discursivas, de modo natural, simples e lúcido:

Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.
 Mudo, mas não mudo muito.
 A cor das flores não é a mesma ao sol
 De que quando uma nuvem passa
 Ou quando entra a noite
 E as flores são cor de sombra.

Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.
 Por isso quando pareço não concordar comigo,
 Reparem bem para mim:
 Se estava virado para a direita,

Voltei-me agora para a esquerda,
 Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés –
 O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
 E aos meus olhos e ouvidos atentos
 E à minha clara simplicidade de alma... (PESSOA, 1998a, p. 219-220)

Para o ser Caeiro, que acredita apenas no que vê, o tempo não tem razão de ser, por se tratar de uma abstração em relação às coisas. Presente, passado e futuro são referências em função dos fenômenos observados; para servirem à vida prática, o sujeito elabora operações mentais, trabalhando ora com a recordação, ora com a previsão. Mas, para alguém objetivo como Caeiro, até mesmo o presente não tem razão de existir por relacionar as coisas com o passado e o futuro:

Vive, dizes, no presente;
 Vive só no presente.

Mas eu não quero o presente, quero a realidade;
 Quero as cousas que existem, não o tempo que as mede.

O que é o presente?
 É uma cousa relativa ao passado e ao futuro.
 É uma cousa que existe em virtude de outras cousas existirem.
 Eu quero só a realidade, as cousas sem presente.

Não quero incluir o tempo no meu esquema. (PESSOA, 1998a, p. 244)

A experiência do momento tem mais valor, pois inclui o instante em que a percepção capta o objeto, anterior ao (re)conhecimento. Esse instante é algo que não se repete, o poeta vê o mundo como se fosse sempre a primeira vez, captando a eterna novidade como um olhar de criança:

Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo... (PESSOA, 1998a, p. 18)

Essa pureza da sensação, contudo, não ocorre em *O Pastor Amoroso*: a presença do amor deixa o poeta em outro estado, preocupado com o amanhã, pois o amanhã traz a lembrança e a possibilidade do encontro com a amada. Para Reis, é o momento em que o cérebro do poeta torna-se confuso e a inspiração se

deteriora e se confunde. Há uma perda do equilíbrio, sobriedade e calma, para a manifestação do desejo, da imaginação, da esperança e do subjetivismo.

A experiência amorosa, contudo, é breve, não chega a manifestar um erotismo como o concebido por Bataille, está mais próxima do platonismo, no que apresenta de atração pelo ser amado, uma vez que não ficamos sabendo nem o nome dele ou dela, nem sua fisionomia; no entanto distancia-se do objetivismo e equilíbrio discursivo dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, e passa a divagar sobre as novas sensações, agora de teor subjetivo. Podemos compreender o conjunto de seis poemas que forma *O Pastor Amoroso* como um ciclo, por retratar o surgimento e fim de um amor, mas também como uma experiência empreendida pelo eu-lírico, já que o assunto não tem relevância no resto da obra de Caetano.

O platonismo anuncia-se nesta experiência amorosa do pastor de rebanhos e de pensamentos, logo no primeiro poema, através de imagens que comparam o amor sentido pelo eu-lírico àquele de um monge por Cristo ou pela Virgem Maria. Amor que, por ser cristão, tem um movimento ascendente, assim como o amor concebido também por Platão, por meio da fala de Sócrates:

Quando eu não te tinha
 Amava a Natureza com um monge calmo a Cristo...
 Agora amo a Natureza
 Como um monge calmo à Virgem Maria,
 Religiosamente, a meu modo, como dantes,
 Mas de outra maneira mais comovida e próxima...
 Vejo melhor os rios quando vou contigo
 Pelos campos até à beira dos rios;
 Sentado a teu lado reparando nas nuvens
 Reparo nelas melhor –
 Tu não me tiraste a Natureza...
 Tu mudaste a natureza...
 Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim,
 Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,
 Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,
 Por tu me escolheres para te ter e te amar,
 Os meus olhos fitaram-na mais demoradamente
 Sobre todas as coisas,
 Não me arrependo do que fui outrora
 Porque ainda o sol. (PESSOA, 1998a, p. 229)

Se o cenário é o mesmo, o modo como é concebido não. Permanece a mesma linguagem livre, mas o tema é inovador. As coisas não são mais como são e sim “melhor” e “mais”. A subjetividade, além de ser simplesmente expressa, está

intensificada, sendo esta uma forma de expressar igualmente o platonismo no sentido de o amor amar o amor, seguindo o movimento de ascensão que lhe é tão peculiar. Por isso, aquele que ama torna-se alguém melhor, como afirma o transcendentalista Ralph Waldo Emerson:

A paixão desenvolve a sensibilidade, torna o rústico amável e dá coração ao poltrão. No ser mais miserável e mais abjeto, instilará a audácia e a força de desafiar o mundo, por pouco que ele seja encorajado pelo ser amado. Dando a outro, ele o dá mais a ele próprio. É um homem novo, com percepções novas, perspectivas novas e mais vivas, e uma solenidade religiosa no caráter e objetivos.” (EMERSON, apud CORDEIRO, 2006, p. 30)

Contudo, o *Eros* visto por Sócrates é filho da *Pobreza*; quem ama, ama o que não tem: a beleza, a verdade, o bem. E essa falta desperta no amante o desejo de supri-la plenamente, como se pode verificar no poema seguinte. Esse homem novo, encantado e completo, precisa de, conseqüentemente, alimentar o desejo. Para tanto, recorre a um pensamento observador da natureza, agora com a figura do ser amado e quebra do tempo presente em prol de um futuro que supostamente traria a companhia do ser que ama:

Vai alta no céu a lua da Primavera
Penso em ti e dentro de mim estou completo.

Corre pelos vagos campos até mim uma brisa ligeira.
Penso em ti, murmuro o teu nome; e não sou eu: sou feliz.

Amanhã virás, andarás comigo a colher flores pelo campo,
E eu andarei contigo pelos campos ver-te colher flores.
Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos,
Pois quando vieres amanhã e andares comigo no campo a colher
flores,

Isso será uma alegria e uma verdade para mim. (PESSOA, 1998a, p. 229)

Apesar da afirmação do eu-lírico de estar completo, o ato de pensar no ser amado não cessa, bem como o desejo de tê-lo e poderem, ambos, usufruir das belezas da natureza. É a carência manifesta, é a falta do outro e a possibilidade de *Eros*, como filho também de *Recurso*, poder espalhar sua riqueza na forma de alegria.

Eros, filho da Pobreza e de Recurso, tem um aspecto ambíguo, de ser o amor uma coisa e outra, ao mesmo tempo, o que gera dependência e insegurança. Essa dualidade apresenta-se no eu-lírico através da conscientização do estado em que se encontra:

O amor é uma companhia.
 Já não sei andar só pelos caminhos,
 Porque já não posso andar só.
 Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
 E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
 Mesmo a ausência dela é uma cousa que está comigo.
 E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
 Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
 Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na ausência
 dela.
 Todo eu sou qualquer força que me abandona.
 Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela
 no meio. (PESSOA, 1998a, p. 230)

O fato do eu-lírico já não saber e não poder andar só, ver menos e gostar de ir vendo tudo, gostar dela e não saber como a desejar, ser forte se não vê a amada e fraco se a vê, constituem características do sujeito apaixonado, cujo amor atingiu o ápice. Tudo isso faz o pensamento e a consciência ficarem confusos, ou seja, o amante é atingido pelo erotismo do coração, segundo proposto por Bataille.

O erotismo dos corações afasta-se da materialidade a que está submetido o erotismo dos corpos, mas dele é derivado, representa o aspecto de afeição – do latim *affectum*, que afeta, causa a impressão agradável e recíproca dos amantes. Quando esta afeição toma grande intensidade, surge a paixão, estado de simpatia moral correspondente à fusão dos corpos entre si. Contudo, segundo Bataille, para o apaixonado, “a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos” (BATAILLE, 1987, p. 19), pois introduz inicialmente a confusão e desordem: isso faz com que própria felicidade seja comparável ao seu oposto, o sofrimento.

O pastor apaixonado sente a queda. A paixão não conduzirá o eu-lírico nem à fusão com os seres, nem com o objeto amado. Começa-se a fechar o ciclo, o pastor amoroso descobre que ninguém o tinha amado: o amante perde o amor, o pastor perde o cajado, gera-se a dispersão das ovelhas e dos pensamentos:

O pastor amoroso perdeu o cajado,
 E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta,
 E, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar,

Ninguém lhe apareceu ou desapareceu. Nunca mais encontrou o cajado.
 Outros, praguejando contra ele, recolheram-lhe as ovelhas.
 Ninguém o tinha amado, afinal.

Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
 Os grandes vales cheios dos mesmos verdes de sempre,
 As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
 A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem, estão
 presentes.
 (E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos
 pulmões)
 E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no
 peito. (PESSOA, 1998a, p. 230)

A paixão também traz consigo a marca da angústia, o envolvimento do eu-lírico é mais intenso que o da amada. Se a paixão substitui a descontinuidade pela continuidade, esta somente pode encontrar uma felicidade tranqüila, se encontrar a calma para o longo sofrimento que a precedeu. A chance de não reencontrar a amado pode ser mais trágica do que a contemplação da continuidade que une os amantes.

