

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA PORTUGUESA**

**O símbolo da noite no “Cancioneiro” de
Fernando Pessoa**

Mônica Império Simiscuka

**São Paulo
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

**O símbolo da noite no “Cancioneiro” de
Fernando Pessoa**

Mônica Império Simiscuka

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para
a obtenção do título de Mestre em Letras.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Annie Gisele Fernandes

**São Paulo
2007**

Exemplar revisado.
De acordo:

Prof^ª Dr^ª. Annie Gisele Fernandes
Orientadora

Outubro/2007.

À Pascoalina Paulina Império, minha mãe.
E à pequena Lara Império Seiler,
minha filha.

Símbolos. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também ?

FERNANDO PESSOA

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Annie Gisele Fernandes, pelo interesse demonstrado por este projeto quando de sua aceitação em orientá-lo. Sem essa oportunidade, nada disso seria possível. Seus conselhos e sugestões valiosos, as brilhantes aulas dadas e, sobretudo, sua dedicação, carinho e amizade foram essenciais ao desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores que compuseram a Banca do Exame de Qualificação, em especial à Prof^a Dra. Paola Poma, pela disponibilidade, atenção e pelas oportunas opiniões oferecidas.

Aos amigos e colegas que torceram por mim durante a elaboração dessa dissertação, em particular, a Cesar Sarkis Guludjian e Flaviana Gonçalves Viani, pessoas queridas e importantes na minha vida, que tiveram a paciência de me ouvir falar repetidas vezes sobre Fernando Pessoa, incentivando-me a concretizar o sonho antigo de estudar sua obra poética.

Por fim, agradeço à preocupação excessiva e extremada dos familiares quanto à minha cega e exclusiva dedicação ao Mestrado, principalmente a Alexandre Império Michelucci, aquele que mais sentiu a minha ausência e cujas constantes críticas construtivas contribuíram para a realização do meu objetivo.

RESUMO

Considerando a significativa recorrência simbólica da noite e de suas derivações – a escuridão, as sombras, a insônia, o sono e os sonhos – nas composições que integram a obra poética de Fernando Pessoa, este trabalho de pesquisa se propõe a investigar a concepção simbólica do autor, a fim de apreender as variadas possibilidades interpretativas desse símbolo e de levantar uma hipótese global de seu significado no conjunto de poemas ortônimos pessoanos intitulado “Cancioneiro”. Discutir-se-á, igualmente, nessa linha de análise, os diálogos travados pelo poeta com o movimento simbolista, ao qual ele estava visceralmente ligado, com a intenção de confirmar, sobretudo quanto ao emprego do elemento simbólico, a intertextualidade pessoana com o Simbolismo, sem perder de vista, no entanto, questões como a ruptura ou a continuidade da tradição lírica portuguesa e a originalidade do poeta.

Palavras-Chave: Fernando Pessoa, símbolo, noite, Simbolismo, intertextualidade.

ABSTRACT

Considering the significant recurrence of the symbol of the night and its derivations – darkness, shadows, insomnia, sleep and dreams – in Fernando Pessoa’s poetic compositions, this research aims to investigate the author's symbolic conception in order to apprehend the various ways of interpreting such symbol, as well as to formulate a general hypothesis of its meaning in the collection of poems by the author entitled “Cancioneiro”. Following the same line of analysis, there will also be a discussion of the poet’s dialogues with the Symbolist movement, to which he was viscerally connected, with the purpose of confirming Pessoa’s intertextuality with Symbolism, particularly regarding the use of the symbolic element – without, however, losing sight of issues such as the poet’s originality and the rupture with, and continuity of, the Portuguese lyrical tradition.

Key Words: Fernando Pessoa, symbol, night, Symbolism, intertextuality.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	09
2. O SÍMBOLO	16
2.1. Perspectiva geral	16
2.2. O Simbolismo francês e português e o elemento simbólico	26
2.3. Fernando Pessoa e os símbolos	36
3. O SÍMBOLO DA NOITE NO “CANCIONEIRO” PESSOANO	52
4. CONCLUSÃO	104
5. BIBLIOGRAFIA	118
5.1. Referências Bibliográficas	118
5.2. Obras Consultadas	122

1. INTRODUÇÃO

A obra de Fernando Pessoa, assim como toda obra de arte de qualidade, é uma fonte inesgotável de possibilidades interpretativas, o que suscita constante interesse de estudiosos por sua produção, seja ela literária ou não. Anotações e textos soltos do poeta são devassados, temas analisados e recursos poéticos detalhadamente questionados por sua fortuna crítica. Um desses recursos, reconhecido pelo leitor iniciado e ressaltado pelos críticos pessoanos é o uso excessivo do símbolo, tanto em suas composições ortônimas quanto heterônimas. Embora seja possível contar com valiosas análises tangenciais a esse tema, geralmente presas a determinadas bases científicas, como por exemplo a Psicanálise, ainda não há, infelizmente, um estudo abrangente que contemple essa dimensão simbólica pessoana. Se o ponto de partida para a investigação dessa inflexão simbolizante de Pessoa for o pressuposto de que se trata de uma prática voluntária dos intelectuais, como afirmou o próprio poeta: “O símbolo é o modo de pensar dos imaginativos (nos que são inintelectuais, habitual; nos que são intelectuais, voluntário, se assim se pode dizer)” (PESSOA, 1993, p. 250), o assunto passa a ser digno de uma peculiar atenção.

Se o emprego de símbolos depende, pois, do arbítrio do poeta, a sua recorrência é, então, totalmente intencional e consciente em Fernando Pessoa. Daí a necessidade de se fazer uma análise detida da maneira pela qual o poeta elegeu símbolos e aplicou concretamente esse recurso no campo poemático. Este trabalho, portanto, propõe-se a estudar a concepção simbólica de Pessoa, na tentativa de elucidar tal questão. Para tanto, paralelamente aos textos poéticos que constituem o *corpus* da presente análise, foram averiguados também os textos pertencentes à sua produção crítica e de teoria literária. Vale ressaltar que essa consulta foi seletiva e cautelosa, visto a já conhecida tendência pessoana ao uso de certas *contradições* insolúveis, de teorias com sentido dúbio e, sobretudo, o seu gosto declarado por paradoxos. A fundamentação em tais passagens, contudo, justificou-se apenas quando delas se obteve contribuições e esclarecimentos acerca da perspectiva simbólica do poeta, comprovada pela obra produzida.

Para tornar este estudo viável, diante das inúmeras alternativas simbólicas evocadas pelas poesias pessoanas, e para não pecar com mais uma avaliação superficial do caráter eminentemente simbolizante de sua obra, tornaram-se imprescindíveis a seleção de somente um símbolo e a limitação quanto à quantidade dos poemas analisados. Assim, o

símbolo da noite e seus derivados, como a escuridão, a sombra, o sono, a insônia e os sonhos, presentes no conjunto de poemas ortônimos reunidos sob o título de “Cancioneiro”, foram os eleitos como objetos dessa pesquisa.

A figuração exaustiva da noite nos poemas de Pessoa, responsável pela condição de *noturno* dada ao poeta por críticos¹ e entusiastas de sua obra, o nexos temático e os freqüentes diálogos previamente vislumbrados com a tradição lírica portuguesa, além da superabundância de possibilidades interpretativas que esse símbolo encerra, fazem dele merecedor de uma examinação minuciosa. Por essa razão, ele foi escolhido como escopo deste trabalho.

A preferência em se trabalhar com uma das produções ortônimas do poeta pautou-se na perspectiva de Leila Perrone-Moisés (1982, p. 86), que julga essa faceta pessoana a mais imaginativa e, por conseguinte, aquela que mais elementos pode fornecer à linguagem simbólica, uma vez que remete o indivíduo ao plano do inconsciente sem, no entanto, deixar de fazer as relações necessárias com as funções cognitivas essenciais à formação do símbolo. Por ser dotado de várias referências simbólicas noturnas, o “Cancioneiro” de Pessoa, nesse sentido e na visão deste trabalho, sintetiza o *corpus* ideal a quem pretende levantar e/ou apresentar hipóteses em resposta aos questionamentos provocados pela predileção do poeta por esse símbolo.

É interessante observar que o objeto aqui investigado é dinâmico e plurissignificativo, o que o torna passível, pois, de estudos continuados e aprofundáveis. Sendo assim, e considerando a infinitude da poesia de Fernando Pessoa, uma pesquisa de semelhante teor, mas com enfoque nas composições heteronímicas do poeta, poderia delinear a visão global do símbolo aqui elencado na totalidade da poética do autor.

Uma vez demarcado o conjunto de poemas a serem avaliados, buscou-se a coletânea da qual seriam extraídas as transcrições dos mesmos, a fim de fundamentar a pesquisa que ora se anuncia. Já que não houve, por parte de Pessoa, afora **Mensagem**, a concreta organização de seus textos para uma futura publicação, **Ficções do Interlúdio**, de Fernando Cabral Martins, é o que mais perto se pode chegar de “uma antologia poética pessoal”² do autor, uma vez que reúne unicamente os poemas que passaram pelo crivo do poeta antes de serem divulgados em revistas e jornais. Entretanto, por não englobar os principais textos poéticos que contam com o símbolo noturno pessoano, essa obra se mostrou inadequada aos objetivos deste trabalho. Optou-se, desta feita, pelo reconhecido volume da

¹ Dalila Pereira da Costa (1987, p. 114) é uma das estudiosas que assim o consideram.

² Fernando Cabral Martins chama essa obra de “antologia poética pessoal de Fernando Pessoa”.

Editora Nova Aguilar, intitulado **Obra Poética de Fernando Pessoa**; coletânea que, sob a organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz, afirma reunir “o máximo possível da produção poética de Fernando Pessoa”.³

Cumprido o levantamento dos textos poéticos que abarcam os símbolos em questão, foi feito o exame dos mesmos, na tentativa de buscar a diversidade interpretativa, a natureza plurívoca de significados e de também desvendar o tratamento dado a eles pelo poeta na perspectiva de conjunto do “Cancioneiro”. Isso indicou, de forma conclusiva, quais foram as aproximações e rupturas promovidas pelo poeta em relação à tradição literária de então. Nesse sentido, quando o emprego de tais símbolos encontrou precedentes em autores do período simbolista, ao qual o poeta estava visceralmente ligado, este trabalho teve a intenção de mostrar como se deu essa continuidade e, igualmente, de indicar quais foram as modificações processadas dentro da organicidade poética de Pessoa. Para tanto, foram observados os diálogos travados com alguns dos representantes da escola simbolista francesa e portuguesa, a saber: Baudelaire, Mallarmé e Camilo Pessanha.

Ao contemplar a herança simbolista do autor no que tange à utilização dos símbolos, a linha analítica deste trabalho acabou por esbarrar, inevitavelmente, na já antiga polêmica causada pelas críticas pessoais ao Simbolismo, apresentadas nos artigos “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, “Reincidindo” e “A nova poesia no seu aspecto psicológico” (PESSOA, 1993, p. 361-397).⁴ Mais do que discutir essa controvérsia, incansavelmente colocada em relevo por estudiosos e críticos renomados da obra do poeta, este trabalho procurou realçar um ou outro aspecto abordado por ela, apontando somente o que, de fato, evidenciasse as afinidades de atitudes literárias e simbólicas, comprovando a intertextualidade pessoal com o Simbolismo. Identificados esses procedimentos afins, todas as atenções se voltaram à busca da inauguração de um significado, à assunção de uma inflexão singular no autor, envolvendo o símbolo da noite e seus derivados. À luz desses tópicos, conduziu-se a análise com base no que, para Pessoa, representava a tradição e consistia a originalidade. Com o propósito de ilustrar o posicionamento do poeta frente a esses assuntos, mais uma vez foram utilizados excertos e enunciados teóricos do autor. No entanto, bem seja dito, não se perdeu de vista as contradições e perspectivas paradoxais às quais Pessoa era afeito.

Devido ao símbolo ser uma figura plurívoca, que permite e estimula várias decodificações, independentemente da linha de análise seguida, antes de realizar a avaliação

³ Este comentário faz parte da Nota Editorial à Terceira Edição da obra. (PESSOA, 1998, p. 9).

⁴ Artigos publicados originalmente na 2ª série da Revista **Águia**, em 1912.

geral do emprego simbólico da noite nos poemas pessoanos, fez-se necessária uma pesquisa ampla de como o elemento simbólico foi tratado ao longo do tempo e quais as ciências que nele se debruçaram, a fim de compreender suas particularidades e usos. Assim, o primeiro capítulo desta Dissertação, chamado “O símbolo”, ocupou-se da apresentação de diversas acepções simbólicas, partindo de concepções gerais, atingindo o símbolo literário, especificamente no Simbolismo francês e português, e culminando no ponto de vista simbólico de Fernando Pessoa.

A subdivisão inicial deste capítulo, nomeada como “Perspectiva geral”, arrolou as principais bases simbólicas estabelecidas em diferentes épocas por várias áreas científicas, com o intuito de averiguar com quais delas o poeta português aqui estudado dialogou. Essa é a razão de não se ter adotado um único modelo ou um viés particular para sustentar a investigação desenvolvida. Tratar do símbolo apenas sob o ponto de vista das ciências ocultas, por exemplo, apesar do apelo místico em Fernando Pessoa, empobreceria e cercearia a pesquisa. Decidiu-se, portanto, abordar as concepções de diversas ciências, como a Lingüística, a Filologia, a Semântica, a Teoria Literária, a Psicanálise e mesmo as Ciências Esotéricas, dentre outras, a fim de se obter subsídios gerais à compreensão globalizada do símbolo. Tomou-se o cuidado, porém, vale novamente salientar, de não se debruçar sobre ângulos demasiadamente específicos, incompatíveis com o teor deste estudo.

A capacidade do símbolo de fazer ligações, mediações, analogias e associações, unindo elementos contrários e abrandando oposições, transformou-o num recurso multifacetado e eficaz no âmbito dos setores lingüísticos e artísticos. Por isso, o símbolo literário foi o alvo precípua do presente trabalho. Então, mesmo os pontos de vista fornecidos por ciências como a Psicanálise, que deram respaldo teórico aos mistérios do inconsciente relacionados ao processo simbólico de Fernando Pessoa, foram tratados apenas como auxiliares na interpretação de questões colocadas em evidência pelos símbolos lingüísticos. A propósito, embora a Psicanálise limite as possibilidades interpretativas do elemento simbólico, opinião esta de muitos dos seus seguidores, ela foi útil a esse estudo uma vez que serviu de apoio à compreensão de algumas das preocupações ontológicas geralmente levantadas pelo símbolo pessoano. Em virtude disso, esta parte do trabalho se valeu da teorização e decodificação simbólicas feitas por Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard, independentemente da linha de análise defendida por cada um deles. Ressalta-se que, a despeito dessas teorias terem sido ou não conhecidas pelo poeta, dos conceitos por elas propostos estarem ou não diretamente expressos nos textos de Fernando Pessoa, o relevante

para o desenvolvimento das análises ora processadas foram os aspectos que pareceram mais afins com o processo de criação poética pessoana.

Figura multívoca e o mais complexo de todo o processo simbólico, o símbolo lingüístico é comumente confundido com signo, alegoria e metáfora no discurso artístico. Pretendeu-se, de maneira breve mas fundamentada, dirimir essa dúvida sem, no entanto, adentrar os embates polêmicos que a aproximação entre as figuras tem provocado. Assim, contou-se com as opiniões de estudiosos e críticos que discorreram sobre cada uma dessas formas de representação e a respeito da diferenciação entre elas; de Gilbert Durand, Ferdinand Saussure e Luc Benoist se obteve esclarecimentos e teorias acerca do signo lingüístico; de Heinrich Lausberg, Paul Ricoeur, Walter Benjamin, Georg Lukács e Adolfo Hansen, elementos a respeito da alegoria e, de Aristóteles, subsídios para tratar da metáfora.

Encerrando o capítulo, houve um apanhado geral das características simbólicas mais evidentes. Para tanto, e seguindo a mesma linha de fundamentação, sem se ater a um modelo específico, recorreu-se, além de alguns nomes já citados no parágrafo anterior, a Ernst Cassirer e Tzvetan Todorov, ambos estudiosos das formas simbólicas, e a Johann Wolfgang Von Goethe, poeta e crítico alemão, um dos primeiros a elencar as particularidades do símbolo, divulgadas a partir do Romantismo.

“O símbolo no Simbolismo francês e português”, segunda subdivisão do capítulo sobre “O símbolo”, ressaltou o ângulo pelo qual a literatura do período tratou o elemento simbólico. O Simbolismo francês, por apresentar o símbolo com um alcance amplificado, uma espécie de mundividência, e o português, imediatamente anterior à época de Pessoa, foram aqui evidenciados justamente pelas aproximações estabelecidas relativamente à concepção e ao emprego do elemento simbólico do poeta. Cabe salientar que não se utilizou o Simbolismo inglês como parâmetro, apesar da cultura inglesa de Fernando Pessoa e dos inúmeros poemas escritos nessa língua, por ele não ter sido estimado como basilar na constituição do processo criativo do autor. Maria Teresa Rita Lopes (1983, p. 9), por exemplo, diz a esse respeito:

O simbolismo francês foi para Fernando Pessoa um ponto de referência permanente. Apesar de sua formação inglesa, é em relação a ele que Pessoa se situa e situa os seus outros – amigos ou companheiros de aventura [...] Não é à cultura inglesa que vai buscar nomes e influências para apresentar os *ismos* que fez esfusiar no pacato céu das letras lisboetas: a paternidade do sensacionismo (diversificada ainda noutros *ismos*: paulismo, interseccionismo) é claramente atribuída por Pessoa ao simbolismo francês.

A essa informação, acrescenta-se o fato de o ambiente cultural que Pessoa encontrou em Portugal, ao regressar da África do Sul, estar repleto de modelos culturais

vindos da França, o que fez tanto ele, como os seus companheiros de *Orpheu*, nutrirem-se “ainda abundantemente do simbolismo francês, sobretudo nessa sua manifestação ‘fin de siècle’ a que se chama Decadentismo” (LOPES, 1983, p.10).

Há citações nesse capítulo de teóricos e estudiosos como Maeterlinck, Edmund Wilson e Anna Balakian, seja para distinguir os vários tipos simbólicos ou para explicar o porquê da gradativa perda de reconhecimento da superioridade do símbolo e a conseqüente redução de sua utilização em textos poéticos e literários após o período simbolista. Essa primeira subdivisão não conta, porém, com os diálogos de Pessoa com Camilo Pessanha, um dos representantes desse movimento artístico-literário, contemplados apenas após a análise dos poemas do “Cancioneiro”, ao se concluir o trabalho, portanto.

Este Capítulo se fecha com a concepção simbólica de Fernando Pessoa. Questões cruciais como a importância do símbolo, as qualidades ou condições a uma correta interpretação desse recurso e a comparação e aproximação com as acepções anteriormente estudadas foram também averiguadas.

Esta parte do trabalho, intitulada como “Fernando Pessoa e os símbolos”, ainda conta com a revisão de uma obra da literatura crítica pessoana, escolhida pela parcial similaridade apresentada quanto aos objetivos e metas diretivas deste estudo: a seleção de imagens, a posterior identificação delas nos textos poéticos pessoanos e a avaliação de sua importância para o conjunto da obra do poeta. O que, no entanto, é tido como imagens derivadas de metáforas pela autora da referida obra, Maria da Glória Padrão⁵, é tratado aqui por símbolo. A antiga questão que envolve a confusão entre símbolo e metáfora é mais uma vez trazida à tona nessa controvérsia. Embora o estudo da autora tenha alcançado resultados valorosos, a classificação como metáfora do recurso utilizado por Fernando Pessoa nos poemas analisados é discutível. Segundo a perspectiva deste trabalho, o elemento simbólico é mais apropriado à constituição metafísica das composições poéticas pessoanas do que a metáfora. O que norteia, portanto, tais questionamentos e afasta uma pesquisa da outra é a distinção clara dos conceitos dessas figuras.

Concluída essa diferenciação e feitas as fundamentações necessárias, o penúltimo capítulo, “O símbolo da noite no ‘Cancioneiro’ Pessoa”, faz a análise propriamente dita desse e dos demais símbolos dele derivados no “Cancioneiro”. A noite, em Pessoa, aparece envolta numa atmosfera característica de ambigüidade e incertezas, sendo exaltada, de maneira geral, como um meio estimulador de questionamentos íntimos, cuja pauta principal é

⁵ Trata-se da sua obra **A metáfora em Fernando Pessoa**.

o mistério de existir pessoano. Longe de alcançar conclusões absolutas, visto que a dimensão simbólica amplifica a condição de abertura da obra de arte, foi feita a tentativa de, tendo por guia a produção poética examinada, formular uma hipótese final e sintetizada do significado global desse símbolo para o poeta. A insistência na alusão do ambiente simbólico noturno e onírico, figurativo em praticamente todos os poemas do “Cancioneiro”, segundo o ponto de vista deste trabalho, é sinal sugestivo da importância dada por Fernando Pessoa ao elemento simbólico e, sobretudo, ao símbolo específico da noite. Temendo perder alguma possibilidade interpretativa, procurou-se abarcar cada uma das suas derivações, consideradas complementares para o conjunto orgânico e processual desse símbolo nos poemas de Pessoa. Assim, a escuridão, as sombras, o sono, a insônia e o insone, e a significativa presença dos sonhos foram analisados isoladamente e em conjunto com o símbolo maior, que abarca todos os demais - a noite.

A conclusão apresenta, dentre outras coisas, a avaliação geral dos resultados das análises textuais desenvolvidas, exposta sumariamente por meio de uma hipótese final de interpretação global dos símbolos examinados. Ela discute, igualmente, questões relativas à continuidade e a assimilação de Pessoa de análises preconcebidas e preexistentes desse símbolo, sobretudo no que tange à sua provável e polêmica herança simbolista, além das inovações dadas por ele ao tratamento simbólico, o que confirma sua originalidade.

2. O SÍMBOLO

2.1. Perspectiva geral

Na origem grega, o termo símbolo sugeria a reunião de duas realidades distintas; metades separadas de um mesmo objeto. Os portadores de cada uma dessas metades, embora não se conhecessem anteriormente, passavam a se considerar, simbolicamente, após o confronto entre elas, como parte de um todo. Isso acontecia porque a aproximação entre a parte simbolizante (a metade conhecida e da qual se dispunha) com a parte simbolizada (a metade que se encontrava distante ou desconhecida) produzia um horizonte de sentido, incapaz de ser obtido com as partes isoladas. Significante e significado ficavam, com isso, tão próximos que a relação estabelecida pela união deles se tornava praticamente indissolúvel e ambos insubstituíveis.