A angústia que surge no eu-lírico vincula-se à transgressão, reflete a presença do interdito, como algo presente nele mesmo e não como alguma imposição de fora. Esta angústia nas sociedades cristãs é o pecado, mas em Caeiro é própria da concepção de vida. Por isso Bataille afirma que “a experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda.” (BATAILLE, 1987, p. 36). É através do rompimento das próprias barreiras internas, impostas pelo interdito, que o homem evolui em sua experiência interior e experimenta o erotismo.

O sofrimento implícito no erotismo dos corações é condição para se medir a afeição e significação do ser amado. Neste ponto coloca-se em jogo o sentimento de continuidade que se avista no ser amado. É o amado que pode propiciar ao amante a eliminação dos limites da descontinuidade, a plena fusão de dois seres.

A paixão o coloca diante do impossível, por isso o sofrimento a acompanha. A chance de eliminá-lo só se pode dar superficialmente e sob condições frágeis e aleatórias. Os seres sofrem pela situação de descontinuidade e também sofrem na paixão; contudo a paixão atrai pelo que se avista como possibilidade, a experimentação e vivência da continuidade. Estado desejado por muitos, embora

tenham mais ou menos consciência dos riscos que correm ao se apaixonar e não serem correspondidos.

Mas a paixão é insistente, a imagem da fusão toma corpo com uma louca intensidade. Aparece em cena a sobrevivência do egoísmo; a fusão ao mesmo tempo é precária e profunda. O ser amado aparece para o amante como pleno, ilimitado e supremo, aspectos presentes também no erotismo sagrado. Sob o signo do amor, toda ilusão se esvaece: o amado é o mundo, equivale para o amante apenas, toda a complexidade da existência desaparece e surge a essência do ser, a simplicidade do ser.

O ressurgimento da realidade, para Caeiro, apesar da perda permanente do cajado, reflete-se na perda do equilíbrio e lucidez para sempre. Segundo Ricardo Reis:

Desde *O Pastor Amoroso*, a sensibilidade de Caeiro empana-se, a sua inteligência anuvia-se, e, embora do contato dessa complexidade nascente com a essencial simplicidade do temperamento nasça esse estranho e original sabor que tais poemas revelam, a obra, grande embora, não é já a mesma. Por um lado, falta-lhe o equilíbrio e a lucidez absoluta que são todo o valor real da obra primitiva; por outro lado, no que conservam de rigorosamente semelhante a *O Guardador de Rebanhos*, não fazem senão repeti-lo, numa forma sempre superior intelectualmente, mas com conteúdo nem sempre suficientemente novo pra que justifique que esses poemas se escrevam, estando já escrito *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, 1998b, p.126)

Se o amor fez o eu-lírico pensar demasiadamente e deixar de perceber as coisas simplesmente, com o fim do amor, a imagem da amada tornou-se ainda mais presente, aparece a angústia e o pensamento acelera-se, tomando toda a consciência, restando, ao frustrado pastor amoroso, o quase esquecimento do sentir a coisas:

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.
E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.
Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero. Quero só
Pensar nela.
Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar. (PESSOA, 1998a, p. 230)

O ciclo amoroso fecha-se com o último poema, o pastor já não acorda simplesmente, mas sente alegria e pena; em tom melancólico, afirma não ser a realidade mais a mesma e mantém o desejo por uma palavra da amada, que o faça acordar de novo:

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
 Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava.
 Tenho alegria e pena porque perco o que sonho
 E posso estar na realidade onde está o que sonho.
 Não sei o que hei de fazer das minhas sensações.
 Não sei o que hei de se comigo sozinho.
 Quero que ela me diga qualquer coisa para eu acordar de novo.
 (PESSOA, 1998a, p. 230)

Essa situação de desligamento do mundo vai ao encontro do conceito de amor formulado por Leopardi:

Quando um homem concebe o amor, o mundo inteiro se dissipa aos seus olhos, ele não vê nada além do ser amado, está no meio da multidão, das conversas, em plena solidão, abstraído, fazendo os gestos que lhe inspira esse pensamento sempre imóvel e muito poderoso, sem se preocupar com a surpresa nem com o desprezo alheios, ele se esquece de tudo e tudo lhe parece tedioso sem esse único pensamento, essa única visão. (LEOPARDI, apud CORDEIRO, 2006, p. 31)

Apesar de Ricardo Reis criticar a postura de Caeiro, não deixa de admirar os poemas de *O Pastor Amoroso*, considerando-os como:

duas pérolas da poesia amorosa universal; que são um novo sentido do amor e uma música nova das emoções amorosas. Caeiro podia ser infiel aos seus princípios; nunca podia ser inoriginal. Assim esses poemas de amor são únicos na poesia amorosa. (PESSOA, 1998b, p. 125)

Apesar de dentro do sistema pagão, concebido por Caeiro, em *O Guardador de Rebanhos*, o amor ser algo desviante, ele tem o papel de ser um interdito que, uma vez transgredido, propicia ao eu-lírico uma experiência subjetiva que, se de algum modo deixou cicatrizes, serviu para fortalecer sua visão de mundo, conseqüentemente até negar o amor, porém agora com uma convicção permeada

pela certeza da experiência. E versos como: “Sou fácil de definir. / Vi como um danado. / Amei as cousas sem sentimentalidade nenhuma” (PESSOA, 1998, p. 237), poderiam ser complementados por outros: “Mas experimentei o amor humano e vi melhor as cousas. / Porém no final compreendi que as coisas são apenas o que meus sentidos apreendem delas.”

4.3 O amor em Ricardo Reis

Diferente de Caeiro, Ricardo Reis procura seguir os princípios do paganismo, levando em conta elementos peculiares a esta doutrina, como a presença dos deuses, num estilo refinado, clássico, através das odes, que têm como traço dominante a presença de uma voz que se poupa, “evitando o derramamento emotivo, insistindo sempre na postura olímpica e aristocrática frente à vida” (GOMES, 1987, p. 27), ou como afirma Jacinto do Prado Coelho, como “um contemplativo extremamente pobre de calor afetivo, sem amizades que transpareçam na poesia, sem capacidade para o amor autêntico” (COELHO, 1982, p.40)

É o mais clássico dos heterônimos pessoanos, deixa transparecer conceitos dos antigos como Horácio, Platão e Epicuro, manifesta verdadeiro horror ao cristianismo e por consequência a toda e qualquer carga de sentimentalidade. É um autor cuja poesia se apresenta com uma reflexão sobre as coisas, mediada por um controle emocional que se expressa por uma linguagem contida, pausada, subordinada à forma poética escolhida, a ode.

De origem grego-latina, a ode, segundo Massaud Moisés, “resguardou sempre a sua atmosfera grave, solene, próxima do drama e da poesia épica” (1982, p. 374). Assim paira sobre os textos de Reis uma altivez que nos lembra a figura do mestre, sempre a ensinar, a esclarecer os caminhos obscuros da vida e a orientar o discípulo pela trilha do não-sofrimento, valorizando o equilíbrio como condição primeira para o desenvolvimento de virtudes que elevem o ser humano e o aproximem dos deuses:

Para ser grande, sê inteiro: nada
 Teu exagera ou exclui.
 Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
 No mínimo que fazes.
 Assim em cada lago a lua toda
 Brilha, porque alta vive. (PESSOA, 1998a, p. 289)

O poema utiliza-se do topos do *áurea mediocritas*, onde a inteireza do ser só pode ser encontrada, na justa medida, pelo interlocutor. O eu-poemático metaforiza-

se como a lua, pois assume uma postura serena, nobre, elevada, traduzida em palavras solenes e sublimes.

Dentre os heterônimos pessoanos, Reis identifica-se com Caeiro, por meio da busca da natureza, do culto das sensações e do objetivismo, contudo vive em um outro estágio da civilização. Enquanto Caeiro regressa à aurora do mundo e vê as coisas sempre como se fosse a primeira vez, Reis regressa à Grécia antiga, “quando o *logos* já se interpunha definitivamente entre o homem e o mundo” (GOMES, 1982, p. 28), procura imitar os gregos através da forma literária: tom solene, elevado, palavras que primam pela vernaculidade (“álacre”, “ergástulo”, “ínvio”), acentuando certo purismo de linguagem, inversão do adjetivo em relação ao substantivo, uso de segunda pessoa e a presença de figuras mitológicas, como o Fado.

O homem é visto, em Reis, como impotente diante das forças do Fado, sendo a renúncia a melhor atitude, em versos como “Não tenha nada nas mãos / Nem uma memória na alma”, “Colhe as flores mas larga-as, / Das mãos mal as olhaste”, “Senta-te ao sol. Abdica / E sê rei de ti próprio.”

Esta atitude de Reis está intimamente vinculada a uma concepção pagã da existência, que Fernando Pessoa muito bem formulou em vários textos em prosa, reunidos em sua *Obra em Prosa* e intitulados “Paganismo, Neopaganismo e Cristianismo nos heterônimos”. Sendo um poeta da modernidade, Reis abraça os valores dos antigos e tenta reinstalar o paganismo como doutrina, sendo por isso definido como “um pagão triste da decadência”.

Utilizando-se das idéias de Fernando Pessoa, pode-se resumir o paganismo de Reis por meio dos seguintes elementos:

1) O objetivismo:

O que distingue o paganismo greco-romano é o caráter firmemente objetivo que nele transparece, efeito de uma mentalidade que, embora diferente nos dois povos, tinha de comum a tendência para colocar a Natureza exterior, ou num princípio, embora abstrato, derivado dela, o critério da Realidade, o ponto de Verdade, a base para a especulação e para a interpretação da vida. (PESSOA, 1998b, p. 186)

2) A noção de limite: “Objetivos acima de tudo, os pagãos tinham a noção do Limite. Foram os primeiros a tê-la. Em tudo que foi deles essa noção se revela” (PESSOA, 1998b, p. 182).

3) O politeísmo do paganismo:

A religião pagã é politeísta. Ora a natureza é plural. A natureza, naturalmente, não nos surge como um conjunto, mas como “muitas coisas”, como pluralidade de coisas. (...) Ora a religião aparece-nos, apresenta-se-nos como realidade exterior. Deve portanto corresponder ao característico fundamental da realidade exterior. Esse característico é a pluralidade de cousas. A pluralidade de deuses, portanto, o primeiro característico distintivo de uma religião que seja natural. (PESSOA, 1998b, p. 175)

4) Semelhança entre os deuses e os humanos:

A religião pagã é humana. Os atos dos deuses pagãos são atos dos homens magnificados; são do mesmo gênero, mas em ponto maior, em ponto divino. Os deuses não saem da humanidade rejeitando-a, mas excedendo-a, como os semideuses. A natureza divina, para o pagão não é anti-humana ao mesmo tempo que super-humana: é simplesmente super-humana. (PESSOA, 1998b, p. 175)

5) O Fado que submete tanto homens como deuses:

...acima dos deuses, no sistema pagão, paira sempre o *Ananke*, o *Fatum*, incorpóreo, submetendo os deuses como os homens aos seus decretos inexplicados; que os deuses se destacam dos homens e lhes são superiores por uma questão de grau, que não de ordem, que eles são antes homens aperfeiçoados, ou perfeitos, homens maiores, por assim dizer, do que homens diferentes ou ultra-homens... (PESSOA, 1998b, p. 181)

A poesia de Reis pode ser resumida assim como um caminho que conduz à ascensão, tornando os homens melhores. Contudo, o paganismo de Reis não pode se estabelecer na modernidade, pois, segundo Pessoa, há fatores que impedem esse estabelecimento, como a falta de semelhante entre a sociedade antiga e a moderna, devido a causas variadas (econômicas e políticas), e o que parece ser o mais grave, a presença do cristianismo, que Pessoa chama de cristismo, com sua moral e sensibilidade:

A moral cristã é a moral da fraqueza e da incompetência, a metafísica do cristismo é a metafísica da falta de atenção e de concentração; a estética do cristismo é a estética do predomínio da sensibilidade sobre a inteligência. O cristismo é a inversão dos

valores humanos... O cristismo nasceu na época da decadência romana... Quem vive dentro do cristianismo, vive ainda no império romano em decadência. (PESSOA, 1998b, p. 185).

Essa crítica ao cristianismo, por outro lado, manifesta-se na poesia de Reis, através do renascimento dos deuses antigos e da consideração do deus cristão como um deus a mais, o deus que faltava:

O deus Pã não morreu,
Cada campo que mostra
Aos sorrisos de Apolo
Os peitos nus de Ceres –
Cedo ou tarde vereis
Por lá aparecer
O deus Pã, o imortal.

Não matou outros deuses
O triste deus cristão.
Cristo é um deus a mais,
Talvez um que faltava.
Pã continua a dar
Os sons da sua flauta
Aos ouvidos de Ceres
Recumbente nos campos.

Os deuses são os mesmos,
Sempre claros e calmos,
Cheios de eternidade
E desprezo por nós,
Trazendo o dia e a noite
E as colheitas douradas
Sem ser para nos dar
O dia e a noite e o trigo
Mas por outro e divino
Propósito casual. (PESSOA, 1998a, p. 255)

O Deus cristão, aqui qualificado de triste, permite-nos vinculá-lo ao sentimentalismo próprio das religiões, que ressaltam a dor, o sofrimento e morte, para salvar a humanidade do pecado. Reis inverte a convenção de considerar Cristo apenas vítima, mas também defende-o de suposições pagãs radicais que poderiam acusá-lo de assassino dos deuses: “Não matou os outros deuses / o triste deus cristão”. Cristo é apresentado como o deus que faltava, está no mesmo nível dos demais deuses olímpicos; esse resgate do paganismo é ao mesmo tempo o resgate da humanidade, de seu aspecto divino em detrimento do pecador. As amarras, que

impedem a humanidade de ser, são desfeitas; o sentimentalismo típico das religiões cede lugar ao racionalismo, à sobriedade e serenidade.

O mundo dos homens e dos deuses, para Reis, é o mesmo. Existe um vínculo permanente, embora esquecido pela humanidade. Os deuses são os mesmos, com a sua divindade e calma, como afirma Fernando Pessoa:

“Os deuses não morreram: o que morreu foi a nossa visão deles. Não se foram: deixamos de os ver. Ou fechamos os olhos, ou entre eles e nós uma névoa qualquer se entremeteu. Subsistem, vivem como viveram, com a mesma divindade e a mesma calma” (PESSOA, 1998b, p. 179).

O paganismo cria assim um mundo distinto daquele construído pela civilização moderna, e a poesia de Reis é a mais bem elaborada forma de se concretizar os ideais pagãos. O objetivismo e a crítica ao cristianismo, como uma religião da dor e da subjetividade, também podem ser vistos em versos como:

A Natureza é só uma superfície
Na sua superfície ela é profunda
E tudo contém muito
Se os olhos bem olharem.
Aprende, pois tu, das cristãs angústias,
Ó traidor à múltiplice presença
Dos deuses, a não teres
Véus nos olhos nem na alma. (PESSOA, 1998a, p. 294)

A objetividade de Reis vincula-se à natureza como algo exterior, apreendido pelos sentidos. Há um predomínio do objeto sobre o sujeito. A complexidade das coisas situa-se na superfície mesma delas. Tal visão aproxima-se da de Caeiro, que compreende as coisas por aquilo que elas são em sua realidade exterior. Porém, no contexto de Reis, a valorização das coisas manifestas existe, não por elas próprias, mas pelo fato de serem criadas pelos deuses, e ver além das coisas seria uma forma de desrespeitar os deuses, que conceberam o mundo como um espaço sem transcendência, mas perfeito em sua materialidade. Nesse contexto, a poesia de Reis adota a idéia de limite, não procurando imaginar qualquer outra realidade que se acrescente à da matéria:

Só o ter flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos

Achar a vida leve. (PESSOA, 1998a, p. 257)

Ou,

Deixai-me a Realidade do momento
E os meus deuses tranqüilos e imediatos
Que não moram no Vago
Mas nos campos e rios. (PESSOA, 1998a, p. 264)

Reis crê no que está acessível e próximo, e não no distante ou vago. No entanto, valorizar a natureza exterior é uma forma de valorizar os deuses, por serem os criadores de tudo quanto existe, mas antes, é uma forma de valorizar o próprio ser humano como criatura divina, que tem a qualidade de apreender das coisas criadas tal como elas são e mais nada:

Se a cada coisa que há um deus compete,
Por que não haverá de mim um deus?
Por que o não serei eu?
É em mim que o deus anima
Porque eu sinto.
O mundo externo claramente vejo –
Coisas, homens, sem alma. (PESSOA, 1998a, p. 287)

Nesse contexto pagão, o amor surge vinculado a três fatores predominantes: o objetivismo, o equilíbrio e a renúncia, a fim de que o homem possa tornar-se super-homem e se aproximar assim dos deuses.