Na verdade, o dinamismo é atributo do mundo simbólico, por isso todos os elementos a ele pertencentes são interdependentes, seriados e significativos, desde a criação até a significação, quer objetivem expressar algo com a finalidade de qualificar um conceito, um objeto, uma pessoa ou alcançar uma realidade oculta, metafísica etc.

A intenção comunicativa do símbolo não é, apesar do seu caráter expressivo, uma prioridade no processo simbólico. Para que um objeto seja alçado à condição de símbolo são necessários mais do que a consciência ou os meios comuns e conhecidos de comunicação. A simbolização exige que o objeto, candidato a símbolo, seja antes despido da função concreta que desempenha e afastado de qualquer relação com outros objetos e ações semelhantes, a fim de permitir que a função simbólica prevaleça. O resultado é o surgimento de um símbolo polivalente de sentidos, independente de contextos e capaz de ordenar significados equivalentes.

Por ser um importante recurso de ligação e mediação, fértil em analogias e associações, podendo unir elementos contraditórios e abrandar oposições, o símbolo tornou-se um recurso abrangente tanto nos setores lingüísticos e artísticos quanto nos religiosos e científicos. Como elemento colaborativo para a criatividade e fundamental no mundo das idéias e da comunicação, sua presença foi marcante nos grandes conflitos de opinião vividos pelos homens ao longo do tempo.

Pelo seu domínio e importância, o termo símbolo assimilou novas e variadas acepções, dependendo da área de estudo pela qual era analisado: Lingüística, Semântica

Estrutural, Semiótica, Filosofia da Linguagem, Psicologia, Artes, Ciências Ocultas etc. Algumas dessas análises serão contempladas por este trabalho, já que as particularidades advindas dos vários prismas sob os quais o simbólico foi avaliado complementam a idéia geral que se teve sobre ele em determinadas épocas. Tais conceitos e teorias parecem necessários à comparação ou ao diálogo estabelecido com o Simbolismo, período literário que tratou o elemento simbólico como um dos principais recursos do movimento.

Uma das grandes polêmicas do estudo da simbologia, decorrente da ampliação de seu estudo por várias áreas científicas, está em contrapor o simbólico ao histórico. Assim como não é possível transformar tudo o que é simbólico em histórico, também não se deve acreditar que imprimir em algo um sentido simbólico é recusar nesse objeto ou ação seu valor histórico ou literal. O histórico tem qualidades próprias e pontuais, diferentemente do simbólico, que é marcado por uma peculiar e pretendida abertura metafísica. Apesar do lugar habitado pelos símbolos – o inconsciente – não ser o plano da existência, eles não devem ser concebidos como falsos ou inativos no mundo real. A simbologia participa ativamente da realidade porque ignora as distinções de contraposição e seu surgimento se dá exatamente para abrandar uma tensão de contrários. Em função disso, não se pode negligenciar ou anular o valor específico e histórico de qualquer objeto ou operação dos quais os símbolos façam parte, pois em todas essas relações há um acréscimo do valor simbólico. Assim, ao invés do real ou do histórico serem suprimidos pelo simbólico, este deve ser enriquecido por aqueles, que ficam nele arraigados e se apresentam totalmente a eles encadeados a fim de expressar, com isso, alguma coisa.

O símbolo é também relacionado à imaginação, sobretudo, à imaginação criadora. Por meio dessa imaginação, incompatível com qualquer forma lógica ou de racionalização, uma vez que as imagens não podem ser classificadas como os conceitos, é possível se adentrar os mistérios do oculto, do inconsciente e apreender o sentido profundo das coisas. Se a imaginação criadora permite uma multiplicação de imagens, os símbolos dão luz a um pluralismo de significações e são hábeis, inclusive, em decodificar linguagens que não estão ao alcance da razão. Conseqüentemente, a linguagem simbólica tem autonomia para produzir novos sentidos ou ampliar os sentidos já existentes, abarcando muito além dos nomes que identificam os objetos.

Visto que toda obra artística configura-se como a representação imagética de uma realidade e a simbologia é a arte de pensar em imagens, pode-se concluir que a matéria simbólica subsidia a construção artística. Assim, dentre as tantas formas de arte existentes, as que lidam com a palavra são, portanto, duplamente simbólicas.

A escrita, por si mesma uma notação simbolizante, uma representação que obedece a uma técnica e a uma forma de memória, associando percepções visuais, habilidades manuais e manejo de conceitos, é responsável pela criação, por meio das palavras, de um vasto campo no qual o simbólico pode se aprofundar. As palavras são capazes de gerar múltiplas oportunidades de experiência, uma profusão de níveis de significados, tornando o texto ambíguo e favorável ao uso do símbolo. Por ter como instrumentos de transmissão a linguagem e a palavra, o símbolo lingüístico é, conseqüentemente, o mais complexo de todo o processo simbólico.

A linguagem poética, beneficiada pela imaginação criativa e dinâmica, uma vez que os objetos respeitam a lei do vir a ser e, por isso, não podem ser imaginados em sua inércia, é um exemplo de como a palavra é capaz de tornar o símbolo uma figura multívoca. O vazio que se faz entre o real e o objeto a ser representado será ocupado, então, pelo simbólico. Deste modo, o indivíduo que, diante de uma realidade conhecida, configurou-a num discurso propriamente dito, decodificando-a, ao acrescentar outra cena que extrapolará os limites do que foi apreendido, necessariamente terá de recodificar a nova realidade num discurso igualmente inovado. É neste desvio de uma realidade para outra, no caso, da objetiva para a simbólica, que se fundamenta o processo de produção do discurso artístico.

Os valores simbólicos, contudo, foram muitas vezes alvo de críticas, repulsa e até de certo preconceito nos meios culturais e artísticos. A explicação para isso pode estar na capacidade de transcendência, responsável pelo caráter magnético da construção simbólica e de suas conexões. A censura e o cuidado excessivo com os quais se tratava o símbolo provavelmente contribuíram para essa situação de desprezo, na medida em que não só o aproximavam sinonimicamente de outras figuras, como também o negavam, considerando-o ilícito em relação a elas. Pseudônimos pejorativos ligados à loucura, à selvageria, à infantilidade e a algo pré-histórico, além da produção de tabus territoriais, biológicos, ideológicos etc, logo foram associados ao símbolo, comprometendo sua utilização.

Devido ao símbolo ser parte integrante do discurso artístico e um sinal originalmente da mediação⁶, representação e significação, instaurou-se uma grande confusão entre ele e o signo, principalmente o signo lingüístico, a metáfora e a alegoria. A este trabalho, que estuda as várias concepções do símbolo e tem por objetivo destacar seus traços

⁶ Luc Benoist (1976, p. 103) esclarece que a mediação está na base do signo, termo genérico definidor de toda e qualquer manifestação, entendida ou não, natural ou não, indicadora da existência de algum fenômeno capaz ou não de se manifestar. Para ele, o símbolo nada mais é do que “uma província” nesse “vasto mundo dos signos”.

característicos e contrastivos, é essencial reconhecer as principais diferenças e distinções entre essas figuras. É o que será feito a seguir.

O signo lingüístico é uma forma direta de representação, uma descrição sintética ou a simples analogia de algo previamente conhecido. Seu sentido, utilitário e curvado às normas e aos códigos pré-estabelecidos, visa sempre a um conceito. Por conta disso, o significado é fornecido antes mesmo do significante, o que torna a concepção do signo mais importante do que a expressão propriamente dita. Qualquer situação que, na simples linguagem, esteja inclinada ao infinito, terá então um fim no signo, delimitando geralmente sua extensão textual a não mais do que um único texto. Assim, quando o significante das imagens ou ações for arbitrário e adequado e o significado dele puder ser apreendido por um outro processo de pensamento, isto é, passível de substituição e guiado normalmente por uma convenção social cuja relação entre significado e significante for totalmente equivalente, haverá sempre um signo. (DURAND, 1988, p. 12)

Segundo a Lingüística⁷, tais características dão ao signo uma condição essencialmente denotativa. Isso se justifica pelo caráter imotivado da relação entre significado e significante. Levando-se em conta que os elementos envolvidos no processo de formação do signo são de natureza diferente, torna-se fundamental à compreensão e obtenção de um sentido, uma relação equivalente e indissociável entre eles.

A alegoria, por sua vez, considerada desde o século primeiro da era cristã como um ornamento da poesia e da oratória, é capaz de dizer uma coisa por meio das palavras e outra pelo sentido. A habilidade de imprimir um sentido figurado às coisas, afastando-as do seu significado literal, dá à alegoria feições de metáfora expandida (ou, como acreditava Cícero, de uma seqüência ou sistema de metáforas).⁸

A realidade a ser traduzida concretamente pela alegoria é normalmente obscura, intrincada, apesar de conhecida. Isso faz com que a representação alegórica se torne também complexa, já que, para transmitir de maneira generalizada uma idéia diferente de si mesma ou uma realidade extrínseca, ela é obrigada a absorver parcialmente essa idéia ou a realidade em questão, envolvendo, em razão disso, somente termos metafóricos.⁹

⁷ Esse ponto de vista foi defendido por Ferdinand Saussure (1975, p. 81-88). Tzvetan Todorov (1996, p. 368) acredita que o signo de Saussure é semelhante ao que Goethe chama de alegoria e que se opõe ao símbolo.

⁸ Em uma das acepções de alegoria, a metáfora aparece como um recurso utilizado por aquela para expressar um sentido escondido que não se quer revelar diretamente ou que é difícil ou mesmo impossível de ser dizer. Para Heinrich Lausberg (1976, p. 283), “a alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento”.

⁹ A particularidade alegórica de utilizar apenas termos metafóricos é exemplificada por Paul Ricouer (2000, p. 264) com a seguinte frase de Rimbaud: “O barco ébrio juntou-se ao grande veleiro solitário”. Os termos “barco

Tida como mero luxo discursivo, devido ao uso de elementos totalmente dispensáveis com a singular finalidade de atrasar a compreensão, a alegoria é considerada, sobretudo durante o período Romântico, uma forma excessiva, fria, estática, condensada, arbitrária e mecânica de representação, não valendo por si mesma, mediata, imotivada de sentido e dependente da relação mútua entre a designação concreta e a significação abstrata de uma imagem, idéia ou objeto.

Quanto à extensão, por ser uma figura quantitativa, sem limites textuais, a alegoria pode se estender a uma única expressão ou a textos, poemas, romances inteiros.

O trajeto alegórico é algo peculiar. Por meio dele, o fenômeno é transformado em conceito e o conceito em imagem, resultando num conceito contido para sempre nessa imagem e, por isso, captado e expresso integralmente na alegoria e por ela.

Na representação alegórica, a meta é unicamente a inteligência. Para tanto, há o domínio intenso da razão que impossibilita as abstrações de ultrapassarem os limites conceituais. Desta forma, o geral será designado pelo particular, na alegoria.¹⁰

Parcialmente adequados à significação, significado e significante, na alegoria, são finitos e fechados e não admitem plurissignificação e ambigüidades, qualidades estas que colocariam em risco sua proposição. O significado alegórico, entretanto, tem a habilidade especial de suspender o tempo, possibilitando uma interpretação atemporal, uma vez que sua função é apenas refletir os objetos, sem transformá-los ou imprimir qualquer modificação neles.

No século XX, com Georg Lukács (1969, p. 66-69), a alegoria ganhou maior flexibilidade de sentidos mas, por outro lado, teve suas potencialidades ainda mais limitadas. Pelo fato de a alegoria possibilitar ao artista a expressão de uma concepção de mundo fundamentada numa transcendência de significação, pela qual há a dissociação e a recusa do mundo real e das ações dos homens, ela passou a ser vista como uma forma antiartística e inferior de representação, tornando-se problemática enquanto categoria estética.

Com base nesse ponto de vista, surgiram regras previamente estabelecidas para regular a interpretação alegórica e a ornamentação do discurso, envolvendo graus de clareza diferenciados, vocabulário e lugares-comuns¹¹, sempre previstos e previsíveis.

ébrio” e “veleiro solitário” são metafóricos, pois “barco” e “veleiro”, referem-se, nesse contexto, a duas pessoas (Malraux e de Gaulle, respectivamente).

¹⁰ Segundo Walter Benjamin (1984, p.183-184), a idéia de que a alegoria utiliza o particular somente como exemplo do universal, pregada primeiramente por Goethe, é responsável pela transformação da representação alegórica em simples técnica de ilustração de uma idéia abstrata. Por isso, em seu livro **Origem do drama barroco alemão**, Benjamin contesta terminantemente esse ponto de vista e trata a alegoria, tal qual a linguagem e a escrita, como uma forma de expressão.

Embora tanto a alegoria como a metáfora sejam palavras ou expressões empregadas em sentido figurado na produção discursiva e apareçam de um modo mais sensível e elaborado do que se fossem apresentadas fria e diretamente, há muitos traços distintivos entre elas. É possível distingui-los abaixo (colocando-os posteriormente em oposição ao símbolo), conforme a enunciação das características metafóricas que se seguem.

Os dicionários tratam a metáfora como um recurso da ordem da substituição, pelo qual, devido a uma relação de semelhança subentendida, um termo próprio, considerado ausente, dá lugar a outro, de sentido figurado, por isso impróprio e único, tido como presente. Uma coisa se transforma em outra por uma aproximação de adjetivos, apesar da substância de ambas ser completamente distinta.¹²

O estudo da relação da significação e da representação de sentido dos enunciados metafóricos não depende da evocação de uma imagem, como no signo lingüístico, por exemplo. As imagens, na metáfora, são apenas associadas, não influenciando o raciocínio lógico do intérprete. Tais enunciados, diferentemente da alegoria, são capazes de abranger termos metafóricos e também não-metafóricos.¹³

Em oposição à alegoria, classificada por Paul Ricouer (2000, p. 83) como um metalogismo, pois entra em conflito com a realidade e produz um embate com o seu referente, a metáfora é considerada um tropo, ou seja, é uma palavra cujos “sentidos são mais ou menos diferentes do sentido primitivo que oferecem na expressão do pensamento as palavras aplicadas a novas idéias”. Como tropo, a metáfora tem uma de suas duas funções prioritárias: a poética. A outra, retórica, visará à persuasão e à eloquência.

O dinamismo da representação metafórica permite que ela receba qualidades ou sofra modificações devido às variações semânticas, por isso ela não aceita significados pré-fixados ou redundantes, rompendo com a relação lingüística sem, no entanto, perturbar a conexão lógica dos elementos.

¹¹ De acordo com João Adolfo Hansen (1986, p.14): “A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona, como transposição contínua do próprio pelo figurado. Por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado). Como discurso 2º em relação a um 1º, há graus de afastamento também previstos, isto é, um dispositivo que regula e julga sua prática, indo do permitido e elogiável, decoroso, até o criticado e intolerável, incoerência ou hermetismo. Por isso, os campos sêmicos da alegoria, com seu léxico, temática e fraseologia, foram ordenados em lugares-comuns (*loci* ou *topoi*) alegóricos pela Retórica.”

¹² Para Aristóteles, na **Poética** (2004, p. 63-64), a metáfora compreendia “a transferência do nome de uma coisa para outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou por analogia.”

¹³ Paul Ricouer (2000, p. 264), para exemplificar a metáfora, imprime uma modificação na frase de Rimbaud, anteriormente citada em outro comentário. Na nova frase: “O barco ébrio finalmente terminou seus dias na Etiópia”, pode-se encontrar um enunciado metafórico, porque “barco ébrio” é ainda metáfora, um tropo em uma única palavra, causador de uma perturbação lexical, em total interação com “terminar seus dias na Etiópia”, um termo não-metafórico.

É importante destacar que a metáfora é uma etapa pela qual o símbolo passa para ser produzido, ou seja, a aproximação de atributos é feita por ele antes de sua constituição. A metáfora é, pois, peça fundamental para a construção simbólica. A palavra literal, por meio da metáfora, chega ao termo figurado e este, por uma ampliação, através de uma operação de transferência, leva ao símbolo.

Durante o Romantismo alemão, Johann Wolfgang Von Goethe, um dos primeiros a distinguir o símbolo de outras figuras, com base em um estudo detalhado das características simbólicas, afirmou que um objeto somente poderia se tornar símbolo na medida em que o sentimento genuíno e natural pelo qual era determinado correspondesse precisamente a objetos sublimes. A partir de então, esse objeto estaria apto a receber a designação de símbolo, passando a ser autônomo, auto-suficiente e significativo.

Segundo Goethe, o símbolo carrega sempre consigo uma generalidade pois a natureza da sua relação significante deve necessariamente ultrapassar o trajeto particular-geral-particular, isto é, o particular, passando pelo geral, absorve dele detalhes e influências, resultando num particular diferenciado, impregnado pelo geral. Por essa razão, é possível ver o geral no particular por meio do elemento simbólico. Para o alemão, a fase de abstração atravessada pelo símbolo antes de ele atingir uma imagem concreta, relaciona-se à oposição entre idéia e razão, no sentido de uma apreensão integral e dotada de intuição, o que, na arte, só seria possível depois da obra terminada.¹⁴

Ainda de acordo com Goethe, a razão não é predominante no universo simbólico em função do caráter de designação secundária e ocasional do símbolo. A percepção acontece primeiramente, causando a impressão no intérprete de que a coisa existe por si mesma para, apenas num segundo momento, por meio da intelecção, levar à descoberta de um sentido secundário. Produzido inconscientemente, o símbolo é, então, significativo e causador de um esforço incontável de interpretação. O significado simbólico é imediato devido à sua naturalidade e ao seu sentido criador, que é motivado e capaz de realizar a união de contrários.

Quanto à relação do símbolo com a imagem que ele determina, Goethe acreditava que a forma simbólica era a responsável pela transformação do fenômeno em idéia e da idéia em imagem, o que mantinha tal idéia continuamente ativa, porém inacessível nessa imagem.

¹⁴ Após a Estética da Recepção, em meados do século XX, passou-se a não mais se acreditar numa obra acabada. A obra literária é sempre aberta. Tanto o crítico como o leitor comum podem com ela contribuir por meio da leitura e interpretação, fornecendo novas impressões e opiniões a respeito dela.

Isso explica a capacidade da imagem derivada do processo simbólico ser ao mesmo tempo indizível e passível de ser dita e compreendida em todas as línguas.¹⁵

Apesar do símbolo ter um duplo papel quanto ao sentido, sendo ao mesmo tempo criador e abrigo desse sentido, ele não se rende às convenções, pois não há nele a intenção de uma funcionalização. Seu caráter abstrato torna inútil, desta forma, qualquer tentativa que possa existir de reconduzir o sensível a um significado. Isso explica o porquê do simbólico despertar freqüentemente o interesse das ciências e áreas do conhecimento que lidam com o não-sensível, com o inconsciente, o sobrenatural, a metafísica etc.

O sentido simbólico é a chave para a distinção entre o símbolo convencional e o natural. O convencional, mais do que encobrir, impõe um sentido; o natural, mais do que impor, desvenda um sentido. A expressão do sentido, no símbolo, é mais importante até do que a concepção simbólica. Isso acontece porque a racionalização ocorre durante o processo simbólico, sendo posterior, portanto, à sua concepção. Esta racionalização é o fator gerador da pregnância simbólica imposta ao pensamento, traduzida imediatamente por ele, a fim de impedir a aparição de intuições objetivas.¹⁶

O símbolo é uma espécie de imagem intelectualizada, isto é, ele engloba por analogia um encadeamento aparentemente lógico de pensamentos e juízos, essencial à decifração do enunciado proposto.¹⁷ Diante disso, o elemento simbólico não desestrutura o circuito semântico, apesar de incidir sobre a conexão dos elementos, provocando um desvio lógico que ocasiona sua ambigüidade característica.

O significante simbólico, a parte visível do símbolo, na opinião de Paul Ricouer (1982, p. 22-25), é sempre concreto. A verdadeira autenticidade do processo simbólico é garantida, segundo ele, em três dimensões concretas: a cósmica, a onírica e a poética. O símbolo é cósmico, porque ele próprio é figura, o único concretamente conhecido, eliminando toda e qualquer figuração que ainda possa estar presente no mundo circundante; onírico, pois está arraigado às lembranças advindas de sonhos, tornando-se o que concretamente cada indivíduo mais sabe sobre si mesmo; e poético, uma vez que apela para a linguagem concreta.

¹⁵ Todas as reflexões acerca do simbólico feitas por Goethe aqui mencionadas foram baseadas no estudo de Tzvetan Todorov, intitulado **Teoria do Símbolo**.

¹⁶ Esse pensamento de Ernst Cassirer (1977, p. 46-48) desfaz os pressupostos intelectualistas de que se parte da idéia para depois se ter um símbolo.

¹⁷ Como exemplo disso, Ricouer (2000, p. 285) utiliza a frase: “a fé é uma grande árvore”. Nela, a relação extralingüística alia a representação mental à percepção da imagem e ambas sustentam a informação lógica que dará sentido ao enunciado. É por essa relação analógica que o símbolo pode representar outra coisa. Deste modo, “árvore” passa a ser símbolo pois se trata de uma imagem intelectualizada, isto é, além do seu significado conhecido, apreende-se também a transformação desse significado em um significante que gera, por sua vez, um novo significado, resultante da ligação de “árvore” com o conceito de “fé”.

A outra parte do símbolo, aquela que não pode ser vista nem dita sem o auxílio de representações indiretas do mundo, também tem uma lógica, consoante o seu ponto de vista: o significado é aberto, flexível e, por isso, apto a se expandir por todo o universo concreto, tornando-se, inclusive, redundante e paradoxal. A ambigüidade e as constantes repetições simbólicas visam ao aperfeiçoamento do processo simbólico e, geralmente, são úteis à análise do conjunto de todos os símbolos sobre um mesmo tema, esclarecendo os próprios símbolos envolvidos, além de imprimir neles um certo poder simbólico adicional.

Estudiosos como Gilbert Durand (1988, p. 12), dizem que o símbolo não passa de um signo remoto e desprovido de conteúdo. O significante simbólico, sendo não-arbitrário, não-convencional, suficiente, autônomo, inadequado ou parabólico, uno e imediato, conduz isoladamente à significação. O significado do símbolo, por sua vez, impossível de ser apreendido pelo pensamento direto, jamais pode ser fornecido fora do processo no qual a simbolização está presente. A relação entre ambos, significado e significante, configura-se, assim, como uma epifania, isto é, trata-se da aparição do indizível e do inefável pelo e no significante.

A existência de um signo vazio é, no entanto, negada pela Lingüística. Ferdinand Saussure (1975, p.81-88) defende o caráter motivado do signo e do símbolo, conferido pelos resquícios inevitáveis da relação natural entre significante e significado, sendo prioritárias as configurações formadas pelos elementos do significante, o que justifica essa motivação. Segundo ele, o que diferencia signo de símbolo não é a evocação ou a sugestão simbólica, mas a arbitrariedade do signo. Para Saussure, o símbolo é involuntário e não-intencional, não podendo ser inventado nem imposto instantaneamente.