O objetivismo no amor é ressaltado por Fernando Pessoa na reunião dos textos intitulada “Paganismo, Neopaganismo e Cristianismo nos heterônimos”: “A primeira regra do amor, e a última, é que a cousa amada seja amada por ser essa cousa e não outra, e amada por ser objeto de amor, não por haver ‘razão’ para amá-la” (PESSOA, 1998, p. 177). Esse pensamento soa como um eco platônico, onde o amor nasce à vista da pessoa bela, para, num outro grau, ser amor dos belos corpos, e ir ascendendo até alcançar o amor pelas idéias. Esse objetivismo, condição primeira do amor, se expressa na poesia de Reis permeado de metáforas vinculadas à natureza, que ressalta um tipo de beleza natural, não carregada de sentimentalismo, mas uma beleza racional, clássica:

Coroai-me de rosas,
Coroai-me em verdade

De rosas –
 Rosas que se apagam
 Em frente a apagar-se
 Tão cedo!
 Coroai-me de rosas
 E de folhas breves.
 E basta. (PESSOA, 1998a, p. 255)

Já o equilíbrio, na poesia de Reis, relaciona-se ao erotismo e este se manifesta através pela recusa do envolvimento amoroso, pois o amor causa “desassossegos grandes”:

Vem sentar-te comigo Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer nao gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
 Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento -
 Este momento em que sossegadamente nao cremos em nada,
 Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-as de mim depois
 Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
 Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
 Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu lewares o óbolo ao barqueiro sombrio,
 Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
 Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim - à beira-rio,
 Pagã triste e com flores no regaço. (PESSOA. 1998a, p. 256-
 257)

Num primeiro momento, o eu-lírico estende à amada um convite para que ambos possam sentir juntos a perfeição da natureza; porém, de início, a relação entre os amantes é pautada pela castidade, por uma justa medida que não perturbe a calma e serenidade do eu-lírico e também da natureza. Está em jogo a presença do Fado, entidade superior, à qual todos são sujeitos. Diante desta perspectiva, o eu-lírico recusa o amor, uma vez que o destino é inexorável e culmina com a morte de tudo. Diante desta verdade, o poema propõe o equilíbrio como meio para se evitar o sofrimento.

O interdito relacionado ao amor aparece como algo necessário e não deve ser. O contato com os corpos deve ser breve e resume-se apenas às mãos. O amor vincula-se, assim, à pura sensação subjetiva, baseada na presença e companhia da amada, sem fortes emoções. O Eros presente está relacionado à Afrodite Celestial: controla as ações e emoções corporais para se pode ascender aos deuses. A natureza - representada pelo rio, mar e flores – reflete a presença dos deuses, uma vez que são elementos de aprendizado, portanto de reflexão.

Reis distingue-se assim de Caeiro, pois está longe de sentir as “coisas como são”. Reis representa o paganismo, sua poesia ensina regras do bem viver, como o *Carpe Diem*; porém aproveitar o momento é sobretudo deixar-se levar pela natural bondade e beleza da natureza, fonte que supriria a falta imanente do ser. Nessa perspectiva, percebe-se uma forte presença do platonismo através do controle do corpo e dos sentimentos, não envolvimento necessário para se começar a contemplar a beleza imperecível do mundo das idéias, sendo a natureza valorizada por ser o melhor exemplo da perfeição divina.

O poema ainda poderia ser inserido na temática de amar sem sofrer, ou seja, submeter a emoção à razão, como nos mostra Epíteto, igualmente valorizador do paganismo:

“- Como posso testemunhar minha afeição? – Como um homem de caráter, como um homem afortunado; pois a razão nunca exige que nos abaixemos, que nos lamentemos, que nos coloquemos sob a dependência de outrem, que nunca acusemos Deus nem um homem. É assim que quero ver-te testemunhar a afeição: na qualidade de um homem que quer observar essas prescrições. Mas se devido a essa afeição – qualquer que seja o sentimento a que chamas afeição – deves ser escravo e infeliz, não te é proveitoso mostrar-te afeiçoado.” (EPITETO apud CORDEIRO, 2006, p. 41)

O terceiro elemento manifesto na poesia amorosa de Reis, a renúncia, está vinculada ao próprio conceito do paganismo, como uma forma de o homem viver prazerosamente, sem ou com o mínimo de sofrimento. O amor é visto como uma forma de limitação ou opressão que dificulta o acesso do homem aos deuses:

Não só quem nos odeia ou nos inveja
 Nos limita e oprime; quem nos ama
 Não menos nos limita.
 Que os deuses me concedam que, despido
 De afetos, tenha a fria liberdade
 Dos píncaros sem nada.
 Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada
 É livre; quem não tem, e não deseja,
 Homem, é igual aos deuses. (PESSOA, 1998a, p. 284)

A abdicação, último grau da renúncia, possibilitaria o eu-lírico contemplar as coisas como Alberto Caeiro, mas este situa-se num tempo anterior à civilização; cabe antes a Reis mostrar os obstáculos a serem transpostos para se alcançar a liberdade e assim aproximar-se dos deuses. Nesse sentido, o amor aparece como algo opressor, limitador:

Não quero, Cloe, teu amor, que oprime
 Porque me exige amor. Quero ser livre.

A 'sperança é um dever do sentimento. (PESSOA, 1998a, p. 285)

Ou ainda:

Quer pouco: terás tudo.
 Quer nada: serás livre.
 O mesmo amor que tenham
 Por nós, quer-nos, oprime-nos. (PESSOA, 1998a, p. 284)

Tal postura de Reis não lhe é exclusiva, como nos mostra Pessoa, em *O Livro do Desassossego*:

Nada pesa tanto como o afecto alheio – nem o ódio alheio, pois que o ódio é mais intermitente que o afecto; sendo uma emoção desagradável, tende, por instinto de quem a tem, a ser menos freqüente. Mas tanto o ódio como o amor nos oprime; ambos nos buscam e procuram, nos não deixam sós. (PESSOA, 2008, p. 326)

Contudo a contradição também se manifesta na poesia de Reis: se há amor, ele está vinculado ao fato de os deuses darem-no; e, por ser divino, verdadeiro ou falso, tem seu valor, cabendo ao eu-lírico aceitá-lo:

Não sei se é amor que tens, ou amor que finges,
O que me dás. Dás-mo. Tanto me basta.
Já que o não sou por tempo,
Seja eu jovem por erro.
Pouco os deuses nos dão, e o pouco é falso.
Porém, se o dão, falso que seja, a dádiva
É verdadeira. Aceito,
Cerro olhos: é bastante.
Que mais quero? (PESSOA, 1998a, p. 285)

A poesia amorosa de Reis surge, no contexto pessoano, como um tema vinculado à sua concepção de mundo pagã: existe o Fado e com ele os deuses que ocupam uma posição superior à dos seres humanos que, limitados por natureza, devem se submeter, uma vez que nada resta a fazer contra um destino implacável que conduza todos à morte. A possibilidade de amor em Reis só se faz presente se for concedido pelos deuses; mesmo assim não se trata de um amor livre, vinculado à satisfação dos desejos. É o amor manifestado pelo interdito, por isso limitado à vontade superior: renuncia-se com ele ao próprio ego e assume-se uma atitude de equilíbrio, de entrega objetiva aos deuses ou à natureza por eles criada.

4.4 O amor em Álvaro de Campos

Criação pessoana representante da modernidade, com seus inventos tecnológicos, a urbe e a civilização, o heterônimo Álvaro de Campos é aquele que, segundo Gomes (1987): “divide-se entre as grandes odes que cantam a era contemporânea e os poemas que cantam a perplexidade do homem frente a um mundo que o rejeita e que o confina nos asfixiantes ambientes das mansardas”. De modo semelhante, o ritmo poético segue essa distinção, sendo no primeiro Campos, exaltado, elétrico e emotivo, mas no segundo, algo silente, que expressa a impotência da palavra, e conseqüentemente do ser, diante da verdade.

Reis considera a existência das divindades pagãs, vê o significado das coisas através de um definido conceito religioso do universo, o paganismo. Campos aceita não apenas a parte essencial e objetiva do sensacionismo, como também a subjetiva: “a sensação é tudo mas não necessariamente a das coisas como são, e sim das coisas como são sentidas” (PESSOA, 1998a, p. 130)

Se, por um lado, o ritmo poético – livre e espontâneo - empregado por Campos o aproxima da poesia de Caeiro, por outro o distancia pelo fato de não rejeitar a linguagem, como faz o mestre, mas sim de utilizá-la – pelo menos o primeiro Campos - para “sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 1998, p. 344). Desse modo, encontramos um transbordamento de palavras, como em sua Ode Triunfal:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (PESSOA, 1998a, p. 306)

Utilizando uma linguagem poética próxima da prosa, Campos procura representar, pelo signo poético, as sensações que o ser experimenta em contato com o mundo exterior. O espaço mágico da invenção não é a natureza objetiva de Caeiro ou a ideal de Reis, mas sim a do espaço da fábrica. Essa mudança de ambiente faz com que o poeta – sob o ruído das rodas e engrenagens – expresse na linguagem, um ritmo espasmódico e alucinado, até atingir uma fúria em que as palavras perdem seu sentido dicionarizado, para adquirir outro, onomatopéico, que expressa bem o meio barulhento que retrata: o rrrrrrrrrrr é som da máquina que trabalha, mas também expressa o ranger dos dentes do eu-poético; isso sugere a integração homem-meio, linguagem-sentido ou, de outro modo, um signo que carrega consigo a intensidade da sensação que se pretende expressar.