Esse caráter de motivação do símbolo possui uma equivalência com a oposição conotação-denotação, que merece ser analisada. A relação entre simbolizante e simbolizado deve ser motivada, já que os elementos envolvidos existem individualmente e possuem significados distintos. A analogia resultante dessa motivação origina o símbolo e o torna aberto a novos sentidos. Um dos exemplos mais comumente utilizados para ilustrar o símbolo é o da cruz simbolizando o Cristianismo. O simbolizante “cruz” somente representa simbolicamente o “Cristianismo” porque foi a ele relacionado de maneira motivada. A motivação, então, tem papel determinante na aproximação analógica que faz nascer uma representação simbólica. Assim, dependendo da motivação e com o aproveitamento do mesmo simbolizante “cruz”, é possível se obter a representação da morte, do luto, do sagrado etc. Essa capacidade de originar mais de um sentido para um mesmo simbolizante faz do símbolo uma figura fundamentalmente conotativa.

Apesar de interessante, a oposição conotação-denotação no símbolo é, porém, bastante simplista e limitadora, visto que palavras denotativas, muito embora não abram espaço para um desdobramento de significados, como as conotativas, podem figurar igualmente como um incentivo para se penetrar no universo simbólico. Diante disto, mesmo aparecendo inicialmente como denotativas, subjetivamente, nas entrelinhas, tais palavras podem ter uma intenção conotativa. Isso quer dizer que até as palavras utilizadas sob uma quase transparência de sentido, são capazes de fazer despertar, pelo uso simbólico, forças primitivas e ilógicas, que levam ao inefável.

O esforço na busca e escolha da expressão simbólica foi considerado por Carl Gustav Jung (1958, p. 469) como primordial para manter um símbolo vivo. Para ele, esse esforço precisaria estar continuamente renovado, a fim de escolher a mais clara e distintiva expressão para designar algo ainda pouco conhecido. Caso uma nova expressão, mais apropriada, fosse encontrada, com relação a essa designação, o símbolo morreria. Em outras palavras, para permanecer ativo, o símbolo necessariamente precisa significar algo de maneira inaugural, o que implica uma capacidade investigativa incessante na busca de novos sentidos. A apreensão desse sentido, entretanto, não pode ser conquista de apenas uma minoria, o que impediria a reprodução desse símbolo; ele, não sendo conhecido universalmente, estaria fadado, também, ao fim.

A menção a Jung no parágrafo anterior destaca a contribuição da ciência da Psicanálise à interpretação simbólica. Ainda que seja considerada por muitos dos seus seguidores como “uma hermenêutica redutora e limitadora dos sentidos do símbolo”, ela será evocada em alguns momentos neste trabalho.¹⁸

Dentre os vários símbolos contemplados pela Psicanálise, o arquétipo é o que mais particularmente contribui com o universo simbólico porque ele trata de um conjunto de imagens primeiras e fundamentais, reveladoras da experiência ancestral humana diante de uma determinada situação. O arquétipo ou símbolo universal, como também é chamado, no entanto, corre geralmente o risco de ser interpretado de maneira errônea, em decorrência das impressões subjetivas geradas naturalmente por essas imagens. Como saída para tal situação, Bachelard (1970, p. 38) sugere o filtro do conhecimento objetivo e o exame atento da

¹⁸ Gaston Bachelard (1990a, p.27), um dos grandes expoentes dessa ciência, reconheceu a visão limitante do símbolo psicanalítico, justificando que ele se dirige a um centro fixo correspondente ao campo da conceituação, a fim de desvendar simplesmente um ou mais significados inconscientes durante a análise. A partir do momento em que essa meta é atingida, o símbolo deixa de ser objeto de estudo, desprezando-se todas as variações simbólicas ainda não encontradas e cerceando a imaginação criadora, elemento formativo e indispensável ao universo simbólico.

vigilância para “purificar” o pensamento, dando privilégio ao estudo da origem das imagens e beneficiando, com isso, a produtividade imaginária e simbólica.¹⁹

Simbolismo e interpretação simbólica estão, portanto, intimamente ligados. Tzvetan Todorov (1978, p. 19-20), estudioso do simbólico, afirma, a esse respeito, que um texto só passa a ser considerado simbólico a partir do momento em que, pelas vias da interpretação, descobre-se nele um sentido indireto que precisa ser expresso. Embora qualquer texto ou realidade, mesmo não dando indícios de uma simbolização, possa também ser interpretado simbolicamente, há sempre a esperança de que o próprio texto dê as indicações e evidências de sua natureza simbólica e acabe por encaminhar o intérprete para a leitura particular à qual pretendeu induzir.

2.2. O Simbolismo francês e português e o elemento simbólico

Especificamente na função de recurso literário e, em particular, da criação poética, movimentos literários como o Barroco, o Classicismo e o Romantismo já contavam com a presença recorrente do símbolo devido ao seu alto poder sugestivo e seu valor estilístico. Nos períodos literários do Parnasianismo²⁰ e do Naturalismo²¹, por outro lado, o papel do símbolo foi renegado a segundo plano, tendo sua importância subestimada pela preferência em se trabalhar a idéia e os sentimentos direta e objetivamente. Esse procedimento privava o leitor do mistério, essencial a toda criação poética e profundamente almejado pelos simbolistas.

¹⁹ Ao contrário de Bachelard, Jung não sugere a eliminação das impressões subjetivas impostas pelos fatores externos nem discute a questão da intencionalidade ou da impessoalidade do autor diante do símbolo. Ele orienta que há duas formas de se lidar com o símbolo diante dessas questões: a atitude simbólica e a interpretação simbólica, ações distintas, contudo, complementares no símbolo. A atitude simbólica aparece quando o símbolo é inerente a uma consciência. Nesse caso, embora as circunstâncias externas pouco justifiquem a existência do símbolo, ele acaba sendo resultado de uma concepção que atribui a um evento um sentido com maior valor do que o próprio fato. A interpretação simbólica, por sua vez, interpreta símbolo independentemente do seu autor. O símbolo, nesse caso, surge apenas quando houver um sentido oculto. (JUNG, 1958, p. 468-470)

²⁰ Mallarmé, em uma entrevista a Jules Huret, em 1891, faz crítica contundente aos parnasianos: “Creia-me, respondeu-me ele, que, no fundo, os jovens estão mais próximos do ideal poético do que os parnasianos, que ainda tratam seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente. Penso ser preciso, ao contrário, que haja somente alusão. A contemplação dos objetivos, a imagem alçando vôo dos sonhos por elas suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa como um todo e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de julgar que estão criando”. (GOMES, 2001, p. 43)

²¹ Jean Moréas, critica, além do caráter objetivo do Naturalismo, sua intenção de copiar fielmente o real, como se fosse um espelho que refletisse exatamente uma imagem. Ele desejava, ao contrário, um espelho transformador que deformasse a realidade, estimulando, com isso, a evocação do mundo sensível, das idéias, do invisível. (Ibid., p. 44)

Nenhuma época literária, porém, tratou o símbolo com destacada relevância e o tomou por base como os distintos movimentos surgidos no final do século XIX e princípio do XX. O estudo e tratamento do símbolo durante o período identificado como Simbolismo será o ponto de enfoque desta parte do trabalho. Analogias ou valores estético-literários de outros períodos e áreas, no que diz respeito à utilização dos símbolos, serão apenas mencionados caso revelem qualquer tipo de diálogo com autores e obras da poética simbolista.

Eclodindo inicialmente na França, no período de 1885-1895, o Simbolismo se consolidou pela variedade de manifestos e pelo patrocínio de revistas literárias, o que atraiu poetas e escritores do mundo todo interessados em divulgar seus trabalhos. Os autores que começaram a utilizar a palavra como evocação de uma realidade situada além dos sentidos, passaram a ser considerados simbolistas.

A simbologia no Simbolismo foi algo muito diverso da simbologia tradicional e convencionalmente praticada até então. As formas de expressão poética dos símbolos do passado tiveram apenas uma equivalência subjetiva e vaga, sendo meros resquícios para a nova linguagem simbólica. A palavra símbolo, seja no sentido de signo ou sinal, representação de uma idéia abstrata ou correspondência entre os mundos físico e espiritual, designa no Simbolismo um universo significativo, uma nova mundividência.

O novo símbolo, ou o símbolo sob o prisma do Simbolismo, exigia tanto o pensamento analógico quanto a correspondência entre o homem e o universo, a fim de desvendar, nesse processo, um estado de espírito comum aos dois, além de, pelos recursos formais da linguagem, ocultar esse estado sob um véu de mistério. Isso fazia do Universo um conglomerado de correspondências diversas entre os seres vivos e os inanimados, entre o mundo espiritual e o material, entre o interior e o exterior dos homens.

Cada símbolo correspondia à leitura de uma determinada realidade, cifrada no momento da construção simbólica. Essa realidade, porém, conforme o ideal simbolista não era passível de tradução, atitude esta que cercearia a versatilidade e as várias possibilidades de sentido que os símbolos poderiam produzir. O papel do símbolo era apenas o de fazer uma evocação, isto é, de sugerir, mas não determinar nada diretamente. Essa representação ou evocação se dava de maneira concreta, mas dissimulada, mantendo sempre um mistério. Somente esse emaranhado de associações era capaz de ampliar as emoções e sensações do leitor, prolongando-as por uma impressão de ordem diferente que, conforme Mallarmé, objetivava extrair por uma série de conjeturas um estado de espírito nesse leitor. Os poetas simbolistas entendiam que a felicidade de ler um poema consistia em adivinhar pouco a pouco os mistérios nele escondidos e que a nomenclatura de um objeto diminuiria em três quartos o

prazer sugerido por essa leitura. Os seres e objetos envolvidos nesse processo eram independentes e constituíam apenas o invólucro da idéia e do mistério buscados, interessando somente à poesia quando promoviam sensações várias, isto é, quando deles se podia extrair algo abstrato, jamais anteriormente revelado. O símbolo era o veículo ideal para essa função evocativa, o revestimento sensível e submisso à idéia que pretendia ser transmitida e que tinha um fim em si mesmo.

Essa competência de motivar a decifração de contínuos estados de espírito, evidenciava o lado abstrato do símbolo que, numa rede complexa de significados, propunha-se a acompanhar os movimentos infinitos e tortuosos da alma humana, sugerindo sensações e transmitindo percepções íntimas, advindas de momentos únicos e totalmente pessoais.²²

O símbolo, portanto, tornou-se palavra-chave dentro do movimento simbolista exatamente pela sua ambigüidade e polivalência de sentidos. Sustentada por uma imagem dinâmica e meio de expressão indireta, a linguagem simbólica ficaria encarregada de sugerir os conteúdos e fazer analogias sem qualquer tipo de explicitação, de narração ou descrição de sentimentos e emoções, objetos e acontecimentos da realidade concreta.

Jean Thorel revelou que os próprios integrantes e entusiastas do Simbolismo, ao escolherem o símbolo para o *corpus* doutrinário do movimento, fizeram-no justamente pelas amplas possibilidades de significados que ele era capaz de produzir. Eles acreditavam que tanto os fenômenos da vida psíquica como os da vida moral podiam sugerir uma existência superior, fazendo com que tais fatos se transformassem em símbolo. Essa crença abriria um leque de opções simbólicas para os poetas. Foi feita também pelo autor a comparação entre o verdadeiro poeta e os simples manipuladores de palavras e imagens: quanto maior a profundidade conferida ao símbolo no poema, mais verdadeiro seria o poeta. (THOREL apud MOISÉS, 1973, p. 28)

Pelo princípio das correspondências e por meio da tarefa de decifrar o enigma multifacetado da vida, o símbolo simbolista era capaz de um alcance metafísico. Como palavra evocativa, hábil na ultrapassagem dos limites da linguagem pragmática e utilitária, esse símbolo era o único apto a captar o desconhecido, a chamada essência misteriosa,

²² Edmund Wilson, autor de **O Castelo de Axel** (1987, p 22), afirma que somente a linguagem simbólica, considerada especial, é habilitada a fazer essas transmissões: “Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da literatura comum. Cada poeta tem uma personalidade única; cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos. E é tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidivo e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugeri-lo ao leitor.”

insistentemente buscada no período. Nesse sentido, a linguagem simbólica, expressa pela via poética, funcionava como elemento de ligação entre o sensível e o transcendental. Por isso, poesia e símbolo são tão próximos do místico. Os três fenômenos: a poética, a linguagem simbólica e o misticismo, de certo modo, levam a uma revelação e seguem o trajeto do particular ao universal.

Para servir de expressão à nova proposta da escola Simbolista e de privilegiar a funcionalidade do símbolo e da imagem, alicerces do movimento, a linguagem poética tradicionalmente utilizada precisou passar por uma total modernização. Essa reformulação se deu, sobretudo, no terreno das palavras que, despojadas de sua significação e uso cotidianos, começaram a ser depuradas, isto é, ganharam a transposição do sentido comum dos termos, recuperando seu poder criativo original. A linguagem simbolista contou, ainda, com tropos mais ousados e polimorfos como o pleonasma, a elipse, o anacoluto etc, indicadores de um estilo complexo, intensificado pelo culto ao vago e ao impreciso. A falta de rigor gramatical, resultante da desarticulação da sintaxe e da pouca importância dada à estrutura lógica e dialética dos termos, colocou em destaque, no período, a relação poética pura, indissolúvel na unidade do verso.

Para os simbolistas, mais do que palavras ou expressões exatas, o que importava era estar próximo das fronteiras da música. A isso se acrescentava, inclusive, a necessidade da imersão total do leitor na atmosfera poética proporcionada pelo poema e pelo artista. O objetivo era abrir espaço para o símbolo que, com suas infinitas sugestões de mistério e fascínio, valia por si e para além de si, contribuindo para o esplendor e profundidade da nova poesia.

A metáfora, uma das figuras mais tradicionais da linguagem poética, já não era suficiente como modo de expressão da nova realidade. A fim de atender aos ideais simbolistas que acabavam de nascer, sentiu-se, pois, a necessidade de uma reestruturação metafórica, o que exigiria uma ampliação do seu alcance significativo. Por isso, a predileção dos simbolistas pelo símbolo. Massaud Moisés (1973, p. 37) explica que:

... o símbolo consistia no recurso imagético mais apropriado para exprimir, sugerindo, as relações múltiplas entre a sensação ou a idéia poética e a palavra correspondente. Mas isso equivalia a que o símbolo ganhasse outras dimensões que não aquelas que tradicionalmente possuía: não era somente aplicado no sentido convencional, que permitia considerar toda arte como expressão simbólica da realidade, nem no sentido restrito, segundo o qual um objeto concreto simboliza uma entidade abstrata [...]. Além disso, podia ser uma palavra, uma frase, uma estrofe, um poema, e assim por diante. O símbolo significaria a tentativa de “representar” (simbolizar) por meio de

metáforas polivalentes todo o conteúdo vago e multitudinário do mundo interior do poeta.

Essas metáforas polivalentes citadas acima, na opinião de Edmund Wilson (1987, p. 22), seriam responsáveis pela formação e pela capacidade de comunicação dos símbolos, desde que destituídas do seu substrato. Segundo ele, na poesia, as imagens precisam estar ligadas às idéias para serem expressas, por isso o Simbolismo implicava uma grande e complexa associação de idéias, representada por uma “miscelânea de metáforas.”

Se a metáfora no Simbolismo passou a ser parte integrante da formação simbólica, eliminando qualquer oposição polêmica entre as duas figuras, com a alegoria isso não aconteceu. Excetuando-se Baudelaire, que defendeu a representação alegórica de maneira intensa e apaixonada por ela ser fruto da inteligência²³, os autores simbolistas, dentre os quais Mallarmé, imprimiram uma secundarização dessa figura em relação ao símbolo, considerando-a elementar e alienatória e, como tal, produtora de analogias artificiais e extrínsecas, de traduções esquematizadas da realidade e de emoções por demais simples.

O símbolo, ao contrário, conforme a concepção simbolista, abrangia a variedade imagística do período com vivacidade e exuberância, estando habilitado a traduzir estados de espírito e emoções complexas. Guiada pela intuição e por uma relação analógica subjetiva, natural e intrínseca, a linguagem simbólica priorizava a função expressiva das figuras literárias em relação ao seu papel de simples ornamento; com isso, além de decorar, elas levavam também ao conhecimento e à percepção.

Outro fator causador dessa falta de apreço pela alegoria durante o movimento simbolista, segundo alguns críticos do período, como o belga Maurice Maeterlinck, poderia estar na questão do didatismo que envolvia a figura. A alegoria era tida como algo conhecido, mas abstrato, que carecia de um revestimento concreto para se expressar, o que a tornava um produto da inteligência. Daí a repulsa sentida pelos simbolistas, que valorizavam em demasia a intuição em detrimento do intelecto.

A teoria de Maeterlinck reconhecia dois tipos simbólicos bastante distintos: o símbolo de propósito deliberado e o símbolo natural. O primeiro, bem próximo da representação alegórica, oriundo de uma abstração do poeta e de uma intenção preconcebida, era artificial. Existia, nesse caso, uma relação tão íntima entre obra e símbolo, que se tinha a impressão da obra ter nascido do símbolo. O segundo tipo, o natural, inconsciente e

²³ “A inteligência da alegoria atinge em vós proporções, para vós mesmos, desconhecidas; notamos, de passagem, que a alegoria, este gênero tão espiritual, que os pintores ineptos nos acostumaram a desprezar, mas que é verdadeiramente uma das formas primitivas e mais naturais da poesia, retoma seu domínio legítimo na inteligência...” (BAUDELAIRE apud GOMES, 2001, p. 100).

espontâneo, não exigia o arbítrio de quem o estava utilizando. Essa possivelmente é uma das explicações para o símbolo que vem a contragosto do poeta, surgindo geralmente na proporção inversa de suas intenções e ultrapassando, durante seu trajeto, o pensamento. Este símbolo, ao contrário do outro, nascia da obra.

Dispensados de qualquer demonstração ou carga lógica, significado e significante eram indissociáveis no símbolo simbolista, e contavam, ainda, com a intuição, que tinha papel de destaque. Utilizado pelo poeta para representar suas idéias e expressar as relações múltiplas e plurívocas entre as palavras e os objetos sugeridos, esse símbolo refletia realidades multissignificativas e ambíguas, o que o tornava capaz de transmitir o intraduzível e o indizível.

Os simbolistas, como representantes de um movimento novo, ansiavam por inovações e desejavam transformar, dando-lhes seu toque particular, toda e qualquer característica das escolas que os antecederam. Em razão disso, é possível encontrar diálogos significativos a respeito do emprego do processo simbólico mantidos pelos simbolistas com autores de outros períodos, principalmente do Romantismo. Um dos nomes de maior relevância entre os românticos, devido à importância dentro do movimento e pela teoria retomada posteriormente por autores simbolistas, é Emanuel Swedenborg.

A teoria de Swedenborg pregava que todas as coisas existentes na natureza eram correspondências entre o mundo natural ou terreno e o mundo espiritual ou divino. Tais mundos eram interdependentes, já que um existia e sobrevivia em conformidade com o outro, numa teia de correspondências e analogias. Assim, tudo o que existia no mundo físico tinha seu correspondente no mundo espiritual. Em outras palavras, as coisas do mundo natural eram símbolos do oculto, do espiritual. E a recíproca era totalmente verdadeira, pois as coisas do mundo espiritual também eram significativas no mundo natural. Juntos, esses mundos deram origem ao que Swedenborg chamou de Divindade. A comunicação entre os dois mundos e também entre a Divindade e o homem somente poderia se dar por meio de símbolos - o único fenômeno capaz de ser reconhecido no âmbito terreno e divino ao mesmo tempo. Se o mundo exterior era uma espécie de sombra do mundo espiritual; se a realidade natural correspondia à outra, oculta, tudo era significativo na visão swedenborguiana. Todas as coisas eram, portanto, simbólicas.

Na estética simbolista, o ponto divisório entre a visão interior e exterior das coisas teve, porém, maior flexibilidade e foi mais indistinto do que no período romântico, o que ampliou o sentido simbólico. Embora continuasse inatingível, por se tratar de uma abstração,

o símbolo era buscado no Simbolismo como meio de interação entre as imagens físicas e percepções interiores e exteriores.

A Teoria das Correspondências de Swedenborg, retomada quase que integralmente por Baudelaire, contou destarte com abordagens muito mais voltadas a princípios estéticos do que metafísicos. O poeta francês se valeu da correspondência swedenborguiana entre os mundos divino e natural para fundamentar a busca simbolista do mistério, relacionando as coisas sensíveis às espirituais, na intenção de encontrar suas causas e essências e de expressá-las sem indicar qualquer tipo de revelação. O código ou o método poético para essas correspondências, analogias e associações arbitrárias era o símbolo, o único capaz de, mantendo o mistério, manifestar o efêmero e captar o indizível.

Baudelaire e outros tantos estudiosos que tomaram por base a idéia das correspondências compartilharam também a necessidade da interpretação do símbolo, tratando o poeta mais como decifrador do que propriamente um criador. Assim, para decifrar um símbolo, segundo o poeta francês, três qualidades eram necessárias a um intérprete simbólico: pureza, boa vontade e a “clarividência nativa das almas”. Por não serem habilidades comuns a todas as pessoas e que envolviam muito mais a intuição do que a lógica, somente poucos indivíduos seriam capazes de compreender a dimensão simbólica da poesia da época.

Mallarmé, por seu turno, defendia que toda criação, independentemente de sua natureza, era naturalmente impregnada pela simbologia. Para se obter um símbolo, que nascia das coisas simples e concretas do cotidiano, bastava então utilizar corretamente o mistério inerente à criação poética. O símbolo, desta forma, poderia alcançar o abstrato, o inefável e, por conseguinte, um estado de alma ou pensamento poético. O poema funcionava, então, como mediador entre essas duas realidades. Para tanto, segundo ele, seriam fundamentais a intuição e a lógica: a primeira, por agir sobre o esforço da vontade e a segunda, por imprimir o controle do ofício artístico, uma ação lógica.

O caráter hermético dos poemas de Baudelaire, de Mallarmé e de outros tantos do período, acabaram por transformar o símbolo numa espécie de universo particular, no qual experiências e idéias eram tão íntimas que a obra produzida se tornava obscura, impenetrável e incompreensível. Problema grave, a falta de clareza foi, aos olhos dos contemporâneos, o grande pecado do Simbolismo. A posteridade antes afirma o contrário: se os simbolistas eram mensageiros de uma poesia inteiramente nova, talvez pretendessem exatamente essa dificuldade de interpretação. Daí a grande crise enfrentada pela poesia simbolista entre os

anos de 1900 e 1910, que reagiu buscando novos símbolos²⁴ destinados a afastar esse fantasma da incompreensão por parte da crítica e do público-leitor.

Três tipos distintos de símbolos foram trazidos a lume no período: os naturais, os míticos e os oriundos da fusão do abstrato e do concreto. Os primeiros, dos quais faziam parte pássaros, animais, árvores, água, lugares desérticos, dentre outros, foram indiscriminadamente multiplicados dentro do cenário simbolista. Essa recorrência exorbitante deu novas feições ao símbolo que, ao invés de manter seu caráter equívoco, ou seja, a ambigüidade e a multiplicidade de significados, ficou aprisionando num discurso direto, fixo e específico, sem enigmas, com significado unilateral e até mesmo estilizado; tudo isso para não suscitar qualquer tipo de dúvida por parte do leitor. O que realmente levou-se em consideração acerca desse símbolo foi o fato de que, quanto menos ele deixasse transparecer a condição íntima do escritor e a extensão pela qual representava uma forma de fuga do mundo natural, maior êxito no seu emprego ele ganharia, deixando também de ser confundido com a simples alegoria.

Devido às convenções poéticas da ocasião, porém, ao contrário do que era esperado, esse tipo de símbolo não só se aproximou mais da alegoria, como também se tornou totalmente previsível. O que antes era hermético passa a ser praticamente um código universal, não compreendido diretamente, mas sempre reconhecido. Isso fazia o símbolo perder uma das suas qualidades mais prezadas pelos simbolistas – o poder enigmático, a capacidade de provocar o mistério.

Os escritores, com o objetivo de incrementar a criatividade e a imaginação, decidiram, então, buscar símbolos cuja abrangência fosse geral, comparáveis aos dogmas religiosos. Mas havia um entrave praticamente intransponível: os poetas simbolistas, em sua maioria, tinham perdido a fé. A solução foi recorrer ao símbolo mítico. Objetivando recuperar o senso de mistério perdido e encontrar uma nova forma ambígua de referência, mitos e heróis do passado passaram a substituir os símbolos naturais anteriores. Com uma nova roupagem, diferente da época clássica, esses símbolos chegaram a fazer moda com sua utilização.

Essa nova modalidade de símbolo, entretanto, trouxe novos problemas aos simbolistas, que começam a ser designados pelo rótulo de neoclassicistas. Tal alcunha logicamente não os agradou, visto que pretendiam transformar definitivamente o passado, criando um movimento diferenciado e único.

Tentou-se, desta feita, abrir espaço a um terceiro tipo de símbolo, resultado do encontro da realidade física com o estado de espírito interior, do material com o espiritual, das

²⁴ A explicação dos tipos simbólicos que será feita a seguir, foi baseada no livro **O Simbolismo**, de Anna Balakian (1985, p. 84-87).

características abstratas com as concretas. O êxito foi obtido, pois se conseguiu, com esse símbolo, transcender o significado direto do poema e abrir múltiplas possibilidades de interpretação para o leitor ou intérprete, mantendo a ambigüidade do discurso.

O sucesso de tal símbolo, porém, foi momentâneo, pois o fantasma da alegoria passou a ameaçar o símbolo novamente:

A alegoria [...] cai sobre o símbolo toda vez que ele pode ser identificado, seja através do emprego anterior seja pela clarificação crítica de seu uso. [...] Quando o próprio símbolo encontra dificuldade para expressar a ambigüidade, é a imagem – que consiste em vários símbolos associados – que expressa o significado elíptico. Isto é realizado de dois modos opostos: mediante uma destilação que torna o mundo exterior mais rarefeito e anêmico, ou mediante um enriquecimento de detalhes, que dá a ele mais vida, e criação de efeitos que terminam apelando para a sensualidade em vez da imaginação do leitor. (BALAKIAN, 1985, p. 125)

Além do domínio alegórico, outra explicação para o desgaste e abandono ao símbolo pode ter sido a transformação da linguagem que, cada vez mais técnica e intelectual, afastou natural e gradualmente o processo simbólico da Literatura. A despeito de tudo isso, o símbolo simbolista, polivalente e envolto numa atmosfera misteriosa, foi uma conquista definitiva para a linguagem poética.

Em Portugal, houve a atualização dos valores simbolistas ideologicamente preconizados em França. Segundo Fernando Guimarães (1990, p. 10-14), devido ao fato do Romantismo ter sido implantado nesse país tardiamente, muitas de suas características acabaram se impregnando na nova escola simbolista, o que contribuiu para essa a feição particularizada do movimento simbolista português. A espiritualidade, o pessimismo, sobretudo designado pelo “romantismo negro”, advindo da geração nomeada como “byroniana”, eram marcas românticas muito presentes na literatura portuguesa da época, o que acabou por atenuar as diferenças entre a corrente conhecida por decadentismo, considerada pelos franceses como uma primeira fase do Simbolismo, e a simbolista, propriamente dita.

Apesar da estética romântica perseverar durante o novo movimento, o que provavelmente explica o historicismo literário, o sentimentalismo e o folclore pitoresco, singulares no período decadente-simbolista português, essa aproximação entre tais correntes, deu “um especial sentido à poética do Simbolismo, a qual permitiria a recuperação simbólica do próprio temário decadentista”. (GUIMARÃES, 1990, p. 13) Não é, portanto, procedente, a

avaliação, por parte de muitos críticos e teóricos literários, que considera como previsíveis os aspectos temático-formais derivados do decadentismo.

Relativamente à utilização do símbolo como recurso, distintos foram os tratamentos a ele dados pelos poetas portugueses. Eugénio de Castro, por exemplo, cujo Simbolismo é geralmente tido pela crítica como classicizante, empregou raras vezes o símbolo abstrato, veículo apropriado à busca da verdade metafísica e um dos propósitos intelectuais e ideológicos do movimento.²⁵ Devido à extremada preocupação estilística do autor, sua obra conta com inúmeros termos obscuros, criados por um estilo rebuscado que, na verdade, aproximam-se mais de “alegorias encobertas”²⁶ do que símbolos propriamente ditos. Essa constatação não nega, no entanto, no autor, a sensibilidade aos efeitos estilísticos, o valor expressivo dos versos, tão valorizados pelos simbolistas franceses.²⁷

Em António Nobre, ao contrário de Eugénio de Castro, são as idéias que acabam por dar origem à estruturação formal e instrumentalização dos versos. O nacionalismo provinciano, “as imagens folclóricas da infância rural e marítima” (LOPES, 1987, p. 74) e vários temas decadentistas, aos quais o poeta foi receptivo, serviram de molde para a sustentação fonológica, retórica, etc. do poema. A simbologia litúrgica católica dos anos 90 em Portugal, à qual o poeta acrescentou uma versão complexa, é destacável em suas composições. No entanto, o símbolo, não é a figura mais marcante na obra do autor, embora apareça sempre apoiado pela musicalidade e pelo tom vago da alma, tão significativos para os simbolistas, e sim as metáforas inusitadas, impensáveis antes da renovação lírica imposta pela modernidade.

A obra de Camilo Pessanha, outro poeta português do período, contou também com a transposição simbólica. A linguagem polivalente e intraduzível de seus poemas, associada por bases imagéticas e simbólicas à música, foi responsável por uma variada gama

²⁵ Uma dessas raras vezes, segundo Seabra Pereira (1999, p. 19), foi em “A Lapidação das Açucenas”: “mais do que em qualquer outro texto do fim do século português -, nós vemos o símbolo simbolista, o verdadeiro símbolo como Maeterlinck o sonhava: um símbolo intuitivo, crítico, alógico e analógico, digamos assim, em junção com o verdadeiro verso livre, que geralmente Eugénio de Castro não praticava...”

²⁶ A expressão “alegoria encoberta” foi usada por Óscar Lopes (1987, p. 95-96) para caracterizar os termos empregados por Eugénio de Castro na extravagante alínea em que o autor relatou sua adesão à escola francesa, a saber: “terraço ladrilhado de cipolino e ágata, por onde o SÍMBOLO passeia, arquiépiscopal, arrastando flamante simarra bordada de Sugestões, que se arrasta, oleosa e policroma, nas lisonjas”. Vale informar que essa mesma expressão foi utilizada por Jacinto do Prado Coelho (1969, p. 769) em análise também à obra de Eugénio de Castro, numa aproximação ao símbolo de propósito deliberado (como teorizou Maeterlinck).

²⁷ Nesse sentido, afora as inovações do ponto de vista temático, que causou uma certa estranheza à sensibilidade corrente, tão ao gosto do novo movimento, é o “simbolismo dos sons” que se destaca na obra de Eugénio de Castro. Fernando Guimarães (1990, p. 46) diz que: “Não há, pois, na linguagem poética uma *referencialidade*, mas sim uma *transitividade*, a qual pode ser a do símbolo propriamente dito, isto é, considerado como tropo que se expande através de uma possível divergência ou, melhor, indeterminação significativa das palavras, e a do simbolismo dos sons, quando aquela transitividade ocorre no plano dos próprios significantes, como acontece no caso de aliterações, rimas internas, paralelismos frásico-rítmicos, etc.”

de plurissignificação e certa exuberância pautada não apenas no mundo físico ou real, mas também no mundo intimista do poeta. As inovações impressas aos temas já antigos, representativos das perturbações morais, psicológicas e metafísicas²⁸ do final do século XIX e absorvidas pela realidade histórica portuguesa, assim como a utilização do símbolo como recurso lírico essencial, tornaram a poesia de Pessanha pessoalíssima e original dentro da escola simbolista lusitana.

Conclui-se, portanto que, de um modo geral, o Simbolismo produziu significativa e importante renovação lírica em Portugal. A adaptação do cosmopolitismo propagado na França à tradição literária nacional deu-lhe sentido de modernidade, antecipando tendências concretizadas apenas mais tarde, pela geração de *Orpheu*.

2.3. Fernando Pessoa e os símbolos

Fernando Pessoa dá um carácter de primazia ao elemento simbólico em sua obra. Isso torna o símbolo, a exemplo de outros tantos recursos por ele empregados, um elemento auxiliador à compreensão do conjunto dos seus textos.

Segundo o poeta (PESSOA, 1993, p. 250), “O símbolo é o modo de pensar dos imaginativos (nos que são inintelectuais, habitual; nos que são intelectuais, voluntário, se assim se pode dizer)”. A imaginação é, pois, a responsável pela criação e manifestação de cada símbolo e o bom autor, por conseguinte, como um intelectual que é, deve utilizar os símbolos de maneira espontânea, a partir da sua vontade, intenção e consciência, e não apenas como um recurso meramente estético ou de linguagem.²⁹

Esse pensamento pessoano destaca duas virtudes, tidas pelo poeta como fundamentais à arte em geral e aos “artistas de todas as espécies”: o intelecto e a

²⁸ Dois importantes estudos sobre Camilo Pessanha destacam algumas dessas preocupações, tão comuns na obra do autor. São eles: **Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha** e **O simbolismo e Camilo Pessanha**, de Paulo Franchetti e Antônio Falcão Rodrigues de Oliveira, respectivamente. No primeiro são destacados os pessimismos, o exílio, a preocupação com a morte, a melancolia, a nostalgia etc.; no segundo, a dor, a solidão, a morte, a transitoriedade e a fuga para o nada.

²⁹ Este posicionamento de Fernando Pessoa diante do símbolo contesta o ponto de vista da Linguística a respeito desse recurso, já que Ferdinand Saussure afirma que o elemento simbólico não pode ser voluntário e intencional, por isso incapaz de ser inventado ou imposto. (SAUSSURE, 1975, p.81-88)

sensibilidade.³⁰ Estas qualidades, discutidas em mais de um texto teórico pessoano, condicionam a interpretação simbólica, como será visto posteriormente.

Quanto ao intelecto, cabe ressaltar que, embora nos dicionários esse termo apareça como sinônimo de “inteligência”, sendo uma das propriedades desta, intelectual e inteligente, na visão pessoana, são duas qualidades diferentes. A inteligência, para ele, é apenas instância de algo mais amplo, abrangente e superior, que é o intelecto. Ela é tratada como talento, aptidão natural, que se não for exercitada e enriquecida pode servir à ciência, mas não à arte. O intelecto, por outro lado, é uma habilidade adquirida, configurada pela apreensão contínua de conhecimentos, vivências, experiências e de cultura, que complementam o talento nato.³¹ A distinção entre os termos, defendida pelo poeta, elimina, assim, qualquer relação sinonímica entre eles. Talvez por essa razão Pessoa afirme que:

Ele (o artista) pode não ser inteligente, mas deve ser intelectual. A arte é a intelectualização da sensação (sentimento) através da expressão. A intelectualização é dada, na, pela e mediante a própria expressão. É por isso que os grandes artistas – mesmo os grandes artistas em literatura, que é a mais intelectual das artes – são bem freqüentemente pessoas sem inteligência. (PESSOA, 1993, p. 496)

Essa citação traz à tona o outro requisito básico aos grandes artistas, de acordo com o poeta: a sensibilidade. A sensibilidade faz florescer e sustenta a imaginação, pela qual se originam e se desenvolvem os símbolos. Essa imaginação sobre a qual ele discorre é, contudo, singular, incomum e precisa, por isso recebe uma classificação específica – trata-se da imaginação “concreta”. É ela, conforme Pessoa, que serve de guia para a percepção poética em busca do acesso metafísico de realidades escondidas, realizado no âmbito simbólico. Os símbolos, derivados dessa imaginação funcionam, então, como instrumentos para a efetivação da comunicação poética, que atrai, conduz e transforma o verdadeiro saber.

Nesse sentido, Pessoa lembra Baudelaire, para o qual a imaginação intelectual, por ser a mais científica das capacidades, era a única apta a compreender a analogia universal e a

³⁰ O poeta faz essa classificação num artigo intitulado “Três grupos de homens e três tipos de inteligência”, sem data, no qual caracteriza os “artistas de todas as espécies”, “os estadistas de porte superior e construtores de impérios e nações” e os “homens ativos fundadores e disseminadores de religiões (espirituais ou materiais)”, conforme o tipo de inteligência que possuem. (PESSOA, 1993, p. 475-476)

³¹ A conclusão apresentada neste trabalho acerca do paradoxo pessoano sobre “intelecto” e “inteligência” se fundamentou, de forma geral, nas evidências e explicações dadas pelo poeta no texto em prosa cujo título é “Goethe” e que diz o seguinte: “O homem de gênio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições. A obra de gênio – seja um poema ou uma batalha – é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual. Ao passo que o talento, cuja expressão natural é a ciência, parte do particular para o geral, o gênio, cuja expressão natural é a arte, parte do geral para o particular. Um poema de gênio é uma intuição central nítida resolvida, nítida ou obscuramente (conforme o talento que acompanhe o gênio), em transposições parciais intelectuais.” (Ibid., p. 269)

teia de correspondências que envolvem todas as coisas. O que, no entanto, Baudelaire chama de imaginação intelectual, Pessoa designa como imaginação concreta. Definições distintas, mas com abrangência e características semelhantes, elas estão muito longe do que se conhece tradicionalmente por imaginação.

Pela capacidade imaginativa, portanto, os símbolos nascem, nela se desenvolvem e por sua ação transitam entre duas realidades distintas – a inerente ao ser humano e a exterior a ele. A imaginação é a única capaz de manter o equilíbrio entre a objetividade e a subjetividade. E é dela, principalmente, o mérito de fazer o símbolo atingir, em sua transcendência, outro plano de conhecimento, de significação diversificada e de difícil entendimento, só apreendido por um nível sutil da consciência.

De certa maneira, Fernando Pessoa vivia pela imaginação; não que ele se apartasse da vida real em função dela, porém a capacidade imaginativa tinha crucial importância na sua vida e para sua produção literária.

Em um texto em prosa intitulado “Deficiência de Imaginação das Imaginações Excessivas”, Pessoa afirma que o povo português tem como uma das mais notáveis faculdades de espírito o excesso de imaginação:

Por um acaso inexplicável, esta apreciação vulgar resulta justa. É certo que o português sofre duma imaginação excessiva.

Ora as criaturas de imaginação excessiva são fatalmente enfermas dum defeito; esse defeito é a deficiência da imaginação.

Isto pode parecer um paradoxo a quem ainda creia, ingenuamente, que há paradoxos neste mundo. A asserção, porém, é tão fácil de demonstrar que não vale a pena reparar no modo como se apresenta. (PESSOA, 1993, p. 334)

Ele ilustra esse pensamento paradoxal com o exemplo dos literatos modernos³² que, em suas obras, demonstram entusiasmo por loucos, vagabundos e criminosos-natos ou, ainda, pelos proletários “rotos e oprimidos”. De acordo com Pessoa, todo artista é de alguma forma o oposto dessas pessoas e só mantém interesse e simpatia por tais indivíduos porque sente necessidade de afastamento dos assuntos e do meio em que vive. A imaginação excessiva age exatamente aí, na saída do artista da atmosfera psíquica na qual está inserido. Isso gera assuntos excessivos, sentimentos exagerados, quase uma doença. O outro lado da moeda, que consiste na deficiência imaginativa, é constatado quando, a partir do exemplo

³² Esses “literatos modernos” a que ele se refere no texto são os autores do fim do século XIX e início do XX, simbolistas, decadentistas e pré-modernistas.

dado, estes mesmos literatos são colocados frente aos indivíduos pelos quais pretensamente sentiam simpatia. O poeta diz que eles só não fugiriam de tais pessoas se elas não os deixassem fugir e ainda acredita que o reverenciado interesse desapareceria rapidamente caso se mantivessem perto delas por muito tempo. Diante disso, Pessoa chega à seguinte conclusão: se o artista fosse capaz de imaginar nitidamente as figuras que o atraem, a nitidez substituiria o suposto gosto daquilo ainda não experimentado, resultando em nojo, caso houvesse um verdadeiro contato.

A terapêutica recomendada pelo poeta para o excesso imaginativo do português é exatamente uma cultura cada vez maior da imaginação portuguesa.

Embora a imaginação proporcione ampla capacidade e função cognitiva ao símbolo, quando empregada em excesso ou demasiadamente expressiva num autor, corre-se o risco de se adentrar o terreno simbólico de maneira errônea. A atenção nesses casos merece ser dobrada. Essa é uma advertência do próprio poeta, citada por Yvette K. Centeno (1996, p. 372):

O caminho dos símbolos é perigoso, porque é fácil e sedutor para os de imaginação viva, que são precisamente os mais fáceis de induzir-se em erro e, também, de romancear para os outros, formando fraudes por vezes inocentes, por vezes um pouco menos que isso. Nada há mais fácil que interpretar qualquer coisa simbolicamente; é ainda mais fácil que interpretar profecias.

Sobre o desregrado uso dos símbolos, aliás, há uma crítica pessoana interessante. Ao ler a obra **Fausto**, de Goethe, Pessoa a considerou desarrumada e com abuso de símbolos e de alegorias. Isso demonstrou, na opinião do poeta, que ela não havia sido “intuicionada completamente”, mas inspirada apenas; por conseqüência, seria intensamente pensada, o que cercearia a imaginação, diminuindo a grandeza da obra.

Talvez, para inibir erros de tal natureza, num apontamento solto e sem data, comumente utilizado por estudiosos para a análise da **Mensagem**, Fernando Pessoa pré-estabelece as qualidades e condições necessárias a um intérprete que queira compreender corretamente um símbolo. Esse texto está reproduzido, a seguir, na íntegra, pois se trata de um valioso instrumento para entender o papel dos símbolos na visão pessoana e de também enfatizar a supremacia atribuída a eles pelo poeta:

O entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele morto para eles.

A primeira é a simpatia; não direi a primeira em tempo, mas primeira conforme vou citando, e cito por graus de simplicidade. Tem o intérprete que sentir simpatia pelo símbolo que se propõe interpretar. A atitude cauta, a irônica, a deslocada - todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar.

A segunda é a intuição. A simpatia pode auxiliá-la, se ela já existe, porém não criá-la. Por intuição se entende aquela espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja.

A terceira é a inteligência. A inteligência analisa, decompõe, reconstrói noutra nível o símbolo; tem, porém, que fazê-lo depois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia no exame dos símbolos, é o de relacionar no alto o que está de acordo com a relação que está embaixo. Não poderá fazer isso se a simpatia não tiver lembrado essa relação, se a intuição a não tiver estabelecido. Então a inteligência, de discursiva que naturalmente é, se tornará analógica, e o símbolo poderá ser interpretado.

A quarta é a compreensão, entendendo por esta palavra o conhecimento de outras matérias, que permitam que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos, pois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia ter dito, pois a erudição é uma soma; nem direi cultura, pois a cultura é uma síntese; e a compreensão é uma vida. Assim certos símbolos não podem ser bem entendidos se não houver antes, ou no mesmo tempo, o entendimento de símbolos diferentes.

A quinta é a menos definível. Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo. (PESSOA, 1998, p. 69)

De acordo com Pessoa, são, pois, cinco as qualidades ou condições fundamentais a uma acertada interpretação de um símbolo ou de um ritual simbólico: simpatia, intuição, inteligência, compreensão e uma última, como ele mesmo diz, “menos definível”.

A condição menos complexa, uma vez que o critério utilizado é o grau de simplicidade, é a simpatia, a primeira a ser considerada. Fernando Pessoa, em um texto do seu espólio dá informações esclarecedoras sobre essa qualidade. Ele orienta que:

É essencial [...] que o profano estude o assunto não só com imparcialidade, mas ainda com simpatia. Regra é esta que se aplica no estudo de qualquer matéria: ninguém pode empregar verdadeira atenção no que lhe é desagradável, nem esforçar-se por compreender o que lhe seja antipático ou sequer indiferente. Um grande poder de imaginação, de despersonalização, de auto-sugestão pode induzir artificial e temporariamente essa imparcialidade e essa simpatia. E isto, que se verifica em relação a toda e qualquer matéria, é muito mais [...] em matérias de sua natureza complexas ou controversas.³³

³³ Documento nº 53-82/85, pertencente ao Espólio de Fernando Pessoa (CENTENO, 1985, p. 75-77).

Imparcialidade e simpatia são, portanto, duas qualidades fundamentais em matérias de natureza complexa e controversa, como é a matéria simbólica. É, no entanto, necessário que sejam atributos naturais e não apenas o resultado artificial da indução do intérprete dotado de imaginação exagerada.

É relevante salientar que “profano”, nesse texto, voltado a assuntos de Maçonaria, era o indivíduo não iniciado. Figurativamente, na interpretação e contexto aqui desenvolvidos, o termo “profano” pode ser usado num dos seus sentidos mais amplos, querendo dizer estranho ou alheio a idéias e conhecimentos sobre determinados assuntos – assim é o intérprete diante dos símbolos.