O sensacionismo de Campos aproxima-o de Caeiro, enquanto a confiança na capacidade representativa da palavra vem de Reis, como afirma Fernando Segolin (1992, p. 70). As sensações de Campos, porém, não se originam diretamente dos objetos, o que implicaria a negação do intermediário sógnico, deformante dos seres, mas como completa Segolin:

O centro de interesse do texto-Campos são as sensações independentes do objeto que as provoca, as sensações enquanto presença na consciência, enquanto eco subjetivo a repercutir e multiplicar-se, obedecendo a diferentes modulações, no interior do sujeito. (1992, 70)

A sensação em Campos é o próprio objeto de onde emanam outras sensações, como brilhantemente demonstrou Augusto Seabra (1974) em seu *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (1974). Daí poder afirmar, como faz Segolin, que Campos ocupa-se da concretização sógnica e objetivizante da sensação subjetivamente vivenciada. (1992, p.70)

Como consequência inevitável, percebe-se na poesia de Campos o entregar-se à expressão do signo poético, pois é este que se encarregará de materializar as inúmeras sensações sentidas. O signo assim adquire importância e beleza quanto mais força subjetiva puder representar, como esclarece o próprio Campos em texto prosaico, ao qual atribuiu o título de “Considerações sobre estética e ética”:

Perante qualquer obra de qualquer arte – desde a de guardar porcos à de construir sinfonias – pergunto só: quanta força? quanta mais força? quanta violência de tendência? quanta violência reflexa de tendência, violência de tendência sobre si-própria, força da força em não se desviar da sua direção, que é um elemento de sua força? (PESSOA, 1998b, p. 155).

Essa força de que fala o poeta estará presente nas Odes, *Saudação a Walt Whitman* e *Passagens das horas*. Nestes poemas, encontramos passagens cuja sensação se intensifica a tal ponto que a relação do eu-poético com elementos da modernidade torna-se erótica, como um corpo que pulsa e deseja, incluindo, por isso, o sadismo, o homossexualismo e a pedofilia, como nas seguintes passagens da *Ode Triunfal*:

Notícias desmentidas dos jornais,
 Artigos políticos insinceramente sinceros,
 Notícias *passez à-la-caisse*, grandes crimes -
 Duas colunas deles passando para a segunda página!
 O cheiro fresco a tinta de tipografia!
 Os cartazes postos há pouco, molhados!
Vients-de-paraître amarelos como uma cinta branca!
 Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
 Como eu vos amo de todas as maneiras,
 Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
 E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
 E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
 Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós! (PESSOA, 1998a, p. 307)

Campos é o heterônimo em que o erotismo pulsa mais forte, sua relação com os objetos é naturalmente transgressiva da ordem e moral. Aqui as palavras estampadas nos jornais, sejam notícias de crime ou artigos políticos, são os objetos causadores da euforia do eu-lírico, que fazem despertar os sentidos visuais, olfativos, táteis e da inteligência. Isso além de confirmar o vínculo entre erotismo e signo poético, revela a postura do enunciador com o enunciado: uma relação explicitamente corporal e erótica que desperta até mesmo o cio, fazendo com que o contato com outros elementos do mundo moderno, sirva para estimulá-lo até ao ponto de se imaginar possuindo uma mulher:

Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos!
 Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!
 Olá grandes armazéns com várias secções!
 Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!
 Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de

ontem!
 Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
 Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
 Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente.
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó Luna-Parks,
 Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes -
 Na minha mente turbulenta e encandescida
 Possuo-vos como a uma mulher bela,
 Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se
 ama,
 Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.
 (PESSOA, 1998a, p. 308)

Cada objeto evocado atua como estímulo, sedução e prazer. Assim acontece com os manequins e artigos das vitrines, armazéns, anúncios elétricos, cimento armado, armamentos, submarinos, aeroplanos. Tudo vai ao encontro do eu-lírico e ele ao encontro de tudo, numa expansão gradual de energia, como se fosse uma mulher a boliná-lo, até ao ponto dele, mentalmente, sentir-se possuindo-a. Há, portanto, um excesso de energia que é do eu-lírico, mas é também condição para a atividade sexual. O erotismo se expressa vinculado à sexualidade, da mesma forma que o pensamento com os objetos, ou o cérebro com o pensamento, segundo Bataille:

Sempre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento: da mesma maneira, a fisiologia permanece o fundamento objetivo do pensamento. Se for preciso situar no plano da realidade objetiva a experiência interior que temos do erotismo, deveremos acrescentar às outras funções a função sexual. (1987a, p. 88)

Campos mantém uma relação cerebral com os objetos, que foge ao controle da razão. Há um predomínio do excesso, isso o faz senti-los voluptuosamente, como se possuísse uma mulher, mas sucede de o próprio eu-lírico desejar tornar-se o objeto (mulher) possuído que senti tudo de todas as maneiras sexuais possíveis:

Eu podia morrer triturado por um motor
 Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
 Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo de navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho! (PESSOA, 1998a,
 p. 309)

O erotismo do eu-lírico aqui revela outra face: o masoquismo. O desejo de “morrer triturado por um motor”, ser jogado dentro das fornalhas, metido debaixo dos comboios e espancado nos navios, revela dois elementos indissociáveis na relação erótica: a violência e morte. Por aquilo que possui de fascinante e assustador, está presente em muitos casos, como na tortura e na autoflagelação. Configuração que chamou a atenção de Bataille e foi analisada por Augusto Contador Borges (2008), no artigo *Georges Bataille: imagens do êxtase*. Nele, o autor mostra como imagens do suplício de um jovem chinês revelam o vínculo existente entre morte e êxtase.

O jovem chamado Fou Tchou Li fora considerado culpado, em 1905, pelo assassinato de um príncipe, como punição, seu corpo não foi queimado como era previsto, mas esquartejado em cem pedaços. Além disso, o supliciado encontrava-se sob efeito de injeções de ópio, não para mitigar seu sofrimento, como se poderia supor, mas para prolonga-lo ainda mais. O que se viu na cena é um alheamento total da dor e uma sensação de êxtase estampada em seu rosto. Fou Tchou Li não rejeita sua pena, nem mesmo a morte, mas a dor que poderia se manifestar. Assim como acontecia nos sacrifícios dos povos antigos, aquele que ministra o sacrifício, o sacrificado e os que assistem são conduzidos a um estado além dos próprios limites. A situação é de violência extrema, mas atrai misteriosamente, aquele que a sofre é levado ao ápice do prazer, atinge o êxtase. Paradoxalmente, quanto maior a transgressão, com a violência nela embutida, maior o erotismo da cena.

Isso acontece neste trecho da “*Ode Triunfal*”, através do desejo masoquista do eu-lírico: ser “devorado” pelos elementos do mundo moderno. Essa transgressão está presente nas sensações explicitadas, na linguagem empregada e no contexto histórico da modernidade. Trata-se de um eu-lírico transgressor das normas sociais e da tradicional linguagem literária, por isso faz uso abundante dos versos livres, brancos e sinais de exclamação. E os elementos modernos transgridem os versos, por meio dos maquinismos e do barulho, transformados em matéria poética.

A transgressão em Campos evolui e, ao longo do poema, atinge a perversão, no seguinte trecho:

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)

[...]

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos - e eu acho isto belo e amo-o! -
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
(PESSOA, 1998a, p. 309)

Neste Álvaro de Campos eufórico, a afirmação de o olhar ser uma perversão sexual, é confirmada no segundo trecho, pela cena de pedofilia, que por si mesma, transgride violentamente a moral cristã, possibilitando ao poeta uma ruptura da tradição literária, de tratar apenas de temas considerados poéticos. Isso se reflete na escolha das palavras que, ao longo da obra deste heterônimo, ora fogem do purismo da língua portuguesa, através da inclusão de estrangeirismos e obscenidades, ora ressalta os aspectos oralizantes, por meio de interjeições, exclamações e vocativos. Esta prática renova a linguagem, subtraindo-a do classicismo formalizante legado pela tradição e, por aquilo que as palavras possuem de energia e força, fazem emergir uma espécie de êxtase alucinante, cuja fonte é o próprio corpo do eu-poético, mas é também o corpo sígnico.

Essa valorização sígnica aproxima Campos de Reis, porém de modo distinto, como tão bem esclarece Segolin:

...tal como Reis, Campos valoriza, pelo menos de início, o signo, mas não faz dele a vestimenta dócil e natural do pensamento, e sim o instrumento que lhe permite dar corpo à sensação e vivenciá-la como objeto. Desta vez, não será para exprimir a sensação que o signo tecerá o texto, mas, na verdade, para conferir a ela concreta existência textual. (1992, p. 71)

Essa busca pela concretização sensacionista faz o eu-poético dispersar-se para,

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,

Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo. (PESSOA,
1998a, p. 344)

E a maneira para se alcançar essa plenitude sensacionista, de sentir , viver e ser tudo, foi a multiplicação do eu:

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.
(PESSOA, 1998a, p. 345)

Envolvendo-se na multiplicação discursiva do eu, sentindo e sendo tudo, o poeta logra alcançar “o sujeito-síntese, sujeito impessoal e total” (SEGOLIN, 1992, p. 73). Para tanto, a linguagem poética tradicional não é suficiente, torna-se necessário violentá-la, fugindo dos limites do ritmo e metro regulares, bem como de um *eu* fixo, imitação da verdade do sujeito. Daí, a aproximação com Caeiro e Whitman.