Para entender os símbolos, é preciso que eles sejam encarados como algo vivo e presente no cotidiano de todos:

...sentir os símbolos, sentir que os símbolos têm vida ou alma – que os símbolos são gente. Mais tarde virá a interpretação, mas sem esse sentimento a interpretação não vem. Os rituais, entre outros fins, têm o de fazer sentir o iniciado pela solenidade e o deslumbramento a vida dos símbolos que lhe comunicam. Quem tenha em si o poder de sentir pronta e instintivamente a vida dos símbolos não precisa de iniciação ritual...³⁴

A simpatia exige a deliberação, a pré-disposição ao símbolo. Mallarmé acreditava que toda criação poética é produto do esforço, da vontade do autor. Segundo ele, o mecanismo simbólico da poesia depende da perfeita utilização do mistério que envolve o controle de toda a produção artística. Fernando Pessoa, parece concordar com o poeta francês ao colocar a simpatia como uma das qualidades essenciais à compreensão do símbolo.

Pela intuição, a segunda condição citada, é possível sentir o que está além do símbolo. Pessoa também destaca, num outro texto não-datado de seu espólio, o quão indispensável é a consciência intuitiva para a força de um símbolo:

É essencial, por fim, que o profano possua a técnica, natural ou adquirida, de ler nas entrelinhas, pois os livros [...] não são nem podem ser escritos em linguagem que não seja só a linguagem que lá está. Acresce que para poder ler nas entrelinhas é mister saber ler dentro das (mesmas) linhas. Isso, porém, é outro assunto, e pertence a outro grupo de habilitações.³⁵

³⁴ Documento nº 54-A-97 (CENTENO, 1985, p. 72-73). No documento citado na nota anterior, Pessoa também reitera esse caráter de “coisa viva” do símbolo, como se pode notar neste trecho: “É essencial, em primeiro lugar, que o profano seja, de índole e mentalidade, um simbolista, isto é, um indivíduo para quem os símbolos são coisas vivas, almas, e para quem paralela e conversamente as coisas e os homens tenham, em certo modo, a vida irreal e analógica dos símbolos. Esta espécie de índole e mentalidade é rara, raríssima; entre os espíritos de formação católico-romana pode dizer-se que é inexistente.”

³⁵ Documento nº 53-82/85, do Espólio de Fernando Pessoa (Ibid., p. 75-77).

A intuição será a responsável pela transcendência do símbolo para um mundo que não é o real, misterioso, somente atingível e concretizado pela via simbólica. As mensagens transmitidas de forma parabólica pelos símbolos, abolidas de qualquer rigor, só poderão ser apreendidas pelo intérprete por meios gnósticos como a intuição e a imaginação, na proporção do poder intuitivo que cada um possui. Quanto à habilitação de “ler dentro das (mesmas) linhas”, talvez o poeta estivesse se referindo às outras qualidades como a inteligência e a compreensão, que virão a seguir.

Até aqui as condições enumeradas pelo poeta para decifrar com sucesso um símbolo são mais intuitivas do que lógicas. É notável, nesse ponto, a semelhança entre Pessoa e Baudelaire. O poeta francês afirma serem três as condições destinadas a esse fim: pureza, boa vontade e clarividência nativa das almas. Três qualidades intuitivas, portanto. Se condições forem aproximadas daquelas elencadas por Pessoa, pode-se perceber a equivalência entre boa vontade e simpatia, e entre clarividência nativa das almas e intuição. Embora tenham vivido em épocas distintas, inseridos em movimentos literários específicos e em países diferentes, o ponto de vista de ambos coincide parcialmente no que diz respeito à interpretação simbólica. A Pessoa, faltaria a condição equivalente à pureza, de Baudelaire; a Baudelaire, as qualidades passíveis de racionalização, como a inteligência e a compreensão, de Pessoa.

A inteligência vem a seguir. Ela é responsável pela leitura, análise, decomposição e reconstrução do símbolo em outras esferas. A capacidade analógica de toda simbologia é destacada nesse ponto. Apenas a inteligência pautada em analogias pode abarcar a linguagem simbólica, linguagem esta incompreensível à inteligência discursiva e racional. Sobre isso, Pessoa explica:

Todos os símbolos e ritos dirigem-se, não à inteligência discursiva e racional, mas à inteligência analógica. Por isso não há absurdo em se dizer que, ainda que se quisesse revelar claramente o oculto, se não poderia revelar, por não haver para ele palavras com que se diga. O símbolo é naturalmente a linguagem das variedades superiores à nossa inteligência, sendo a palavra naturalmente a linguagem daquelas que a nossa inteligência abrange, pois existe para as abranger.³⁶

Conseqüentemente, essa habilidade em fazer analogias destaca o caráter possibilístico do símbolo, pois uma vez decomposto e reconstruído em outros níveis, ele pode

³⁶ Documento nº 54-B-20, do Espólio de Fernando Pessoa (CENTENO, 1985, p. 71).

assumir vários significados. É a intelectualização da simpatia inicial somada à intuição que formará essa terceira condição. Essa relação do que está abaixo com o que está acima e vice-versa é a geradora da ligação entre os mundos físico e metafísico. É, portanto, por meio da ligação entre o físico ou real e o metafísico ou imaginário que se chegará ao indizível, objetivo de qualquer símbolo.

Um texto pessoano sobre sensações (determinante, inclusive, de um dos princípios do Sensacionismo e esclarecedor da diferença desse movimento com o Simbolismo), afirma que a emoção artística só pode ser expressa se for intelectualizada (cabe lembrar que, nas páginas anteriores, segundo Pessoa, a literatura foi apontada como a mais intelectual dentre as artes):

Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciência dessa sensação, e esse fato de haver consciência de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciência de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística – essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa. (PESSOA, 1966, 192)

Desta maneira, e sob este aspecto, o símbolo e a emoção artística podem ser assim aproximados, pois para ambos é fundamental o papel da intelectualização.

Bergson, ao contrário de Fernando Pessoa, em obra escrita entre o fim do século XIX e início do XX, investe radicalmente contra a inteligência em favor da intuição. Segundo ele, a intuição faz com que o homem seja capaz de refletir sobre os seus objetivos, ampliando-os infinitamente, uma vez que o instinto desprendido dela é consciente de si mesmo. A inteligência, ao contrário, “... tão hábil em manipular o inerte, exhibe sua imperícia quando atinge o ser vivo. Quer se trate de cuidar da vida do corpo ou do espírito, ela age com o rigor e a rusticidade de um instrumento que não havia sido destinado a semelhante uso”. (BERGSON, 2005, p.147)

O poeta português também acredita no poder intuitivo e o reverencia, considerando-o fundamental para a criação artística e simbólica, mas não minimiza a ação da inteligência como Bergson faz. Pessoa acredita que o artista, como homem de gênio, é intuitivo por natureza, mas deve usar a intelectualização para exprimir suas intuições.

Por meio da compreensão, qualidade mencionada em quarto lugar, integram-se símbolos diferentes, sendo com isso favorecidos o entendimento de cada um deles e a análise dos mesmos sob várias perspectivas. Deste modo, o símbolo, assim como a sensação, obedece ao princípio da “sugestão” pelo qual, conforme Pessoa, “a sensação deve ser expressa de tal

modo que tenha a possibilidade de evocar – como um halo em torno de uma manifestação central definida – o maior número possível de outras sensações” (PESSOA, 1946, p.138). A compreensão é mais do que erudição, mais do que cultura; o poeta diz que é “uma vida”, ou seja, é todo conhecimento adquirido e experimentado ao longo da existência que permitirá o entendimento ou a iluminação do símbolo por várias luzes, possibilitando que outros tantos símbolos a ele se relacionem.

Por fim, a quinta e última condição dada por Pessoa envolve uma presença mística. As palavras “Graça”, “Superior Incógnito” e “Santo Anjo da Guarda” são impregnadas de um poder simbólico somente decifrável por quem tem alguma crença, conhecimento ou sensibilidade acerca do mundo espiritual. A explicação dessa qualidade apenas é possível pela aproximação ao sagrado, por isso, o poeta a considera “menos definível”. É interessante salientar que essa condição é a única não analisável dentro do mundo terreno, uma vez que das outras quatro, duas são intuitivas e duas passíveis de racionalização. Por se tratar de uma condição altamente simbólica, ela remete à metalinguagem: o símbolo explicado por outro símbolo. É como se o intérprete devesse passar pela prova final - compreender simbolicamente a última condição - para estar pronto a interpretar corretamente os símbolos.

O símbolo, em suma, deve atrair a atenção do intérprete, evocar múltiplas associações, conscientes ou não, com outras esferas, outros símbolos, o que tornará possível a expansão da reflexão, do pensamento e resultará na transcendência dos limites da palavra e na ampliação de seu sentido pela experiência poética.

É difícil de ignorar a relação da condição final, acima citada, com o ocultismo em Fernando Pessoa. A própria estrutura do longo texto pessoano, aqui reproduzido e analisado, segue princípios cabalísticos conhecidos. O número “cinco” (cinco condições), por exemplo, é particularmente especial para ocultistas e numerólogos. Ele é considerado o número do homem (composto de cabeça e quatro membros); podendo representar também os cinco fluidos da alma: o astral, o nervoso, o fogo serpentina, o hormonal e o sangue. Há também o “quinto elemento” alquímico que, além da terra, da água, do fogo e do ar, tem o poder de agir sobre a matéria, transmutando-a.

Fernando Pessoa diz que: “...cada coisa tem, na simbólica, cinco sentidos; e esses cinco sentidos estão uns dentro dos outros, sendo cada um o desenvolvimento do anterior” (PESSOA apud MATOS, p. 56). Pois é o mesmo critério dos cinco sentidos, chamados aqui de condições ou qualidades, que Pessoa instituiu para a compreensão simbólica. Simpatia, intuição, inteligência, compreensão e o dom da “Graça” estão “uns dentro dos outros” e cada

um é, de fato, o desenvolvimento do anterior, pois todos têm uma relação de continuidade e complementaridade.

Alguns críticos e estudiosos pessoais acreditam ser fundamental o aprofundamento nos estudos da faceta mística e ocultista do poeta, a fim de compreender seus textos e mesmo o conjunto de sua produção literária. José Augusto Seabra (1996, p.86-87) é um deles. Segundo ele, somente por meio da interpretação desse misticismo, que ultrapassa perspectivas hermenêuticas e semiológicas, é possível apreender a multiplicidade de sentidos promovida pela leitura das composições pessoais.

O interesse de Pessoa pelo misticismo é inegável, o que comprova seu envolvimento com as várias modalidades ocultistas e esotéricas, dentre elas a astrologia, alquimia, cabalística, maçonaria, teosofia, gnosticismo, rosi-crucianismo etc. Entretanto, mais do que a intenção de imersão em mundos desconhecidos, o objetivo pessoal parece se pautar em questões práticas relativas unicamente à criação literária.

Nesse sentido, Bernardo Soares, um dos semi-heterônimos criados pelo poeta, no texto intitulado “Declaração de Diferença”, presente no **Livro do Desassossego**, parece ter o mesmo posicionamento de Pessoa a respeito do misticismo. Soares revela não ter “vontade inata” nem “paciência” para se dedicar a um mundo misterioso e deixa, ainda, evidente sua contrariedade aos místicos que, “charlatães da alma”, nas palavras de Dalila Pereira da Costa, fingem interesse em gerar o bem para humanidade:

A nossa simpatia é grande pelo ocultismo e pelas artes do escondido. Não somos, porém, ocultistas. Falta-nos para isso a vontade inata, e ainda, a paciência para educar de modo a tornar-se o perfeito instrumento dos magos e dos magnetizadores. Mas simpatizamos com o ocultismo, sobretudo porque ele pode exprimir-se de modo a que muitos que lêem, e mesmo muitos que julgam compreender, nada compreendem. É soberbamente superior essa atitude misteriosa. É, além disso, fonte copiosa de sensações do mistério e do terror: as larvas do astral, os estranhos entes de corpos diversos que a magia cerimonial evoca nos seus templos, as presenças desencarnadas da matéria deste plano, que pairam em torno aos nossos sentidos fechados, no silêncio físico do som interior – tudo isso nos acaricia com umas mãos viscosas, terríveis, no desabrigo e na escuridão.

Mas não simpatizamos com os ocultistas na parte em que eles são apóstolos e amadores da humanidade; isso os despe do seu mistério. A única razão para um ocultista funcionar no astral é sob a condição de o fazer por estética superior, e não para o sinistro fim de fazer bem a qualquer pessoa. (PESSOA apud CENTENO, 1996, p. 383)

Desta forma se, para o semi-heterônimo, a busca de uma “estética superior” justifica o funcionamento do ocultista no “astral”; é possível que, para Pessoa, o desejo de

aprimorar a criação literária explique seu interesse místico. Yvette Centeno, nessa mesma linha, acredita que símbolo e ritual não passam de formas de comunicação para Pessoa. O próprio poeta reforça o que Centeno diz ao afirmar: “O símbolo e o ritual são os modos de uma alma superior se comunicar com outra, inferior, sem que tenha necessidade de palavras. São como um olhar que se contenta, olhando, com outro olhar”³⁷. Intenção comunicativa é, pois, também, uma preocupação literária.

Apesar da simpatia confessada pelo ocultismo, o misticismo pessoano não parece ter representado uma crença de profunda consistência, uma real militância em favor do oculto, nem tampouco uma fé verdadeira. Uma carta do poeta a Adolfo Casais Monteiro ancora esse pensamento. Nela, Pessoa esclarece que não pertence à Ordem Iniciática nenhuma, embora acredite na existência de mundos superiores, de habitantes para tais mundos, em graus diferenciados de espiritualidade e até mesmo no “Ente Supremo” que criou este mundo. (PESSOA, 1993, p. 98-99)

Casais Monteiro argumenta que a obra de Pessoa, diante do místico, havendo realmente fé, demonstraria uma certa tranqüilidade, que não é encontrada nela; ao contrário, o clima de inquietação prevalece nos seus textos, atingindo, por vezes, o limite do desespero. E o crítico diz mais:

O Ocultismo de Pessoa é, em meu entender, ainda uma construção racional – o que não o impediria de corresponder a “um anseio essencial, doloroso, imenso”. A visão de Pessoa não é de um iluminado, mas a dum racionalista – até por vezes dum positivista. E se ele encontrou no ocultismo o que parece ter sido um dos interesses fundamentais do seu espírito – até a percentagem de literatura ocultista na sua biblioteca o revela – quer-me parecer que isso se deve precisamente ao caráter de “construção racional” oferecido pelas vastas perspectivas da ciência do oculto, ilusoriamente racionais, não importa, porque não estou a considerar a sua validade, mas o interesse que elas podiam ter para um espírito como o de Fernando Pessoa, que não era filósofo, mas um espírito lógico... (CASAIS MONTEIRO, 1985, p.105)

Se Fernando Pessoa é dotado de um espírito lógico e racionalista, Bernardo Soares, ao considerar a “estética superior” como condição para um ocultista trabalhar sem seu véu de mistério, também o é. A semelhança entre criador e criatura vem à tona mais uma vez e sustenta a possibilidade de ser mesmo a criação literária a tal “estética superior”, aqui destacada.

Cleonice Berardinelli (1960, p. 310) concorda com Casais Monteiro e acrescenta que não é para alcançar a serenidade que Pessoa se envolve com o ocultismo e sim para

³⁷ Documento nº 54-A-41, do Espólio de Fernando Pessoa (CENTENO, 1985, p. 70.).

satisfazer sua inteligência. O que mais poderia satisfazer uma inteligência tão peculiar como a de Pessoa além da criação literária?

O símbolo é limítrofe entre a realidade e o infinito, porque leva a interpretações múltiplas, por vezes ambíguas, mas jamais contraditórias, sendo como uma ponte de ligação entre as realidades interna e externa que culmina numa espécie de síntese, nem sempre capaz de ser apreendida, por isso frequentemente chamada de cósmica, transcendental. Devido a isso, é comum a interpretação simbólica sob o ponto de vista ocultista.

Como já foi dito no capítulo anterior, o símbolo é a epifania de um mistério. Uma das virtudes do simbólico, então, é a sua capacidade de ultrapassar o conhecido mantendo uma comunicação paradoxal com o que é indizível. Fernando Pessoa também acredita nessa evocação de um mistério pelo símbolo. Em um texto de seu espólio, ele diz: “Na iniciação por meio de símbolos, a explicação dada não é falsa, mas não é a verdadeira [...] O candidato é erguido a um mistério, e não uma revelação”.³⁸ Isso significa que o mistério permanece para sempre, já que não é decifrado. A explicação simbólica, por não ser falsa nem verdadeira, é subjetiva e ambígua.

Jacinto do Prado Coelho (1982, p. 90-91), afirma que esse sentimento de mistério, para Fernando Pessoa, assume ares de ocultismo porque:

O ocultismo ensina que o mundo invisível é “fator e criador perpétuo” do mundo visível; que entre um e outro há correspondências, mais ainda, que no primeiro se encontra em condições de eternidade, como *essência*, como *idéia*, o que no segundo tem *existência*; que ao plano astral pertencem as “formas divinas” ou “tipos imortais” dos diferentes seres criados: quando um destes morre o seu arquétipo continua no plano astral como imagem que persistisse num espelho na ausência da pessoa ou coisa que nele se projetou. Ora Fernando Pessoa também se crê manifestação efêmera ou *símbolo* de Alguém³⁹ que desconhece, escravo de “uma outra vida” que nele vive...

Na verdade, a fortuna crítica pessoana é rica em obras nas quais há um aprofundamento sobre esse assunto; a este trabalho, porém, cabe somente considerar as idéias e informações que, de alguma forma, sejam substanciais para penetrar no universo simbólico pessoano, por isso o estudo prosseguirá com outras características, que não as ocultistas, do símbolo em Fernando Pessoa.

Os símbolos, assim como as obras de arte são, para o poeta, ao mesmo tempo particulares e universais. Particulares porque correspondem a uma época precisa; universais,

³⁸ Documento nº 54-B-3/6, pertencente ao Espólio de Fernando Pessoa (CENTENO, 1985, P. 70).

³⁹ Maiúscula do autor.

pois transcendem essa mesma época. Ao lidar com essa questão, Dalila Pereira da Costa (1987, p.350) acredita que Pessoa conheceu e empregou na sua poesia o simbolismo tal como Goethe o caracterizou, isto é, aquele pelo qual é possível ver o geral no particular: “O verdadeiro simbolismo é o particular representando o geral, não presente como sonho e sombra, mas como revelação do impenetrável”. Este trabalho, porém, considera essa afirmação discutível, como será explicado a seguir.

Em um texto teórico anteriormente citado, cujo título é coincidentemente “Goethe” (PESSOA, 1993, p. 269), o poeta atribui o trajeto particular-geral à expressão natural da ciência, oriunda do talento, em oposição ao caminho que vai do geral para o particular, tido como a expressão natural da arte - obra do “homem de gênio”, seja ela um poema ou uma batalha. O símbolo, constituído pela sensibilidade e pelo intelecto, dentre outras qualidades, parece seguir o mesmo processo da obra artística já que, ao utilizá-lo, o poeta é também um “homem de gênio”, isto é, trata-se de “um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições”:

A obra de arte procede de uma impressão ou emoção do artista que a constrói, impressão ou emoção que, como tal, é própria e intransmissível. Se o valor dessa emoção, para quem a sente, é o ser própria, deve gozar-se simplesmente, e não exprimir-se. Se o valor dela, porém, é mais alguma coisa, [...] (PESSOA, 1993, p.247)

A interrupção do texto, nessa altura, deixa suspensa, em um primeiro momento, a definição exata da expressão “mais alguma coisa”. Mais adiante, no entanto, no mesmo texto, há indícios de tratar-se de uma referência à emoção do artista que, uma vez entendida ou reconhecida por outro ser humano, torna-se análoga a ele, o que a guia novamente ao geral. Competirá ao artista, em função disso, extrair tudo o que é estritamente pessoal, para transmitir ao leitor um particular diferenciado e capaz de ser apreendido no geral. Isso leva a crer que no simbolismo de Pessoa, contrariando a afirmação de Dalila Pereira da Costa, é possível ver o particular no geral e não o inverso.

A expressão simbólica contempla igualmente a preocupação estética com o universal, visto que o símbolo não deve pertencer única e exclusivamente ao autor ou a uma minoria, sendo um símbolo individual apenas. Essa “alguma coisa”, da qual fala o poeta, ou seja, a busca de uma universalização que pede o reconhecimento e o envolvimento do maior número possível de pessoas com a obra de arte, parece ser também requisito primordial do símbolo. Somente assim, os sentidos captados serão tantos quanto a mente do leitor-intérprete puder compreender, consoante o nível intelectual detido por ele. É interessante salientar que,

conforme Pessoa, no caso do intérprete simbólico, além desse nível de intelecto, não-de ser respeitadas as cinco qualidades ou condições para entender o símbolo, já aqui mencionadas.

Em resumo, a universalidade⁴⁰ é, segundo o poeta, um princípio artístico, por isso o cuidado em se criar uma obra cuja inteligência possa alcançar. Uma vez compreendidos, obras e símbolos passam a ser considerados universais e, como tais, são elevados acima de sua época pertencendo, com isso, a todos os homens e todos os tempos.

O símbolo é prioritário na obra pessoana. Fernando Guimarães (1988, p. 63) acredita que mesmo os poemas publicados pelo poeta em **A Águia** já revelavam algo mais que o alegorismo defendido pelo movimento Saudosista, ainda vigente à época de Pessoa.

Esse “algo mais” também ultrapassa o poder de abrangência da metáfora, outra figura encontrada na obra pessoana. Devido à metáfora ter o dom de atingir o leitor pela própria imaginação, enquanto outras figuras o fazem pelo intelecto, e por Fernando Pessoa ter a imaginação como ponto de partida para sua criação artística, muitos críticos acabam por tratar como metáfora o que, na verdade, é símbolo. A confusão entre as figuras, que já provocou discussões, estudos específicos e diferenciações diversas através dos tempos fica, na obra pessoana, mais uma vez instaurada.

Maria da Glória Padrão, com seu interessante livro **A metáfora em Fernando Pessoa**, parece ser uma das estudiosas que se enredou nas armadilhas geradas pelas semelhanças entre símbolo e metáfora. Seu trabalho se fundamenta na crítica criadora de Gaston Bachelard, pela qual através da metáfora se chega à “imagem situada além da causa formal aparente com a sua carga de valor onírico e a onipresença do inconsciente” (PADRÃO, 1973, p. 15). Segundo ela, o psicanalista procura as imagens que são sinais da criação nas quais o inconsciente estrutura o consciente. O objetivo disso é ultrapassar os limites da observação direta para encontrar uma profundidade metafísica no homem e intuir a sua unidade real, além de analisar a disposição harmônica e as relações de oposição e analogia das imagens que se dão pelo apoio das metáforas recorrentes. É essa investigação que ela faz na obra de Fernando Pessoa, levantando primeiramente as metáforas, organizando as imagens por elas geradas e avaliando a importância delas no conjunto da obra pessoana.