Campos está à procura de um tudo, de um centro além da fragmentação textual, que possa ser um núcleo aglutinador, a síntese de um plural arrebatador que o conduza à unidade primeira, de onde tudo emana:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
Quanto mais personalidade eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.

Cada alma é uma escada para Deus,
Cada alma é um corredor-Universo para Deus,
Cada alma é um rio correndo por margens de Externo
Para Deus e em Deus com um sussurro soturno. (PESSOA, 1998a,
p. 406)

Distinto de Caeiro, que almeja alcançar a verdade além da linguagem, Campos busca, por meio da linguagem, encontrar o ser que se encontra separado e

perdido por força de leis e costumes que a vida lhe legou ou por força dos limites do signo tradicional.

Porém, por mais recursos e violência usados pelo eu-dircurso para materializar o signo, chega-se ao ponto de reconhecer a impotência do signo, pois é capaz de oferecer uma verdade apenas discursiva, fictícia, que oculta a verdade que somos e desconhecemos. A prática poética perde o sentido diante da vida existente, como ocorre com o poema “Insônia”:

Estou escrevendo versos realmente simpáticos —
Versos a dizer que não tenho nada que dizer,
Versos a teimar em dizer isso,
Versos, versos, versos, versos, versos...
Tantos versos...
E a verdade toda, e a vida toda fora deles e de mim! (PESSOA,
1998a, p. 375)

O símbolo, ou seja, todo e qualquer signo, passa a ser rejeitado diante de uma realidade prosaica e simples, como o encontro de dois namorados:

Símbolos? Estou farto de símbolos...
Mas dizem-me que tudo é símbolo,
Todos me dizem nada.
(...)
Símbolos? Não quero símbolos...
Queria — pobre figura de miséria e desamparo! —
Que o namorado voltasse para a costureira. (PESSOA, 1998, p.
394-395)

Essa crise, por que passa Campos, vai estar refletida também em sua manifestação amorosa, através do desalento e desencanto:

SONETO JÁ ANTIGO

Olha, Daisy: quando eu morrer tu hás de
dizer aos meus amigos aí de Londres,
embora não o sintas, que escondes
a grande dor da minha morte. Irás de

Londres p’ra lorque, onde nasceste (dizes...
que eu nada que tu digas acredito),
contar àquele pobre rapazito
que me deu tantas horas tão felizes,

embora não o saibas, que morri...
mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,

nada se importará... Depois vai dar

a notícia a essa estranha Cecily
que acreditava que eu seria grande...

Raios partam a vida e quem lá ande! (PESSOA, 1998a, p. 356)

A euforia sensacionista, transgressora e erótica dos versos da “Ode Triunfal”, agora cede lugar à disforia, O poeta já nem sabe se, quem já o amou, realmente o amou e nem se ele também algum dia amou. A decadência das sensações é também a do próprio eu-lírico. O amor não se manifesta afetivamente nem corporalmente. A solidão e o conseqüente vazio sentidos são quebrados pela referência a Daisy, interlocutora que mesmo distante, será a porta-voz da notícia da morte do enunciador, quando ela vier.

Os versos simpáticos que Campos anuncia fazer, refletem-se neste poema, pois a forma livre de composição é abandonada, surge a do soneto clássico que, aqui, ironicamente tem um caráter epistolográfico, embora transmita um estado de alma. Retrocesso da criatividade moderna talvez não seja, mas reflexo da crise existencial por que passa o eu-lírico.

Dessa forma, a aventura sensacionista dos poemas iniciais, perde força e passa a proclamar o nada como a única realidade existente. Esse nada, ao mesmo tempo em que angustia, anuncia um caminho reverso, como o proclamado por Caetano de Castro, em que, por meio do silêncio é que se encontra a verdade dos objetos, sem intermediários discursivos de qualquer tipo, como em “Lisbon Revisited” (1923):

NÃO: Não quero nada.
Já disse que não quero nada.

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-na!

Sou um técnico, mas tenho 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!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
 Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
 Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
 Assim, como sou, tenham paciência!
 Vão para o diabo sem mim,
 Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
 Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
 Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
 Já disse que sou sozinho!
 Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
 Eterna verdade vazia e perfeita!
 Ó macio Tejo ancestral e mudo,
 Pequena verdade onde o céu se reflete!
 Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
 Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
 E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!
 (PESSOA, 1998a, p. 356)

Se o signo e a sensação perdem valor, o que restará ao poeta, qual a saída para esse impasse existencial? Saída não há, porém resta um consolo através da lembrança de outros tempos, o céu azul, o Tejo antigo e mudo, e a Lisboa de outrora que é também a de hoje.

Além disso, Campos proclama um *eu vazio*, despido de predicados e que paira suspenso no espaço reticente e silencioso do discurso, como serenamente analisa Segolin (1992, p. 88). Dessa forma, tem-se uma aproximação com Caeiro, com a distinção de que o mestre apregoa um silêncio pré-verbal, adâmico, e Campos o silêncio trágico que vibra nos desvãos da linguagem, “é o caminhar gradativo e desiludido, um tanto à revelia do sujeito, para um silêncio de que já está tudo dito, com a só exceção de que esse tudo cala a única verdade que importa dizer e que jamais será dita” (SEGOLIN, 1992, p.89)

Essa consciência da impotência da linguagem e esse caminhar para o silêncio, leva Campos a menosprezar as cartas de amor, bem como as palavras e os sentimentos:

Todas as cartas de amor são
 Ridículas
 Não seriam cartas de amor se não fossem
 Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas de amor,
 Como as outras,
 Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,
 Têm de ser
 Ridículas.

Mas, afinal,
 Só as criaturas que nunca escreveram
 Cartas de amor
 É que são
 Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia
 Sem dar por isso
 Cartas de amor
 Ridículas

A verdade é que hoje
 As minhas memórias
 Dessas cartas de amor
 É que são
 Ridículas.

(Todas as palavras esdrúxulas,
 Como os sentimentos esdrúxulos,
 São naturalmente
 Ridículas.) (PESSOA, 1998a, p. 399-400)

O poema está dividido em sete estrofes, o que sugere uma idéia de completude do tema tratado. A reiteração do adjetivo “ridículas” em cada parte, o transforma em um elemento central para onde convergem todos os demais. Seu sentido depreciativo reflete o estado do eu-lírico, de descrença, nas cartas de amor e por extensão do próprio amor. O desenvolvimento do conceito aparenta uma circularidade, por concentrar-se, sobretudo, no caráter ridículo das cartas de amor, mas expande-se a ponto de se transformar numa espiral que, embora mantenha o mesmo eixo, expande os elementos a ela referidos e passa a englobar, além das cartas de amor, as criaturas que as escrevem, o próprio eu-lírico, a memória, as palavras e os sentimentos.

Tal procedimento confirma o caráter disfórico de Campos, em certa parte de sua obra. O amor, assim, não tem razão de ser, aparece como uma impossibilidade, vinculado à impotência das palavras, dos seres e dos sentimentos. Apesar da euforia das sensações, resta agora um coração que pulsa descompassadamente, expresso pela variedade da métrica e também pelo fato de todo período oracional terminar com o vocábulo “ridículas”, formando um verso dissilábico. O poeta materializa assim, a própria disforia através do ritmo, marcado por uma inquietude métrica dos versos, que variam de duas a doze sílabas.

De modo análogo, mas com certas distinções, o mesmo sentimento disfórico expressa-se no poema “Dobrada à moda do Porto”:

Um dia, num restaurante, fora do espaço e do tempo,
 Serviram-me o amor como dobrada fria.
 Disse delicadamente ao missionário da cozinha
 Que a preferia quente,
 Que a dobrada (e era à moda do Porto) nunca se come fria.

Impacientaram-se comigo.
 Nunca se pode ter razão, nem num restaurante.
 Não comi, não pedi outra coisa, paguei a conta,
 E vim passear para toda a rua.

Quem sabe o que isto quer dizer?
 Eu não sei, e foi comigo...

(Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um jardim,
 Particular ou público, ou do vizinho.
 Sei muito bem que brincarmos era o dono dele.
 E que a tristeza é de hoje).

Sei isso muitas vezes,
 Mas, se eu pedi amor, porque é que me trouxeram
 Dobrada à moda do Porto fria?
 Não é prato que se possa comer frio,
 Mas trouxeram-mo frio.
 Não me queixei, mas estava frio,
 Nunca se pode comer frio, mas veio frio. (PESSOA, 1998a, p. 418)

Escrito em versos livres, a linguagem reflete o mundo moderno (fragmentado, dinâmico e em constante transformação) do autor e seu estilo. O poema reflete um desencanto diante da vida que se pode dividir em duas partes:

A primeira inclui as duas estrofes iniciais e apresenta uma narrativa da predestinação. “Um dia” corresponde ao “era uma vez”, porém é uma metáfora que vai falar do desencanto do eu-lírico. O fato situa-se no tempo e espaço (“Um dia, num

restaurante”), porém ao situá-lo, ele se destemporiza e desespacializa. Isso dá uma dimensão transcendente, surreal, é algo que pertence a um mundo superior, fora do tempo e espaço. Conseqüentemente, o local adquire um caráter metafórico, é um restaurante ideal, e as cenas e acontecimentos, que ali vão se suceder, mantêm esse caráter transcendente.

O amor ser servido como dobrada fria perde seu valor e transforma-se em desamor. A dobrada, por ser um prato típico do norte de Portugal, região mais fria do país, deve ser comida quente para preencher o vazio do estômago, proporcionar calor e saciedade. De modo análogo, isto deveria ocorrer com o amor, mas ele não foi servido como deveria ser, veio frio. Dessa maneira, o espaço onde se passa esta cena, tem um sentido metafórico: refere-se ao destino que, em vez de dar amor ao eu-lírico, deu desamor.

Na primeira estrofe, encontra-se a situação inicial da personagem (um restaurante fora do espaço e tempo), o dano que sofre (em vez de amor, servem-lhe dobrada fria, ou seja desamor), a reação da vítima (reclamação de que a dobrada estava fria) e, por fim, a justificativa da reação, dizendo que preferia quente e que a dobrada à moda do Porto nunca se come fria. Porém, a personagem denuncia uma sujeição, através da expressão “disse delicadamente”. A sujeição é confirmada na segunda estrofe, uma vez que ocorre uma reação dos empregados do restaurante com o personagem (“Impacientaram-se comigo”), que reconhece sua impotência (“Nunca se pode ter razão, nem num restaurante”), foge, abandona o desejo de exigir dobrada à moda do Porto quente, paga a conta e sai para a rua. O destino aparece como o grande vilão, a narrativa acaba mostrando, portanto, um eu-lírico predestinado ao desamor, assim como se sentia o Campos nessa sua fase disfórica.

A segunda parte é interrogativa, o personagem quer saber o porquê dessa recusa do destino em servir-lhe amor, como esperava ser servido. Há uma mudança de postura que passa a ser ativa: convoca a ajuda do leitor (“Quem sabe o que isto quer dizer?”), como se fosse alguém que já passou ou poderia passar por isso. Na seqüência reconhece a impossibilidade da resposta (“Eu não sei, e foi comigo...”) e, diante disso, passa a compensar o não-saber daquilo que sabe (3º. ao 6º. versos): lembra-se da infância, época em que se é dono do próprio saber, o jardim contrapõe-se ao restaurante, e o próprio eu-lírico transforma-se no próprio dono desse jardim, não como propriedade, mas como jogo lúdico; a própria brincadeira é que é dona do jardim. A brincadeira vista como momento de fruição e de puro

prazer, é o que marca e o domina; é ela que lhe dá a posse do objeto: há um poder despotérico no jardim, enquanto no restaurante, o poder é impositivo, é pela força.

Como o brincar é sem objetivo, representa a própria atividade amorosa, o prazer de estar na companhia do outro e ser. Dessa forma, o amor surge como um sentimento despido de poder, aproximamo-nos assim de um conceito sagrado do amor, o amor *caritas*, único que conteria um permanente sentimento de continuidade e de plenitude, por não estar sujeito às limitações corporais nem sofrer a possessividade e mudanças bruscas provocadas pela paixão.

Fernando Pessoa, assim, nos permite compreender, por meio deste poema de Álvaro de Campos, o sentido mais alto do amor, que o vincula ao platonismo e está poeticamente representado pela figura da criança que brinca em um jardim. Imagem que resgata o mito do paraíso na terra e está vinculada ao não-saber, a criança simplesmente se deixa levar pelas brincadeiras e passa a viver o nível do ser.

A criança, contudo, apesar de nos permitir essa interpretação, é apenas uma lembrança do passado que o eu-lirico e toda a humanidade guardam. Pois a realidade é a tristeza que paira: “[sei] que a tristeza é de hoje”. Há dois saberes: o da infância, representado pela pureza, alegria, prazer e amor; e o do adulto, marcado pela predestinação e pelo desamor.

E o que resta é este último saber que está contido na última estrofe: a repetição do vocábulo frio(a) persistentemente, de modo enfático e eloqüente, confirma o destino disfórico e sem saída da personagem, sua condenação ao desamor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do amor em Fernando Pessoa nos fez penetrar no labirinto de sua produção poética e em prosa, bem como mergulhar nos conceitos do amor em Platão e em Georges Bataille. Poesia, amor e erotismo conjugaram-se no desenvolvimento desta reflexão, propiciando uma aventura intelectual em que a impotência representativa das palavras se contrapôs às diversas manifestações amorosas encontradas ao longo da obra pessoana.

A partir do verso aforístico “O amor é que é essencial”, Pessoa foi nos revelando o caminho em sua poesia, para, através do platonismo e do erotismo, irmos descobrindo diversas faces do amor, como sua semelhança e diferença com o sexo. Se o amor dos corpos aponta para a semelhança dos homens com os animais, é também um ato que os diferencia por aquilo que existe não propriamente de material, mas subjetivo. O homem, representado pelos diversos eu-líricos estudados ao longo desta pesquisa, situa-se entre esses dois aspectos e, ora tende a experimentar e expressar o lado abstrato do amor, ora o material.

Assim encontramos nos poemas ingleses e no primeiro Álvaro de Campos, manifestações eróticas do amor; e em Reis e Caeiro, um amor com vínculos platônicos, por aquilo que os poemas expressam de carga subjetiva. O amor, porém, em Pessoa, revela aspectos dolorosos, por meio das conseqüências de se amar. Assim o amor homossexual expresso no poema Antínous é abalado pela repentina morte do amado, obrigando o amante a sofrer a dor da perda e a tentar repará-la, por meio da construção de uma estátua que, para sempre imortalizaria Antínous; encontramos nessa manifestação amorosa, um movimento que partiu do erotismo dos corpos, passou para o dos corações e culminou com o sagrado. Já o movimento inverso também existe e está presente no poema Epitalamium, onde o erotismo dos corações, marcado pelo forte sentimento amoroso da noiva pelo futuro marido, transforma-se em erotismo dos corpos, propiciando a ela experimentar a face material do amor, de modo prazeroso. Assim, nestes poemas da juventude de Pessoa, aparecem as duas faces do amor: como filho da *Pobreza*, causa dor, mas como filho de *Recurso*, proporciona abundância de prazeres.

Álvaro de Campos igualmente passa por essa experiência, embora ela esteja toda vinculada ao seu peculiar sensacionismo. Não apenas este heterônimo

expressa a vontade de experimentar o erotismo dos corpos, mas expressa o desejo de senti-lo de todas as maneiras, como: masoquismo, sadismo, homossexualismo e pedofilia. Contudo, o mundo moderno lhe impõe a experiência da falta, fazendo-o conhecer também o desamor e a impotência das palavras em expressá-lo.

Se o erotismo dos corpos revela a força do amor propiciado pelo prazer do encontro, ele também mostra a força das conseqüências do desamor. Sentimentos que não são tão concretos quando se trata do erotismo dos corações e o sagrado.

Ricardo Reis evita o envolvimento amoroso, consciente que é da presença dos deuses e principalmente do Destino implacável a que todos estamos sujeitos. Sua atitude de renúncia ao amor vincula-se à sua postura clássica de equilíbrio, serenidade e lucidez que evita o sofrimento, permitindo assim, durante sua presença no planeta, o mínimo de dor. Já a passagem de Caeiro pela experiência amorosa, está vinculada a um momento de fraqueza ou doença, como nos explicou Reis. O amor não passa do erotismo dos corações, mas tem como conseqüência a dor de não se sentir amado por fim.

Deste modo, e diante da ausência de estudos sobre a manifestações do Amor nas poesias de Fernando Pessoa, poderíamos perguntar: afinal Pessoa amou ou não amou? Pergunta tão objetiva e enigmática quanto os próprios mistérios do amor ou o próprio fenômeno heteronímico, ou a própria prática poética. Fernando Pessoa, como indivíduo amou Ophélia, como poeta formulou o amor e o expressou afetivamente e corporalmente, através dos os poemas Epitalâmio e Antínous; Caeiro experimentou o amor, mas voltou à natureza; Reis subjugou o amor como a si próprio, às forças do Fado; Campos buscou o amor de todas as formas, mas por fim, só encontrou o desamor.

Assim como ocorre muitas vezes na experiência amorosa, os poemas de Pessoa tendem a optar pelo aspecto *Pobreza* do amor. Talvez por isso, na obra *O Fausto*, encontramos trechos em que explicitamente há uma recusa e uma abdicação em relação ao amor:

Há entre mim e o real um véu
À própria concepção impenetrável.
Não me concebo amando, combatendo,
Vivendo com os outros. Há, em mim,
Uma impossibilidade de existir
De que [abdiquei], vivendo. (PESSOA, 1998a, p. 461)

Em outras situações, o amor soa como algo ridículo:

Quando se adoram, vividos,
Dois seres juvenis e naturais
Parece que harmonias se derramam
Como perfumes pela terra em flor.