O trabalho que aqui se apresenta é semelhante ao de Padrão, pois também objetiva ir além do imediatismo de suas imagens para penetrar no universo da criação literária pessoana através do estudo de alguns dos vários símbolos por ele utilizados. A recorrência

⁴⁰ Para José Augusto Seabra (1996, p. 86): “Se há obra em que os símbolos estão onipresentes, na sua universalidade, numa polissemia proliferante, essa obra é a de Fernando Pessoa. Toda ela é marcada por um simbolismo hermético, até na sua arquitetura pangênica...”

desses símbolos igualmente mostrará a harmonia e a profundidade metafísica do conjunto de sua obra. Entretanto, o que a autora chama de metáfora, este estudo trata por símbolo, principalmente porque tendo a metáfora, menos até do que a alegoria, várias limitações, ela não tende a ser adequada ao pensamento de Pessoa. As imagens produzidas pelos poemas pessoanos e a própria imaginação do autor quebram as amarras da metáfora e são dotadas de uma polissignificância que somente o símbolo entendido no seu sentido ampliado, a partir do Simbolismo e das considerações feitas por Pessoa, é capaz de ter.

Embora ambas as figuras se prendam ao princípio da analogia, principalmente no que diz respeito a uma imagem, pois as imagens são incompatíveis com qualquer forma de racionalização, já que não se classificam como os conceitos, será no tipo de relação analógica e na carga semântica que elas serão diferenciadas. No símbolo, qualquer imagem é intelectualizada, isto é, há um raciocínio analógico que permanece sempre implícito e que é essencial à interpretação simbólica. Na metáfora, no entanto, a significação e a representação de sentido não exigem a intelectualização da imagem, ou seja, não é necessário que ela seja evocada pelo raciocínio analógico, pois a imagem é apenas associada.

A intelectualização do símbolo, de certa maneira, esbarra contraditoriamente na idéia bachelardiana, seguida por Maria da Glória Padrão, de que é o inconsciente que estrutura o consciente. Uma intelectualização pode fazer exatamente o contrário: o consciente aparece como disciplinador do inconsciente. Mesmo que a utilização dos símbolos por Pessoa aconteça de maneira consciente, voluntária e intencional, não se pode deixar de observar que ele pensa com e pela imaginação, qualidade que, tal qual a intuição, busca atingir os mistérios do oculto, o inconsciente, o que não se pode ver nem dizer. Sentimento e sensação são igualmente oriundos do inconsciente, no entanto, segundo o poeta, para serem expressos por uma manifestação artística, precisam também passar pelo filtro da intelectualização. É o mesmo processo pelo qual passa o símbolo. Portanto, as características tão procuradas por Padrão na metáfora – a onipresença do inconsciente e o seu valor onírico – estão presentes no símbolo sob o prisma de Fernando Pessoa.

A estudiosa de Pessoa argumenta em seu estudo que a metáfora é parte essencial de toda a atividade lingüística. A partir dessa constatação, ela questiona: que tipo de linguagem utilizar para que o conhecimento seja executado? A resposta é dada com o seguinte texto de José G. Herculano de Carvalho:

... para que se realize o conhecimento requere-se uma linguagem que seja de tal modo fluida que torne sempre possível a passagem do conhecido para o desconhecido. Exige-se uma linguagem cujos sinais, que não podem ser

infinitos em número, se estendam a uma infinidade de coisas. O contraste assim entre o ilimitado mundo das realidades extralingüísticas a nomear e a forçosa limitação dos sinais disponíveis na língua para designar ou nomear essa infinidade de objetos, traz como consequência de um ponto de vista estético, o caráter multívoco do valor referencial das palavras. (HERCULANO DE CARVALHO apud PADRÃO, 1976, p. 20)

Ora, as características enumeradas por Herculano de Carvalho podem ser preenchidas ou resolvidas plenamente pela linguagem simbólica, que não só é fluida como também dinâmica. Ela evoca a intuição e funciona como intermediária entre o conhecido e o desconhecido. O espírito do intérprete é guiado para além do finito, aproximando o humano do divino.

Semanticamente, a metáfora rompe com a relação lingüística dos elementos de uma mensagem, mas não prejudica o conhecimento pois mantém a conexão lógica. O símbolo, diferentemente, não perturba a relação lingüística desses elementos, porém incide diretamente sobre a conexão lógica dos mesmos. Esse desvio lógico, contudo, não interrompe o fluxo do conhecimento, ao contrário, dá a possibilidade, pela ambigüidade, de uma multiplicidade ilimitada de interpretações, significados e sentidos plurívocos, geradores de vários conhecimentos. Conclui-se, assim, que o desvio semântico da metáfora é insuficiente para produzir a “infinidade de coisas” mencionadas no texto de Herculano de Carvalho, realizáveis apenas no símbolo.

Encerrando este capítulo com as observações acerca dos impasses entre a concepção de metáfora e símbolo, suscitadas pela obra de Maria da Glória Padrão e por este trabalho, e concluindo também a pesquisa sobre as acepções do símbolo sob várias perspectivas, principalmente a pessoana, é o momento de investigar e analisar como Fernando Pessoa tratou, nos poemas do “Cancioneiro”, o símbolo da noite e suas respectivas derivações.

3. O SÍMBOLO DA NOITE NO “CANCIONEIRO” PESSOANO

Propícia ao devaneio e à meditação, a noite é um campo demasiadamente fértil para a articulação simbólica. A insônia, o sono, o sonho, a escuridão e o sombrio, decorrentes da temática noturna, confirmam o caráter multifacetado e a grandiosidade deste símbolo e o complementam, por isso toda e qualquer análise do símbolo da noite não pode ignorar essas derivações.

Embora comumente utilizada e quase obrigatória no discurso poético, a noite recebeu tratamentos diferenciados ao longo dos períodos literários. Ao contrário dos autores seiscentistas e árcades, que tinham dela uma visão parcialmente estética e estereotipada, foi particularmente na escola Pré-romântica que o tom de mistério e a sugestão da morte, estimulados pelos ares noturnos, pela inspiração sepulcral e pela atmosfera tumular, ganharam especial destaque.

O cenário da noite, como moldura à lamentação diante dos jazigos, aos questionamentos sobre a fugacidade da vida, à igualdade dos seres perante a morte, à imortalidade da alma, ao mistério da existência, passou a ser um dos refúgios prediletos do eu-lírico que intencionava rememorar acontecimentos dolorosos, numa atitude nostálgica e pessimista, abrandar mágoas ou meramente encontrar algo de natureza perfeita para servir como reflexo do seu estado psicológico depressivo e torturante.

O ambiente noturno, no qual as cores são limitadas, os sons aplacados e a movimentação controlada, combina com as carências, tristezas e dúvidas daqueles que nele se inserem e o buscam como correspondência do seu interior. Daí a harmonia intimista entre os sentimentos do sujeito poético e a noite, ressaltada especialmente pela sensibilidade romântica. A solene quietude noturna, entrecortada apenas por rumores imprecisos, e a visualidade fantasmagórica, em contraste com a alegria ruidosa e a clareza dos espetáculos diurnos, fazem da noite um espaço confortante para se chorar. Após a intensidade experimentada pelas paixões durante o dia, a noite prenuncia o alívio, a consolação e a calmaria aos dramas íntimos.

Fernando Pessoa é considerado por muitos críticos um poeta noturno, em função da recorrência da noite no seu universo lírico. O fato de o símbolo pessoano surgir e se desenvolver mediante a imaginação concreta, que alia a sensibilidade à mundividência do indivíduo, faz com que a noite, além da sua carga simbólica naturalmente intensa e

plurissignificativa, tenha um leque de possibilidades psíquicas, capazes de revelar incontáveis emoções poéticas.

O dualismo noturno, ancorado simbolicamente em dois pólos opostos, o das trevas, cujo ônus é negativo e o da claridade vindoura, indicativa de um aspecto positivo, é contemplado de maneira complexa e, por vezes, paradoxal, nas composições pessoais, sobretudo nos poemas incluídos no “Cancioneiro”.

O aspecto representado pela escuridão, por exemplo, geralmente símbolo do desaparecimento de todo conhecimento exprimível e analítico, do vazio, da destruição, do tédio, da insegurança e da solidão, faz da noite uma “hora morta”, como diz Pessoa, em que é “Tudo tão inútil! / Tão como que doente / Tão divinamente / Fútil – ah, tão fútil” (PESSOA, 1998, p. 107). Contraditoriamente, porém, esse vazio às vezes sofre um abrandamento nos textos do poeta. Devido ao fato de a noite suspender, de certo modo, a dramaticidade, proporcionando um afastamento do indivíduo em relação ao sofrimento, à dor da existência, ela pode simbolizar, também a purificação do pensamento, das idéias, da memória; a suavização dos anseios mais elevados, dos desejos e afetos sensíveis. Daí a escuridão pessoal ser amainada por discretos sinais de luz.

O fato de ser um recurso, mesmo temporário, contra o peso da vida, não torna a noite menos angustiada, mas pode justificar a sua condição de objeto invocado e buscado incansavelmente nos poemas de Fernando Pessoa: “Ó tarde, fica noite, e alma / Tenha perdão” (PESSOA, 1998, p. 136). À noite, então, talvez seja até possível ser feliz: “E ao anoitecer. / Tomara eu ter jeito / Para ser feliz...” (PESSOA, 1998, p. 119).

O amanhecer conta com a claridade, que põe fim à escuridão. Sua carga simbólica, comumente positiva, em função da relação estabelecida com as gestações, germinações e conspirações diversas⁴¹, inspiradas pelo nascer do dia, ganha em Pessoa um caráter desolador de negatividade, responsável pelo freqüente estado de languidez e tristeza indefinida do sujeito poético pessoal frente às horas diurnas: “De manhã há o pranto” (PESSOA, 1998, p. 119). Isso significa que o dia vindouro, na sua concepção, apenas renova o sofrimento do indivíduo, provando a impotência humana diante das forças e dos mistérios existenciais⁴²: “Saber que continuará a haver o mesmo mundo amanhã – como nos desalegra!” (PESSOA, 1998, p. 111); “O novo dia trazer-me o mesmo dia do fim / Do mundo

⁴¹ As características gerais aqui mencionadas da simbologia noturna, positivas e negativas, foram extraídas do **Dicionário dos Símbolos**. (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1994, p. 640)

⁴² Essa passividade do homem, sujeito às forças da natureza, as quais não pode controlar nem vencer, é uma imagem predominantemente simbolista.

e da dor- / Um dia igual aos outros, da eterna família / De serem assim” (PESSOA, 1998, p. 144).

As horas noturnas, “ocas e perdidas”, são tão fugazes e transitórias quanto a vida. Por isso, o constante paralelo feito pela poética pessoana entre a noite e a morte. Se viver é estar à espera do suspiro derradeiro, a noite nada mais é do que a moldura simbólica do fim de todas as coisas; uma antecipação da morte e símbolo de seus mistérios: “Com a noite tudo acaba” (PESSOA, 1998, p. 150). Sob esse ângulo, a noite é símbolo da morte. O que é a morte senão uma noite eterna? Tal constatação é dolorosa e o sujeito poético pessoano tem consciência disso, por essa razão, suas meditações parecem mais graves, suas cogitações mais profundas e suas dores mais pungentes diante do cenário noturno. Apesar desse prenúncio de aniquilamentos, a noite pessoana, paradoxalmente, ainda é capaz de amenizar a perturbação causada pelos problemas diários, abrandar as mágoas adquiridas durante o dia e as dores implacáveis que acompanham o indivíduo. O verso citado acima, em que há a constatação de que no espaço noturno “tudo acaba”, adquire o significado de que é possível, igualmente, mesmo que por pouco tempo, apaziguar os estados doridos da alma.

Pela noite, então, que é morte, é possível se fundir aos Cosmos, numa reintegração perfeita com a natureza. Trata-se do “eu” que deixa sua individualidade e pequenez para voltar a ser “todo”, regressando às origens, à pátria primigênia. Esse princípio, tão caro aos simbolistas, encontra eco em Fernando Pessoa. Esse, porém, não é o motivo maior da busca noturna pessoana. Mais do que a fusão com o universo, fim alcançado pela morte, a noite é a alternativa viável para enfrentar a vida, enquanto o sono derradeiro não vem.

Incentivado pela capacidade imaginativa do poeta, os símbolos que envolvem o ambiente noturno transitam entre a realidade íntima e a exterior do sujeito poético. Esse eu-lírico notívago, suas reações, sentimentos, pesares, esperanças, enfim, as abstrações que ele promove durante seu mergulho íntimo são o cerne da investigação pessoana. A transposição metafísica e a transcendência que desse processo decorrem são pautadas, em Pessoa, pela intelectualização de emoções, percepções e sensações. O resultado é a correspondência entre o homem e o universo, pela qual é possível desvendar um estado de espírito comum a ambos, ocultado pela ação simbólica. Esse procedimento pessoano obedece, notoriamente, aos preceitos do símbolo nos moldes da escola simbolista.

Os constantes questionamentos do eu-lírico pessoano: “Que morta esta hora! [...] Para quê? Para quê? P’ra ser o que se vê / Na alva areia batendo? Só isso?” (PESSOA, 1998, p. 108) não são perguntas arroladas no imediatismo de uma imagem da natureza, mas em dúvidas existenciais, favorecidas pela noite, já que ela eleva o indivíduo, fascinando-o e o

impulsionando a ordenar seus dramas pessoais. O sujeito poético dos poemas pessoais, para tanto, é dotado de uma clareza mental quase obsessiva, o que o faz ter consciência de si, das coisas ao seu redor, e da dor que sente, até mesmo quando se entrega ao sonho⁴³.

Os poemas de Pessoa que aludem ao símbolo da noite contam com outro recurso assistente e também bastante freqüente: a exploração da memória⁴⁴. É a rememoração que sustenta o jogo dialético entre sonho e realidade, entre os acontecimentos passados e presentes e até a transposição metafísica, geralmente seguida de uma constatação melancólica: “De resto, nunca sei nada. / Minha alma é a sombra presente / De uma presença passada.” (PESSOA, 1998, p. 150) O passado, segundo Carlos Felipe Moisés (1979, p. 61-68), é “uma verdade mais consistente e duradoura, para contrapor à precária e escorregadia realidade presente”. Isso justifica os momentos em que o poeta recorre a ele, numa recriação imaginativa desse tempo, com o intuito de apreender um sentido para a vida, ora inatingível.

O poema abaixo, datado de 1930, abarca muitas dessas características aqui citadas:

LENTA E QUIETA a sombra vasta
Cobre o que vejo menos já.
Pouco somos, pouco nos basta.
O mundo tira o que nos dá.
Que nos contente o pouco que há.

A noite, vindo como nada,
Lembra-me quem deixei de ser,
A curva anônima da estrada
Faz-me lembrar, faz-me esquecer,
Faz-me ter pena e ter de a ter.

Ó largos campos já cinzentos
Na noite, para além de mim,
Vou amanhã meus pensamentos
Enterrar onde estais assim.
Vou ter aí sossego e fim.

Poesia! Nada! A hora desce
Sem qualidade ou emoção.
Meu coração o que é que esquece?
Se é o que eu sinto que foi vão,
Por que me dói o coração?

(PESSOA, 1998, p. 153)

⁴³ Essa consciência, como será mostrado adiante, principalmente quando se tratar especificamente dos sonhos, terá níveis diferenciados, mas não deixará de existir mesmo nos momentos em que o sujeito se une, indissociavelmente, ao mundo onírico.

⁴⁴ A rememoração foi um dos recursos também utilizados pelos poetas simbolistas para o desprendimento da lógica e da razão, entraves ao alcance de um estágio mais primitivo, próximo ao mundo natural, em que as percepções sensoriais, tão valorizadas na época, poderiam fluir sem amarras.

A noite, no poema, cobre a terra de maneira lenta, quieta e gradativa, como comprovam os primeiros versos dos três quintetos iniciais. Percebe-se que a ação noturna começa tímida, “vindo como nada”, até abrir-se totalmente nos “largos campos”. Tem-se a impressão de se tratar de um manto jogado suavemente sobre a terra. Essa imagem da noite como um manto foi muito utilizada pelos clássicos⁴⁵ e é aqui aproveitada por Pessoa. A assonância da vogal “a” em palavras desses versos: “lenta”, “quieta”, “sombra”, “vasta”, “nada”, ajuda na construção dessa abertura; assim como as aliterações do “n” e do “m”: “lento”, “sombra”, “noite”, “vindo”, “como”, “nada”, “campos”, “cinzentos”, reforçam o caráter gradual com o qual a noite se debruça sobre os campos.

Enquanto a chegada da noite promove uma abertura ao poema, no interior dos versos acontece o processo inverso, de fechamento, que vai evidenciar o mergulho íntimo do sujeito poético. Assim, na primeira estrofe, “vasta” se opõe a “basta”, numa proporção de fechamento, pois enquanto a consoante “v” abre, a “b”, fecha. Isso pode ser percebido pela limitação do campo de visão do eu-lírico: “Cobre o que vejo menos já”. Ele vê menos, já que sua visão não é mais tão vasta como a sombra, mas enxerga mais, porque toma consciência de coisas importantes: da pequenez do ser humano “pouco somos”; da crueldade implacável do mundo: “O mundo tira o que nos dá”; e, principalmente, que é preciso pouco para estar contente: “pouco nos basta”, “Que nos contente o pouco que há”. Essa lucidez parece se opor à “sombra vasta” porque ela é clara e aberta como a vogal “a”, que novamente se repete nessa estrofe em “já”, “dá” e “há”. O advérbio “já” marca a temporalidade, o momento da consciência e apreensão de uma verdade inquestionável, destacada pelos verbos “dá” e “há”: o mundo dá razões para o ser humano estar contente mas, em seguida o priva delas. A saída para essa situação é, pois, contentar-se com “o pouco que há”.

O segundo quinteto, além de indicar também um fechamento, destarte do sujeito poético, que começa a ensimesmar-se, deixa patente uma rememoração. O processo de chegada da noite, que vem lentamente, “como nada”, relembra-o quem ele deixou de ser. Isso implica uma volta ao passado, uma vez que, para saber de um indivíduo o que ele não é no presente, é preciso lembrar quem ele era no passado. Por isso, o jogo dialético entre lembrar e

⁴⁵ Segundo a mitologia, chamada de Nyx, pelos gregos, e Nox, pelos romanos, a Noite era uma divindade que atravessava o Céu, um de seus filhos, todos os finais de tarde, em pé, num carro puxado por quatro cavalos negros e trajando um manto sombrio coberto de estrelas. Os animais eqüestres que a acompanhavam, por sua cor, simbolizavam as primeiras quatro horas noturnas e faziam um paralelo a Apolo, cujo trajeto era o mesmo, embora durante o dia, e que conduzia quatro cavalos brancos, equivalentes às quatro primeiras horas diurnas. Segundo Ésquilo, apesar de ser propulsor de uma rotina interminável, o aparecimento da Noite e da Lua, eram condicionados aos afazeres diários dos homens e dos deuses. Caso houvesse necessidade de se terminar algum trabalho que exigisse ainda a luz do dia, o surgimento da Noite, retratada também com grandes asas negras, e do Sol, poderiam ser adiados conforme a vontade das divindades.

esquecer. E é justamente a curva, sem nome, da estrada, que o faz lembrar para depois esquecer. O adjetivo “anônima” pode simbolizar o desconhecimento do momento exato em que se deu tal mudança. Anônimo talvez qualifique o sujeito, que não sabe mais quem é, por isso ele tem pena e a necessidade de senti-la: “Faz-me ter pena e ter de a ter”.

Os substantivos “nada” e “estrada”, com a assonância da vogal “a” mostram, mais uma vez, a consciência desse sujeito diante das constatações que faz. Os três verbos finais dessa estrofe: “ser”, “esquecer” e “ter”, além de importantes para o sujeito, aparecem numa ordem sugestiva. O verbo “ser” mostra a realidade passada e a presente, numa oposição que justifica a pena sentida no verso final, afinal o sujeito prefere lembrar quem ele era a pensar no que ele é, talvez até mesmo porque desconheça, de fato, quem é. O verbo “esquecer” está entre “ser” e “ter” e aparece após a repetição por duas vezes de “lembrar”, como se sua ação fosse uma imposição final, um ciclo natural das coisas ou até mesmo uma necessidade: lembrar primeiro, para depois esquecer e ter pena de tudo isso. Essa necessidade fica mais evidente quando o verbo “ter” é utilizado três vezes seguidas num mesmo verso: “ter pena e ter de a ter”. Rememorar é uma pena, esquecer também, mas nada mais pungente do que ser obrigado a sentir pena. É a autocomiseração do eu-lírico que mais se destaca nesse quinteto.

É interessante ressaltar que as cogitações profundas feitas pelo sujeito poético durante o seu mergulho íntimo foram inspiradas pela noite que cobriu os campos cinzentos com seu manto. A noite não é retratada como escuridão total, um breu, em que não se distinguem os campos, ao contrário, os campos são declaradamente “largos”, porque podem ser vistos. E estão também, devido à cobertura da noite, “cinzentos”. A cor cinza parece se estender aos pensamentos pela aproximação rímica consoante entre os dois termos externos: “cinzento” e “pensamento”, nesse terceiro quinteto.

A noite não é apenas exterior, ela está dentro do eu-lírico. E mais, ela parece partir de dentro do sujeito, do seu interior, para os largos campos: “Na noite, para além de mim”. Esse momento de efetiva expansão noturna parece ter infundido a decisão anunciada pelo sujeito poético: “Vou amanhã meus pensamentos / Enterrar onde estais assim”. Na medida em que a noite é inspiradora de clareza mental, ela se aproxima da simbologia alquímica, em que a fase escura pela qual o iniciado passa é uma das etapas, a primeira, de sua evolução progressiva ou o grau final de uma evolução regressiva. Com o objetivo de viver e experimentar tudo o que é incompreensível ao intelecto, o indivíduo submete-se a um período solitário numa espécie de câmara escura para, em seguida, estar apto a receber a luz nas cerimônias de iniciação. No caso deste poema, o período em que o sujeito meditou à noite – a tal “câmara escura” alquímica, é o próprio universo, que propiciou a conscientização de

questões íntimas, preparando-o para a tomada de decisão anunciada então: a de enterrar os pensamentos, na esperança de obter “sossego e fim”. Essa solução, contudo, embora indique a possibilidade de se conseguir, enfim, a paz tão buscada, parece ser acompanhada de um contínuo lamento, que retoma a “pena” do verso final da estrofe anterior. Isso é intensificado pelas aliteraões do “m”, que aparecem em todo o quinteto: “campos”, “além”, “mim”, “amanhã”, “meus”, “pensamentos”, “assim”, “fim”. Esse fim é bastante simbólico, já que no verso anterior está o verbo “enterrar”, que não só significa encerrar num túmulo, como soterrar, esconder ou ocultar debaixo da terra ou em lugar bem profundo do qual definitivamente não há regresso. São versos, portanto, que exalam a morte, seja ela do pensamento, da perturbação que essas questões originaram ou do sujeito que deixou de existir.

Essa descida, delineada pelo verbo “enterrar”, confirma-se no primeiro verso do último quinteto: “A hora desce”. Ela é, porém, ambígua, podendo representar a noite que, após uma lenta e silenciosa aproximação, finalmente cai, tomando conta de todo o cenário; ou então o seu esvaecimento, numa espécie de “enterro” simbólico do cenário noturno, seguindo o mesmo destino dos pensamentos, conforme a decisão do eu-lírico. Ao contrário da sua chegada, que foi poética, a noite se despede “Sem qualidade ou emoção”; sem lirismo: “Nada!”. Isso se intensifica pela aproximação entre “desce” e “esquece”, verbos que formam uma rima externa toante. O verbo “esquecer”, desta vez, é mais do que deixar sair da memória ou perder a lembrança; ele simboliza, praticamente, uma despedida.

Entra, então, no poema, o coração do eu-lírico, que vai simbolizar a dor, a perda, a frustração e a retomada da sensibilidade. É o coração que esquece, mas o que, exatamente, ele esquece? Essa é a pergunta que o próprio sujeito poético se faz: “Meu coração o que é que esquece?” A consciência explícita da realidade ajuda a esquecer o passado, a enterrar os pensamentos, mas é impotente diante dos sentimentos, por isso, mesmo ciente disso: “é o que eu sinto que foi vão”, ainda há sofrimento: “Por que me dói o coração?” Assim, sem se conformar com a dor, o eu-lírico encerra o poema.

No poema abaixo, chamado “Abdicação”, a noite é símbolo de proteção e amparo ao eu-lírico, após outra tomada de decisão importante na sua vida – a de abdicar de sonhos e cansaços:

TOMA-ME, ó noite eterna, nos teus braços
E chama-me teu filho.

Eu sou um rei
Que voluntariamente abandonei
O meu trono de sonhos e cansaços.

Minha espada, pesada a braços lassos,
 Em mãos viris e calmas entreguei;
 E meu cetro e coroa – eu os deixei
 Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha cota de malha, tão inútil,
 Minha esporas, de um tinir tão fútil,
 Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a realeza, corpo e alma,
 E regressei à noite antiga e calma
 Como a paisagem ao morrer do dia.

(PESSOA, 1998, p. 138)

O poema se inicia com uma invocação “ó noite eterna” e um apelo: “toma-me [...] nos teus braços / E chama-me teu filho”, que ocupam os dois primeiros versos dessa estrofe. O terceiro verso, apresentado graficamente por um recuo, o único do poema inteiro, parece traçar uma linha divisória que separa os dois versos anteriores dos demais. Dois blocos podem ser vislumbrados, então: o inicial, semelhante a uma prece, e o outro, com ares de confissão. Essa confissão ou desabafo revela mais detalhes sobre quem é o eu-lírico, que ora se apresenta: trata-se de um rei que, por livre-arbítrio, “voluntariamente” abandonou seu “trono”. Este trono, símbolo da realeza, não é, no entanto, real, já que ele possui um caráter adjetival restritivo: “de sonhos e cansaços”. A magnificência, previamente anunciada pela figura do rei, é posta em xeque por essa qualidade, contudo, não é capaz de diminuir a gravidade e a sublimidade da atitude de abdicar. Mesmo trazida ao âmbito pessoal, tal abdicação adquire uma importância elevada pela alegoria que é criada com a imagem do rei abandonando, por opção, seu trono.

Estruturalmente, há uma dissonância do terceiro verso dessa estrofe inicial, recuado graficamente, com o restante dos versos no poema. Se ele fosse incorporado pelo verso anterior, o poema seria um soneto. Os dois quartetos ficariam harmonizados quanto às rimas, pois ambos teriam rimas “A” interpoladas e “B” emparelhadas. O que, de igual modo, concordaria com esquema rímico dos dois tercetos, com rimas “C” e “E” emparelhadas nas estrofes, e “D”, interpoladas entre elas. Isso pode indicar que, ao introduzir esse terceiro verso, o poeta promoveu outro tipo de abdicação, a do soneto em prol da inovação formal: um poema com um quinteto, um quarteto e dois tercetos.

Antes de dar continuidade à análise do poema, vale incluir, a título de curiosidade e até de esclarecimento, informações fornecidas pelo próprio poeta acerca da criação desse poema. Em carta a Mário Beirão, datada de 01 de fevereiro de 1913, e publicada no **Diário**

Popular de 28 de novembro de 1957, Fernando Pessoa (1993, p. 41) considera o poema “de uma tristeza suave, calma, [...] escrito por um crepúsculo de céu limpo”. Ele diz que o texto é prova do “fenômeno do desdobramento”, vivenciado por ele naquele momento. Em plena “crise de abundância”, na qual escrevia versos ingleses e portugueses, raciocínios, temas, projetos, fragmentos de coisas, cartas, críticas etc, num “estado de rapidez ideativa tão intenso”, que o obrigava a ter um caderno de notas para não perder as idéias escritas com tanta pressa, ele se surpreende de ter sido ainda capaz de dar luz à uma composição tão calma como “Abdicação”. Esse comentário do poeta parece ignorar, curiosamente, que a calma retratada pela produção poética independe da intensidade criativa do autor. A carta prossegue enaltecendo o ato de abdicar. Em outro apontamento, paradoxal como lhe é peculiar, datado do mesmo ano, ele volta a falar de abdicação, exaltando a grandeza daquele que ousa tomar tal decisão. Segundo ele, renunciar voluntariamente a alguma coisa é uma prova de coragem e do não-conformismo, do qual é voraz defensor. Nessa anotação, Pessoa retoma a figura do imperador. Desta vez, contudo, a abdicação é do cidadão comum que deixa a vida simples de plebeu para tornar-se imperador:

Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se, ser vencido. Por isso toda a vitória é uma grosseria. Os vencedores perdem sempre todas as qualidades de desalento com o presente que os levaram à luta que lhes deu a vitória. Ficam satisfeitos, e satisfeito só pode estar aquele que se conforma, que não tem a mentalidade do vencedor. Vence só quem nunca consegue. Só é forte quem desanima sempre. O melhor e o mais púrpura é abdicar. O império supremo é o do Imperador que abdica de toda a vida normal, dos outros homens, em quem o cuidado da supremacia não pesa como um fardo de jóias. (PESSOA, 1993, p. 42)

Essas informações, dadas por Pessoa, só ratificam o que foi dito anteriormente, isto é, conforme o poeta, abdicar é uma atitude que exige uma coragem extremada, seja ela colocada em prática por um cidadão comum, abrindo mão de seus “sonhos e cansaços”, ou de um rei, abandonando seu trono real. Esse abandono é apoiado pelas rimas externas, consoantes e emparelhadas “rei” e “abandonei”. São, sob o critério gramatical, rimas ricas, pois tratam de duas categorias de palavras diferentes, um substantivo, que destaca o eu-lírico, e um verbo, indicando a sua ação, posta em relevo pelo poema. A calma, citada acima por Pessoa, além das duas menções explícitas, em forma de adjetivo, presentes nos segundos versos da próxima estrofe e do terceto final: “mãos viris e calmas” e “noite antiga e calma”, respectivamente, ganha destaque, nessa primeira estrofe, na estruturação fônica das rimas, consideradas pobres. Tais rimas estendem os sons de maneira uniforme, suave ou “calma”,

como o referido processo de criação do poema. Essa extensão de sons é contínua e tênue fonicamente, inclusive nas rimas “A” interpoladas e também pobres: “braços” e “cansaços”.

A aproximação rímica de “braços” e “cansaços” se repete na segunda estrofe, mas, desta vez, com o substantivo “cansaços” sendo substituído por “lassos”, adjetivo cujo significado é o mesmo. “Lassos” qualifica explicitamente o substantivo “braços”, dando sustentação a uma provável justificativa para a abdicação praticada: o rei não se sente mais apto, ao trono e a empunhar sua espada, outro objeto real aludido no poema. A espada, além de símbolo da realeza e de soberania, é igualmente um símbolo militar, dado ao indivíduo cuja bravura, coragem e virtude são exemplares. Em função da abdicação, esse rei abre mão do poderio que ela encerra, entregando-a a alguém de mãos “viris e calmas”. A espada, devido ao brilho de sua lâmina, era ligada ao fogo pelos guerreiros das Cruzadas e pelos seguidores da alquimia. O fogo simbolizava a luz, o conhecimento puro, a destruição da ignorância. A entrega da espada em mãos de outrem, pode representar, nesse sentido, o alcance da luz simbólica; a abdicação seria então, de acordo com essa linha de raciocínio, um meio de atingir o estágio da conscientização, da clareza mental. Outros dois símbolos da realeza, porém, o cetro e a coroa, mencionados a seguir, no terceiro verso dessa estrofe, não têm o mesmo destino. Eles são destruídos, “feitos em pedaços”. As rimas interpoladas “A”, “lassos” e “pedaços”, desta vez, são toantes e ricas sob o critério gramatical, o que indica que, embora os sons estejam próximos, as consoantes utilizadas são diferentes e as classes gramaticais também, um adjetivo e um substantivo, respectivamente. Essa variação pode pôr em destaque a ação do eu-lírico relatada no quarto verso desse quarteto: a destruição do cetro e da coroa.

O poema conta, a exemplo dessa estrofe, com inúmeras referências ao “eu” e pronomes possessivos em primeira pessoa: “meu trono”, “minha espada”, “meu cetro e coroa”. Isso reforça a particularização do trono de “sonhos e cansaços” e a individualidade do rei. O próprio local no qual os pedaços desses símbolos reais são deixados - a “antecâmara”, aposento anterior ao destinado a ser o quarto de dormir, remete ao “eu”, uma vez que esse é um espaço de fechamento por excelência, de isolamento. O recolhimento nesses ambientes destina-se, geralmente, à preparação ao sono. Se o objetivo é abdicar, talvez seja possível interpretar esse recolhimento como uma despedida da vida, dos “sonhos e cansaços”, numa preparação para o sono eterno, que é a morte. O tom de calma, dado pela extensão fônica das rimas interpoladas “A” e emparelhadas “B”, mantém-se nessa estrofe e rege essa abdicação.

O primeiro terceto ressalta novos pronomes possessivos, “minha cota”, “minhas esporas”, apresentando, desta feita, símbolos de cavalaria, o que mostra o rei sendo também cavaleiro. Como tal, ele igualmente abandona suas roupas, agora inúteis, e suas esporas, cujo tinir já é fútil, na “fria escadaria”. A escada é uma imagem simbólica bastante recorrente em textos de Fernando Pessoa. Ela remete à simbologia da verticalidade, tanto ascendente como descendente. No caso do poema, parece se tratar da segunda opção, de uma verticalidade descendente, que simboliza a queda desse rei. Nesse sentido, aliada à “antecâmara”, apresentada na estrofe anterior, a escada reforça a possibilidade de essa abdicação ser uma espécie de preparação para a morte.

No último terceto, há a explicação de que o abandono da realeza não foi somente material, isto é, não se abdicou apenas dos objetos reais, pois a alma, de igual forma, despiu-se antes de regressar “à noite antiga e calma”. A aliteração do “l”, nas rimas externas desses dois tercetos: “inútil”, “fútil”, “alma”, “calma”, rompe a suavidade da extensão fônica, obtida até então, anunciando o momento final de reintegração à noite, que segue os pressupostos simbolistas do retorno às origens, no sentido mítico e metafísico. O “eu” une-se, com o que tudo indica, pela morte, numa abdicação da própria vida, ao mundo natural representado pela noite.

O verso final traz de volta a calma, agora nostálgica, porque além de “calma”, a noite retomada é “antiga”, o que induz a uma volta ao passado. Esse retorno é comparado ao que faz a paisagem “ao morrer do dia”. As rimas interpoladas “D”, “escadaria” e “dia”, encerram o poema com a mesma regularidade e suavidade com a qual ele se iniciou.

O aspecto da escuridão noturna, como se pôde observar nas duas análises feitas até este momento, aparece atenuado. A noite geralmente tem um tom acinzentado em Pessoa e, se há o negrume ele é, com frequência, associado ao fogo, à luz, ao brilho. O dualismo simbólico do elemento fogo ressalta tanto o seu poder destruidor quanto purificador e regenerador, pois se ele queima e consome, destruindo, ele também reintegra o ser ou o objeto queimado à sua natureza primordial, pelas chamas.

Os sinais de luminosidade provocados pelo fogo, pela lua, por uma luz artificial e até mesmo metafísica: “De vez em quando luze em minha mágoa, / Como um farol num mar desconhecido” (PESSOA, 1998, p. 122), contradizendo o próprio eu-lírico pessoano que afirma: “No meu céu interior nunca houve uma única estrela...” (PESSOA, 1998, p. 109), não apenas estimulam o sujeito poético a efetivar o seu mergulho íntimo, como servem-lhe de guia, em meio à noite escura. Por isso, o temor desse facho de luz se apagar: “Deste pavor, do archote / Se apagar, que me guia!” (PESSOA, 1998, p. 112) Se isso acontecer, restará o breu

total da noite. As trevas simbolizam o indeterminado, o caos primordial, o estado que antecede a manifestação das coisas visíveis. Nesse sentido, elas são altamente temíveis pois delas pode surgir o desconhecido com que o eu-lírico não quer se deparar. Esse desconhecido atira a imaginação, trazendo à tona crenças milenares pelas quais se fixa na escuridão a morada de divindades ameaçadoras, de seres maléficos, referência sugestiva ao mundo dos mortos. Biblicamente, durante a criação do mundo, as trevas já existiam quando Deus ordenou que se fizesse a luz e, percebendo a bondade da luz, separou-a das trevas, delimitando o dia, pela luz e a noite, pelas trevas. Antropologicamente, essa escuridão representa a ausência de conhecimento superior, de vida espiritual, de salvação e de felicidade, o que, por conseguinte, relativamente ao autoconhecimento e a busca de si, pode ser um obstáculo intransponível ao indivíduo.

O quinto poema, de “Chuva Oblíqua”, é um exemplo de como a escuridão em Fernando Pessoa pode ser parcialmente iluminada:

Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do *carroussel*...
 Árvores, pedras, montes bailam parados dentro de mim...
 Noite absoluta na feira iluminada, luar do dia de sol lá fora,
 E as luzes todas da feira fazem ruídos dos muros do quintal...
 Ranchos de raparigas de bilha à cabeça
 Que passam lá fora, cheias de estar sob o sol,
 Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,
 Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar,

E os dois grupos encontram-se e penetram-se
 Até formarem só um que é os dois...
 A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira,
 E a noite que pega na feira e a levanta no ar,
 Andam por cima das copas das árvores cheias de sol,
 Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,
 Aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à cabeça,
 E toda esta paisagem de primavera é a lua sobre a feira,
 E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol...

De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira
 E, misturado, o pó das duas realidades cai
 Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos
 Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar...

Pó de oiro branco e negro sobre os meus dedos...
 As minhas mãos são os passos daquela rapariga que abandona a feira,
 Sozinha e contente como o dia de hoje...

(PESSOA, 1998, p. 115-116)

Os dois versos iniciais da primeira estrofe apresentam dois elementos espaciais opostos: “lá fora” e “dentro de mim”. São, portanto, dois planos a serem retratados: o externo, “lá fora”, a que o sujeito poético observa; e o interno, “dentro de mim”, seu universo íntimo. Nesses mesmos versos efetiva-se, por meio dos olhos do eu-lírico em questão, a intersecção desses planos. O “redemoinho de sol”, provocado pelos cavalos de um carrossel e visto pelo sujeito poético, reflete-se simbolicamente no íntimo desse indivíduo, fazendo com que a paisagem, composta por “árvores, pedras, montes”, inicie, dentro dele, um baile estático. A expressão “redemoinho de sol” antecipadamente sugere a iluminação artificial, que é, pois, confirmada no terceiro verso, quando se revela tratar-se de uma “feira iluminada” em meio à “noite absoluta”. Aqui aparece a escuridão total colocada de forma oposta, mas complementar, à luz. Segundo Luc Benoist (1976, p. 49-50), a luz é a manifestação visível do mundo informal, o poder criador, antes oculto na noite do desconhecido. Por essa razão, a luz solar é associada ao espírito e ao conhecimento direto; enquanto a da lua é apenas racional e reflexa. Tanto a luz do sol, quanto o luar são aludidos nesse terceiro verso. Isso indica que a claridade, nesse poema, tem uma dupla função: levar ao conhecimento racional e espiritual, meta elevada do mergulho íntimo. É interessante observar que, enquanto à escuridão é feita apenas uma referência, “noite absoluta”, incontestemente de sua amplitude, são inúmeras as menções às luzes artificiais e ao efeito “de sol” produzido. Tais luzes, sinestesticamente, produzem ruídos, como se elas, por si sós, fossem responsáveis pelo movimento na feira. E, novamente acontece uma intersecção, mas não de planos, mas de grupos de pessoas presentes na feira. São moças carregando bilhas à cabeça, que parecem estar voltando da jornada diária de trabalho, por isso estão cansadas de “estar sob o sol”, que cruzam com os transeuntes da feira e todos se misturam às luzes da barraca, à noite e ao luar.

A segunda estrofe, em seus três primeiros versos, destaca novamente a união desses dois grupos com a feira. São seres, objetos e luzes que formam um todo uniforme: “E os dois grupos encontram-se e penetram-se / Até formarem só um que é os dois... / A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira”. A imagem poética construída pelo quarto verso apresenta uma nova intersecção, desta vez, entre os planos metafísico e concreto: a feira é alçada no ar pela noite. Os transeuntes da feira andam “no ar”, “por cima das copas das árvores cheias de sol” e “por baixo dos penedos que luzem ao sol”. Todo o cenário é “ensolarado” pelas luzes artificiais da feira, que se mantêm acesas. Há nesses versos uma espécie de duplicação da feira: uma “feira metafísica”, que está num plano superior e celeste e outra, real e terrestre. A iluminação de ambas é reflexa, o que faz uma iluminar a outra: “E toda esta paisagem de primavera é a lua sobre a feira”, “E toda a feira com ruídos e luzes é o

chão deste dia de sol...”. É interessante reparar que o início dos versos que dão detalhes sobre esses dois planos é sempre idêntico, o que muda é o conteúdo deles: “Andam por cima das copas...” e “Andam visivelmente por baixo...”; “E toda esta paisagem...” e “E toda a feira...”, formando um paralelismo visual e semântico.

A terceira estrofe, um quarteto, traz outra imagem fantástica e inusitada logo no primeiro verso: alguém repentinamente “sacode esta hora dupla como numa peneira / E misturado, o pó das duas realidades cai”. Agora os dois planos voltam a ser um só, mas não existem mais, pois são transformados em “pó”. Esse “pó”, que na última estrofe é especificado como “Pó de oiro branco e negro”, pode indicar o dia que está amanhecendo, por isso o branco, e a noite que se finda, o negro – formando a “hora dupla” mencionada. O pó é “de oiro” porque não apenas a realidade noturna e a diurna passaram pela “peneira”, igualmente metafísica, mas todas as luzes que iluminavam a feira também. Retorna ao poema, nessas duas últimas estrofes a figura inicial do eu-lírico, pois é sobre as suas mãos e sobre seus dedos que cai o “pó de oiro”. Foi ele, por conseguinte, quem sacudiu as duas realidades e desfez em pó a “hora dupla” que ele mesmo, em seu mundo íntimo, por imaginação, criou. Esse pó caiu sobre as mãos do sujeito poético e, segundo ele, as encheu de “desenhos de portos / Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar”. Entra no poema o simbolismo marítimo, das navegações, recorrente na lírica portuguesa. O pó dourado dá vida a uma última imagem: grandes embarcações partem, corajosamente, sem pensar em voltar. Talvez seja o anúncio da retirada de cena do eu-lírico, após esse passeio imaginário, inspirado pelo brilho do carrossel, refletido em uma noite escura. Os versos finais mostram a “brincadeira” do sujeito poético que, com as mãos, faz os passos da “rapariga que abandona a feira, / Sozinha e contente como o dia de hoje...”.

Esse poema aproxima-se, pelas imagens fantásticas e suas intersecções complexas e diversas, de uma alucinação, embora o sujeito poético esteja aparentemente lúcido e desperto. Essa sua clareza mental pode estar sendo simbolizada pelas referências frequentes às luzes que iluminam a “noite absoluta”, retratada nesses versos, o que a torna praticamente “ensolarada”. A luz, nesse sentido, fertiliza a imaginação.

A água, também simbólica e insistentemente utilizada em Fernando Pessoa, quando associada à noite, geralmente colore-se de negro ou tem sua carga de negatividade intensificada pela escuridão, inspirando cuidados especiais. O verso: “Meu pensamento é um rio subterrâneo” (PESSOA, 1998, p. 122), é um exemplo disso. O mundo subterrâneo remete ao inferno, às trevas, ao desconhecido, aludindo à escuridão. Psicanaliticamente falando, trata-se da morada de dores e ódios e de todos os estados inferiores do ser humano, da

agressividade e da avareza, dos temores e desesperos, encarnados simbolicamente em múltiplas divindades demoníacas (BENOIST, 1976, p. 70). No caso desse verso, portanto, uma vez que o “rio subterrâneo” é metáfora do pensamento, a escuridão simbolizada pode evidenciar a falta de lucidez vivida naquele momento pelo eu-lírico.