Mas eu, ao conceber-me amando, sinto
Como que um gargalhar hórrido e fundo
Da existência em mim, como ridículo
E desusado no que é natural.

Nunca, senão pensando no amor,
Me sinto tão longínquo e deslocado,
Tão cheio de ódios contra o meu destino. –
De raivas contra a essência do viver. (PESSOA, 1998a, p. 478)

Isso leva o eu-lirico a não se conceber amando, nem formulando expressões amorosas:

Não me concebo amando, nem dizendo
A alguém “eu te amo” – sem que me conceba
Com uma outra alma que não é a minha
Toda a expansão e transfusão de vida
Me horroriza, como a avaro a idéia
De gastar e gastar inutilmente –
Inda que no gastar se [extraia] gozo. (PESSOA, 1998a, p. 478)

Inclusive a idéia de se ver nos braços de outra pessoa, bem como qualquer declaração amorosa recebida ou dada, são motivos de horror

O amor causa-me horror; é abandono,
Intimidade...
... Não sei ser inconsciente
E tenho para tudo [...]
A consciência, o pensamento aberto
Tornando-o impossível.

E eu tenho do alto orgulho a timidez
E sinto horror a abrir o ser a alguém,
A confiar nalguém. Horror eu sinto
A que perscrute alguém, ou levemente
Ou não, quaisquer recantos do meu ser.

Abandonar-me em braços nus e belos
(Inda que deles o amor viesse)
No conceber do todo me horroriza;
Seria violar meu ser profundo,
Aproximar-se muito de outros homens.

Uma nudez qualquer – espírito ou corpo –

Horrorriza-me: acostumei-me cedo
 Nos despimentos do meu ser
 A fixar olhos pudicos, conscientes
 Do mais. Pensar em dizer “amo-te”
 E “amo-te” só – só isto me angustia... (PESSOA, 1998a, p. 479)

Quando existe, o amor, a idéia de amar pode valer mais que o próprio ato:

A tua carne calma
 Presente não tem ser.
 Os meus desejos são cansaços.
 Quem querem ter nos braços
 É a idéia de te ter. (PESSOA, 1998a, p. 527) 1930

Pois no fundo o que prevalece em Pessoa é a idéia de liberdade. Condição escolhida pelo poeta, para poder desempenhar plenamente sua atividade poética:

Quero ser livre, insincero
 Sem crença, dever ou posto.
 Prisões, nem de amor as quero.
 Não me amem, porque não gosto. (PESSOA, 1998a, p.533)

Se os navegadores antigos afirmavam a frase que navegar é preciso e viver não é preciso, no caso do tema do amor, em Pessoa, poderíamos traduzi-la por amar não é preciso, pois o importante é criar. Por isto tudo, Pessoa fez de sua atividade poética e literária o combustível, o motivo, a razão de toda sua existência, e nela o Amor pouco conta e pouco pesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Enamoramento e Amor**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ANTUNES, Manuel. O Platonismo de Fernando Pessoa. In: **Grandes Contemporâneos**. Lisboa: Verbo, 1973.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. 12^a ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 9^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. 2^a ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BLANCO, José. **Fernando Pessoa: esboço de uma bibliografia**. Lisboa: Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos, 1983.

BOSI, Alfredo (Org). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BOSI, Viviana (Org). **O poema: leitores e leituras**. São Paulo. Ateliê, 2001.

CÂNDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 7^a ed. São Paulo, Ática, 1999.

CARDOSO, Sergio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

COELHO, António Pina. **Breviário de Estética / Aesthetica in nuce**. São Paulo: Ática, 1997.

_____ **Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa.** Lisboa: Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa.** 7ª ed. São Paulo: Verbo, 1982.

CORDEIRO, Renata (trad.). **O AMOR: receitas práticas e sábias.** São Paulo: Landy, 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Poema e Narrativa: estruturas.** São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____ **Forma e sentido do texto literário.** São Paulo: Ática Universidade, 2007.

DUARTE, José A. Moreira. **Fernando Pessoa e os caminhos da solidão.** 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985.

ESTEBAN, Claude. **Crítica da Razão Poética.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **O Tabuleiro Antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis.** São Paulo: Edusp, 1990.

GAMA, Rinaldo. **O Guardador de Signos: Caeiro em pessoa.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio.** São Paulo: Pioneira/Edusp, 1987.

IANNONE, Carlos Alberto. **Bibliografia de Fernando Pessoa.** 2ª ed. São Paulo: Quíron, 1975.

KIERKEGAARD, S. A. **As Obras do Amor: algumas considerações cristãs em forma de discursos.** Bragança Paulista / Petrópolis: São Francisco / Vozes, 2005.

LANCASTRE, Maria José. **Fernando Pessoa: uma fotobiografia.** Lisboa: Quetzal, 1996.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa.** Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LIMA, Mirella Vieira. **Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade.** Campinas: Pontes/Edusp, 1994.

LIND, Georg Rudolf. **Teoria poética de Fernando Pessoa.** Porto: Inova, 1970.

LOPES, Maria Teresa Rita. **Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Cr'eaton,** Paris: Calouste Gulbenkian. 1977.

LOURENÇO, Eduardo. **Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente.** Porto: Inova, 1973.

MELLER, V. B.; PINTO, S. C. (orgs). **Fernando Pessoa: estudos críticos.** João Pessoa: Associação de Estudos Portugueses / Ufpb. 1985.

MEYER, Augusto. "Não sei quê", in _____. **Textos Críticos.** Org. de João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL, Fundação Pró-Memória, 1986.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O Poema e as Máscaras: introdução à poesia de Fernando Pessoa.** 2^a ed. rev. e atual. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.

MOISÉS, Massaud, **Dicionário de termos literários.** 3^a ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

PADRÃO, Maria da Glória. **A metáfora em Fernando Pessoa.** Porto: Inova, 1973.

POÉTIQUE, **Revista de Teoria e Análise Literárias.** No. 28. Coimbra, Almedina: 1982.

PAZ, Octavio. **El Arco y la Lira.** 3^a ed. México: Fondo de Cultura Economica, 1972.

_____ **A dupla chama: amor e erotismo.** São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLATÃO. **O Banquete, Apologia de Sócrates.** 2ª ed. rev. Belém: Universitária UFPA, 2001.

QUADROS, António. **Fernando Pessoa: a obra e o homem.** Arcádia, Lisboa, 1981.

RETÓRICA da poesia. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1980.

RIFATERRE, Michael. **Estilística Estrutural.** São Paulo: Cultrix, 1973.

ROUGEMONT, Denis de. **El amor y lo occidente.** 8ª ed. Barcelona: Kairós, 2002.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Pessoa: poeta da hora absurda.** 2ª ed. Porto: Inova, 1970.

SCHÜLER, Donald. **O amor na literatura.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama.** São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____ **O Heterotexto Pessoaano.** São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

SEGOLIN, Fernando. **Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia.** São Paulo: EDUC, 1992.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração.** 5ª ed. rev. e aum. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____ **O mistério da poesia: ensaios de interpretação da gênese poética.** 2ª ed. Porto: Inova, 1971.

STENDHAL. **Do Amor.** Porto Alegre, 2007.

TABUCCHI, Antonio. **Pessoana Mínima: escritos sobre Fernando Pessoa.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Sob o ramo da bétula:** Fernando Pessoa e o erotismo vitoriano. Editora da Unicamp, 1989.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura.** 2^a ed. [s.l.]: Europa-América, 1971.

Obras de Fernando Pessoa

Carta de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões. Publicações Europa-América, Lisboa, 1957.

Cartas de Amor. Ed. Ática, Lisboa, 1978.

Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa, ed. por Teresa Rita Lopes, Estampa, Lisboa, 1990.

Obra Poética. 16^a reimpressão da 3^a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Organização de Maria Aliete Galhoz)

Obras em Prosa. 9^a reimpressão da 1^a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Organização de Cleonice Berardinelli)

Poemas de Amor. 8^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

Poesia Inglesa (I). Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. (Tradução de Luísa Freire)

Poesia Inglesa (II). Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. (Tradução de Luísa Freire)

Aforismos e afins. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Fernando Pessoa: o amor bate à porta. São Paulo: Paulus, 2007.

Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Dissertações e Teses

ABDO, Sandra Neves. **Fernando Pessoa: poeta cético?** 2002. Tese (Doutorado em Literatura portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GARCIA, José Martins. **Fernando Pessoa: “Coração Despedaçado”** (Subsídios para um estudo da afectividade na obra poética de F. Pessoa). 1985. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1985.

MENEZES NETO, Philadelpho. **Modernidade e pós-modernidade: experimentalismo, vanguarda, poesia.** 1991. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica. 1991.

Artigo eletrônico

BORGES, Augusto Contador. **Georges Bataille: imagens do êxtase**
Disponível em:
<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag9bataille.htm> Acessado em 31/05/2008

CEIA, Carlos. **Epitalâmio.** Disponível em:
<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epitalamio.htm> Acessado em: 04/05/2008