Esse caráter negativo é encontrado, igualmente, nas imagens pessoais que envolvem águas paradas, ligadas aos símbolos noturnos. As águas, privadas do seu movimento, uma das suas características mais marcantes e poeticamente expressivas, assumem um aspecto mórbido, já que remetem à passagem da vida e à transitoriedade das coisas e dos sentimentos. Versos que exemplificam isso são: “Bóiam leves, desatentos, / Meus pensamentos de mágoa, / Como, no sono dos ventos, / As algas, cabelos lentos / Do corpo morto das águas.” (PESSOA, 1998, p. 151). A sonoridade constituída pela aliteração do “s” simboliza a fluidez dos pensamentos e não da água, como seria esperado. Tais pensamentos, embora sejam “de mágoa”, o que supostamente daria a eles uma gravidade maior, são, porém, “leves” e “desatentos”. Daí a facilidade de movimento deles, que é comparada à das algas, que bóiam no “corpo morto das águas”, empurradas pelo vento noturno, o “sono dos ventos”. Essa é uma clara alusão à Ofélia shakespeariana, flutuando sem vida nas águas em que cometeu o suicídio. Nesse sentido, há a simbolização da entrega voluntária à morte, ao sono definitivo da existência. A expressão “corpo morto das águas” é ambígua, mas funérea em suas duas possibilidades analíticas. Se, por um lado, ela pode ser uma alusão aos pensamentos, sem profundidade ou atenção, por isso mortos, formando o corpo que bóia; pode estar se referindo, da mesma forma, às águas paradas e, por conseguinte, mortas: “Bóiam como folhas mortas / À tona de águas paradas.” (PESSOA, 1998, p. 151). Ambas as possibilidades imagéticas reforçam a representação do suicídio, lembrando Ofélia, mais uma vez, e intensificam o tom mórbido e nefasto dos versos.

Ligadas à sombra, um dos símbolos derivados da noite, as águas do rio podem simbolizar a fugacidade da vida: “A vida é como uma sombra que passa por sobre um rio” (PESSOA, 1998, p. 150). A sombra, por ser a projeção da luz sobre um objeto que a reflete, é normalmente fixa; o rio, ao contrário, é característico por seu movimento constante. A imagem criada pelo verso pessoal é, portanto, diferenciada, uma vez que se inverte a mobilidade desses elementos, fixando as águas do rio e tornando móvel a sombra. Se vida e sombra são fugazes; rio e homem parecem ser permanentes na visão desse eu-lírico. Uma possível chave de interpretação para esse verso é considerar o homem não em sua particularidade, mas como humanidade, os seres que constituem o Universo. Sob esse ângulo, a vida é, de fato, passageira, como as sombras; enquanto a espécie humana, tal qual o rio,

parece ter a condição de perpetuação. Essa infinitude do rio, aliás, é evocação insistente nos poemas pessoais: “Corre um rio sem fim.” (PESSOA, 1998, p. 171).

Os perigos noturnos, quando ligados às águas marítimas, em especial, são intensificados nos poemas de Pessoa, como no transcrito abaixo:

Ó NAUS FELIZES, que do mar vago
 Volveis enfim ao silêncio do porto
 Depois de tanto noturno mal –
 Meu coração é um morto lago,
 E à margem triste do lago morto
 Sonha um castelo medieval...

E nesse, onde sonha, castelo triste,
 Nem sabe saber a, de mãos formosas
 Sem gesto ou cor, triste castelã
 Que um porto além rumoroso existe,
 Donde as naus negras e silenciosas
 Se partem quando é no mar manhã...

Nem sequer sabe que há o, onde sonha,
 Castelo triste... Seu ‘spírito monge
 Para nada externo é perto e real...
 E enquanto ela assim se esquece, tristonha,
 Regressam, velas no mar ao longe,
 As naus ao porto medieval...

(PESSOA, 1998, p. 107)

Os três primeiros versos do sexteto inicial, separados dos demais por um hífen, distinguem-se do conjunto por constituírem uma espécie de exaltação às embarcações que retornam “do mar vago”, “depois de tanto noturno mal”. E essa glorificação é ratificada pela qualificação “felizes”, impressa às naus. A viagem de retorno, com base no que o poema indica, foi demorada: “Volveis enfim”, e perigosa: “tanto noturno mal”, o que intensifica a bem-aventurança do regresso. Finda a comemoração inicial, o sujeito poético começa a falar de si mesmo, classificando seu coração, metaforicamente, como um “morto lago”. Forma-se, com esse verso, a primeira rima externa alternada dessa estrofe, gramaticalmente rica, pois aproxima o adjetivo “vago” ao substantivo “lago”. O “mar vago”, portanto, desconhecido, ao ser vencido, traz alegrias; o “morto lago”, estagnado, que não há como vencer, é motivo de tristeza. O caráter negativo desse lago é reforçado pela repetição dessa expressão, desta feita, com a inversão entre substantivo e adjetivo no quinto verso: “lago morto”. A alegria do regresso das corajosas embarcações é contrastada, pois, com a tristeza íntima do sujeito poético. O “lago morto” em rima, também cruzada, com o “silêncio do porto”, dá um ar

fúnebre ao poema. Essa atmosfera de morte sonoramente é apoiada pela abertura-fechamento-abertura das rimas alternadas, que dão a impressão de uma respiração ritmada e agonizante aos versos. O último verso dessa estrofe mostra que, à margem desse “lago morto”, também triste, acontece um sonho, no qual figura “um castelo medieval”. A construção desse sexto verso dá a entender que não é o eu-lírico quem sonha, mas que o sonho surge sozinho, ao redor desse lago estático e sem vida. O “castelo medieval”, rimado com “mal”, de “noturno mal”, previamente antecipa que tal sonho não será feliz.

O segundo sexteto apresenta uma nova figura: a castelã que habita o castelo onírico. Ambos são tristes: “castelo triste” e “triste castelã”. A moça tem “mãos formosas” mesmo sem ter “gestos ou cor”. Isso leva a crer que ela, de fato, é um ser inexistente, criado pela imaginação, mera personagem de um sonho. E, como tal, só conhece o que existe no seu mundo, ignorando o que está além dele. Por essa razão, ela desconhece a existência do “porto rumoroso”, no qual “naus negras e silenciosas” se despedaçam quando “no mar é manhã”. As imagens desse sonho são opostas àquelas referidas no início do poema, evidenciando duas realidades distintas e contrastantes: uma concreta e outra onírica. A primeira, tem um porto silencioso, ao qual naus felizes regressam à noite; a segunda, um porto rumoroso, do qual “naus negras e silenciosas” partem quando é manhã. Essa partida, contudo, pode ser duplamente interpretada, já que o verbo “partir” recebe o pronome reflexivo “se”: “Se partem quando é no mar manhã”. Assim sendo, elas adquirem mais o sentido de destruição, de algo que se despedaça, do que propriamente de partida. Isso indica que, enquanto um porto, em meio ao silêncio, recebe naus felizes, cujo retorno simboliza um renascimento, após um período de trevas; o outro, em meio a ruídos, leva naus tristes à morte, em plena manhã. Este último verso, a exemplo da estrofe anterior, termina com reticências, mantendo o tom de lamento no poema.

Na última estrofe, as reticências ocupam o interior do segundo e o final do terceiro e sexto versos, prolongando a lamúria. A castelã, mais uma vez, parece ignorar o mundo exterior, pois para ela: “nada externo é perto e real”. É revelado, ainda, que ela tem um “espírito monge”, o que reforça o seu caráter contemplativo, já que o monge é tradicionalmente um religioso ou penitente solitário que vive em meditação profunda.

A construção dos versos, complexa e entrecortada por reticências, dá indícios de a sonhadora ser a própria castelã. O verbo “sonha” é rimado e cruzado com “tristonha”, qualidade da castelã, o que reforça essa idéia. Esse sonho é tido, ainda, como esquecimento pelo quarto verso: “E enquanto ela assim se esquece, tristonha”. O esquecimento é simbólico, visto que pode ser voluntário ou natural. Deste modo, é possível que a castelã saiba da

existência desse porto de destruição, mas voluntariamente o esqueceu. Isso justificaria, também, a sua tristeza.

Os versos finais do poema são sombrios pois prevêm mais morte com o anúncio da aproximação de “velas no mar ao longe”, em regresso ao “porto medieval”.

O universo noturno pessoano conta com uma figura constante: o insone. A descrição das cenas noturnas, dos objetos e dos sons sob o prisma daquele que, vagando, passa a noite sem dormir, embora contagiado pelo sono, é repleta de impressões visuais totalmente diferenciadas e sensações especiais. A insônia, desta forma, é também ricamente simbólica e mística. Tida como uma prova iniciatória, ela faz o indivíduo vencer não somente sua fadiga física, mas também ter força espiritual para se manter acordado em triunfo sobre o sono. Por outro lado, o ônus carregado é o fastio angustioso: “Não sei o que faça, / Não sei o que penso, / O frio não passa / E o tédio é imenso.” (PESSOA, 1998, p. 129) Para o insone, tudo se torna impreciso, confuso. Até mesmo as próprias sensações, que ora parecem tão intensas, como o frio, por exemplo, às vezes lhe são indiferentes: “Mas eu, o mal-dormido, / Não sinto noite ou frio, / Nem sinto vir o dia / Da solidão vazia. / Só sinto o indefinido / Do coração vazio” (PESSOA, p. 183). Por essa razão, o insone sempre lamenta seu estado de vigiância, mantido a contragosto, e apela para si mesmo: “Dorme, coração.” (PESSOA, 1998, p. 129)

Segundo Gaston Bachelard, na sua obra **O Ar e os Sonhos** (1990a, p. 27), há duas grandes espécies de insônia, a ótica e a verbal:

A noite e o silêncio são os dois guardiões do sono; para dormir é preciso não falar mais nem ver mais. É preciso entregar-se à vida elementar, à imaginação do elemento que nos é particular. Essa vida elementar escapa a essa troca de impressões pitoresca que é a linguagem. Sem dúvida, o silêncio e a noite são dois absolutos que não nos são dados em sua plenitude, mesmo no sono mais profundo.

São insônias conhecidas do eu-lírico pessoano, sempre observador e falante. Em sua insônia ótica, o sujeito não divisa apenas os objetos verdadeiros, as paisagens circundantes, as sombras difusas advindas do jogo claro-escuro noturno; ele vê concretamente, mas enxerga também com a imaginação e a intuição. Isso explica as insistentes alucinações e perturbações mentais pelas quais ele passa: Que externa sonolência, / Que absurda confusão, / Me oprime sem violência, / Me faz ver sem visão? (PESSOA, 1998, p. 170). A confusão visual e externa mistura-se a questões existenciais e à sua condição íntima desordenada, afloradas pelo estímulo noturno. Por isso, o eu-lírico notívago e insone divide-se

frequentemente entre duas realidades distintas: a do “eu” e a do “todo”; entre o passado e o presente; o sono e o sonho; a verdade e a ilusão; entre ele e um “ser-outro”, que num processo de alheamento é criado; enfim, ele está sempre na fronteira real ou imaginária de dois territórios diversos mas contíguos.

Na poesia, a insônia verbal é criativa porque o pensamento é igualmente linguagem. As idéias e percepções de um insone ultrapassam os limites da realidade e conseguem alcançar planos metafísicos. O silêncio noturno pessoano é entrecortado por vozes imaginárias, ora trazidas de um tempo passado, como a ama a quem ele pede que lhe conte histórias: “Como a noite é longa! / Toda a noite é assim... / Senta-te, ama, perto / Do leito onde esperto. Vem p’r’ao pé de mim...” (PESSOA, 1998, 118-119); ora um monólogo interior. O insone, nas composições de Pessoa, ordena sentimentos, compara o ser que é com o que foi outrora e mergulha em divagações profundas que, nem sempre, chegam a um termo satisfatório, embora revelem dúvidas, angústias, temores e sonhos.

No caso específico de Fernando Pessoa e com base nos poemas do “Cancioneiro”, aqui estudados, este trabalho ousa incluir um terceiro tipo de insônia na classificação de Bachelard: a insônia das sensações. Nessa insônia, as sensações não são derivadas do inconsciente, mas naturais e comuns ao indivíduo que cede ao sono e entrega-se aos sonhos conscientemente. Por essa razão, o insone pessoano, ao contrário do que ele próprio diz: “Não tenho sentido / Alma ou intenção... / ‘Stou no meu olvido...” (PESSOA, 1998, p. 129), sente tudo, de todas as maneiras.

O poema abaixo, é um exemplo disso:

CANSA SENTIR quando se pensa.
No ar da noite a madrugada
Há uma solidão imensa
Que tem por corpo o frio do ai.

Neste momento insone e triste
Em que não sei quem hei de ser,
Pesa-me o informe real que existe
Na noite antes de amanhecer.

Tudo isto me parece tudo.
E é uma noite a ter um fim
Um negro astral silêncio surdo
E não poder viver assim.

(Tudo isto me parece tudo.
Mas noite, frio, negror sem fim,
Mundo mudo, silêncio mudo –
Ah, nada é isto, nada é assim!)

(PESSOA, 1998, p. 163-164)

O verso inicial mostra o insone entediado diante da madrugada. Sonoramente, a aliteração do “s”: “cansa”, “sentir”, “se”, parece tornar esse desabafo do sujeito poético um sussurro. Pelo segundo verso, sabe-se que é madrugada, o que pode justificar esse sussurro. A assonância do “a”, nesse verso, promove a abertura do cenário no qual o insone está inserido: “ar”, “da”, “a”, “madrugar”. Essa abertura se intensifica no terceiro verso, ao se revelar uma nova sensação do insone: além do cansaço, previamente anunciado, há a solidão. O efeito sonoro dessa palavra, unido ao adjetivo que a qualifica, liga a amplitude da noite, aberta sonoramente no verso anterior, à gravidade do sentimento do sujeito. A solidão, que é “imensa”, faz um rima externa, gramaticalmente rica, com “pensa”. Isso indica ter o sujeito poético consciência de sua solidão. Esse sentimento o angustia, aumentando, desta forma, o cansaço. O quarto verso: “Que tem por corpo o frio do ai”, a exemplo do segundo, não faz rima com outros, fato este que o coloca em evidência, traçando mais um paralelo: entre “a noite a madrugar”, isto é, o cenário externo, e o “ai” - o pesar, o sofrimento, o cansaço, a solidão, a realidade íntima desse insone. A assonância do “o”: “por”, “corpo”, “o”, “frio”, intensificam essa dor.

A segunda quadra reforça o cansaço e o sofrimento, já referidos. A vigília, momento considerado “insone e triste”, traz à tona uma dúvida existencial - a preocupação com o futuro, que lhe parece incerto: “Em que não sei quem hei de ser”, ressaltada pela aproximação rímica externa alternada entre “hei de ser” e “amanhecer”. O presente, contudo, é certo e definido, por isso apreendido consciente e lucidamente: “Pesa-me o informe real que existe”. Ele não só “existe”, como incomoda: “Pesa-me”, informando algo sobre o qual o eu-lírico dará sua impressão nas estrofes seguintes. Tal informe parece não ser, no entanto, singular a essa noite: “o informe real que existe / Na noite antes de amanhecer.” O verso deixa transparecer que, segundo o sujeito poético, toda noite antes de amanhecer parece ensinar algo sobre a realidade. A assonância do “e” e o esquema externo de rimas alternadas e fonicamente pobres diferem do esquema montado na quadra anterior. Enquanto este é uniforme e dá um tom contínuo à ordenação dos pensamentos e à constatação das realidades vivenciadas; aquele, imprime intensidades diferenciadas aos versos, conforme a sensação experimentada.

As duas quadras finais do poema são uniformes, sonoramente, mas contraditórias em alguns pontos, semanticamente. A harmonia sonora é construída pelo esquema de rimas externas do poema: ABAC DEDE FGFG FGFG. Há, também, a repetição de palavras e a

similaridade de sons no interior ou no final dos versos, cujo efeito sonoro produzido sustenta-se pela aproximação fônica de rimas pobres. Sob o critério gramatical, porém, as rimas são consideradas ricas, o que certamente contribui para a diferenciação semântica, que será explicada a seguir.

Essas duas últimas estrofes trazem o “informe real” anunciado, percebido pelo eu-lírico, ao que tudo indica, de duas maneiras distintas. Os versos paralelísticamente conversam entre si, ora numa concordância de opiniões, ora se contradizendo ou, por vezes, se completando mutuamente. Por isso, para contemplar esse jogo dialético, é interessante a análise deles aos pares. O primeiro verso: “Tudo isto me parece tudo” é idêntico nas duas estrofes. O pronome indefinido “tudo” se repete por quatro vezes em dois versos e, curiosamente, é responsável por uma definição: “Tudo” engloba sentimentos, pensamentos, sensações, impressões e a própria noite. As assonâncias do “u” e do “o”, nessas repetições destacadas, ganham ainda o auxílio de outros termos utilizados nos demais versos dessas quadras: “mudo”, “mundo”, “surdo”, o que dá um tom incisivo e penetrante, refletido pelas constatações feitas pelo eu-lírico, que são, aparentemente, racionais e apreendidas com convicção, embora se trate de um insone cansado. O segundo verso impõe um limite à noite: “E é uma noite a ter um fim”, em oposição ao segundo verso da outra estrofe, que estende para o infinito a mesma noite e alguns de seus caracteres: “noite, frio, negror sem fim”. Os terceiros versos dessas duas quadras não se opõem, mas tratam de duas deficiências de sentidos distintas, audição e fala: “silêncio surdo” e “Mundo mudo, silêncio mudo”. O silêncio impera em ambos os versos. O primeiro, “silêncio surdo”, cujo adjetivo pode significar também oculto, secreto, ou figurativamente, impassível, insensível e indiferente, intensifica o tom conformista dessa estrofe, como se o eu-lírico constatasse a existência de uma noite triste, de “negro astral”, mas que irá acabar. O outro silêncio, “silêncio mudo”, ligado ao mundo, que é igualmente calado: “mundo mudo”, revela um tom diferenciado. É possível privar-se da fala por uma ação voluntária, o que indica que o mundo pode, pois, estar mudo por opção.

Apesar do silêncio estar ressaltado nos versos anteriores, contraditoriamente, a noite no poema e a solidão do eu-lírico são entrecortadas, reacionariamente, pelo ai do eu-lírico: “Há uma solidão imensa / Que tem por corpo o frio do ai”.

Os últimos versos mostram percepções também diferenciadas, mas que convergem para um mesmo ponto - o da dificuldade imposta pela noite e de tudo que é dela derivado: “E não pode viver assim” e “Ah, nada é isto, nada é assim!”. O verso, apresentado na estrofe entre parênteses, pela exclamação final, indica ser possível imprimir uma mudança

a essa situação, já que, como foi dito, não se “pode viver assim”. Essa reação, cujo sentido é passível de uma apreensão pelos versos, pode ser efetivada no plano externo e, sobretudo, no plano íntimo, visto que não se quer continuar com a “solidão imensa” e a incerteza da condição de constituição do sujeito, no futuro. A aliteração do “m” nessas duas quadras: “me”, “uma”, “um”, “fim”, “um”, “assim”, “mas”, “sem”, “fim”, “mundo”, “mudo”, “mudo”, “assim”, dá o tom aos comentários finais, como se produzisse concretamente a fala do sujeito poético, quebrando o silêncio “mudo e surdo” e instituindo, de certa forma, a reação subentendida.

Quando se está com sono, a visão fica conturbada por vultos, coisas vagas, que se confundem com os objetos verdadeiros. Se por um lado, a sombra é o signo de uma luz protegida, estando imediatamente oposta à luz, por outro, simbolicamente, é a reprodução da imagem das coisas fugazes, irreais e volúveis. Somente não tem sombra quem possui a permeabilidade absoluta do corpo à luz, por meio da purificação; aquele que está liberto das limitações corporais, como o espírito, os imortais e, ainda, segundo a tradição, o sujeito que vendeu sua alma ao Diabo. Há também o ser que está com o centro do corpo no aprumo exato do Sol em relação ao seu zênite, condição esta responsável, no mundo grego, por exemplo, pelos inúmeros sacrifícios marcados para o meio-dia, a hora sem sombra. Tida como a posição imperial, a sombra é considerada a segunda natureza dos seres e das coisas, estando geralmente ligada à morte. (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1994, p. 842-843)

Em Fernando Pessoa, mesmo a sombra que se forma pela ação de uma luz protegida, é simbólica. Os versos seguintes são exemplares, nesse sentido: “Na sombra do Monte Abiegno / Repousei de meditar. / Vi no alto o alto Castelo / Onde sonhei de chegar. / Mas repousei de pensar / Na sombra do Monte Abiegno” (PESSOA, 1998, p. 162). O Monte Abiegno é misticamente aquele que une os planos terrestre e celeste, sendo um desafio a ser vencido pelo homem que aspira a Verdade Absoluta. Se o eu-lírico repousa na sombra de tal Monte é porque ele ainda não está preparado para alcançar essa Verdade, embora tenha sonhado com ela: “onde sonhei chegar”. A purificação da alma desse indivíduo poderia tirá-lo da sombra, despertando-o do cansaço mental que o impede de atingir o “alto Castelo”: “repousei de meditar” e “repousei de pensar”. É interessante notar que o adjetivo “alto” é repetido duas vezes, simbolizando a grande meta e, ao mesmo tempo, o grande esforço que deve ser empregado nessa diligência, já que o Castelo fica no topo desse Monte. O Monte Abiegno é tido também, muitas vezes, como um símbolo de Deus. A sombra, nesse caso, seria simbolicamente o impedimento para a fé.

No poema abaixo, o eu-lírico trata as sombras como correspondentes outros do seu ser, que se distinguem no ambiente “noturno e confuso”, em meio a elementos que dificultam a visão exata das coisas:

NESTE MUNDO em que esquecemos
Somos sombras de quem somos,
E os gestos reais que temos
No outro em que, almas, vivemos,
São aqui esgares e assomos.

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

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

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

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

(PESSOA, 1998, p. 178)

O poema é composto por cinco quintilhas ou quintetos e segue o esquema de rimas externas: ABAAB CDCCD EFEEF GHGGH IJJJ, indicando, a princípio, uma regularidade sonora. Muitas assonâncias e aliterações, porém, mudarão o tom de cada estrofe, como será visto mais adiante pelo desenvolvimento da análise.

O quinteto inicial traz à luz dois mundos distintos: o mundo “em que esquecemos” e o mundo “em que vivemos”. O verbo esquecer, empregado no primeiro verso, parece contemplar diversos significados: desprezar, perder a estima ou o amor, distrair-se, ficar tolhido, perder a sensibilidade ou, ainda, enlevar-se ou estar absorto, além do mais usual, que é deixar sair da memória, perder da lembrança. Esse mundo, portanto, tem um caráter negativo de perda, superficialidade, se imediatamente oposto ao outro, em que simplesmente

se vive. Os habitantes desses mundos são as sombras e as almas, respectivamente. Nas sombras, está, contudo, o grande mote do poema porque elas representam os seres humanos: “somos sombras de quem somos”. Isso leva a crer que a alma está elevada a um patamar superior de importância. O corpo que o indivíduo carrega e o que ele é no mundo são apenas sombras de sua alma. Os “gestos reais”, praticados pelas almas e não pelos seres, são para as sombras, atos de escárnio e presunção. Das rimas consoantes externas, quatro são constituídas por verbos na primeira pessoa do plural, o que estende essa concepção dualista de mundo aos seres humanos, incluindo o sujeito poético. Os verbos conjugados no plural: “somos” e “temos”, remetem igualmente a essa divisão simbólica, uma vez que estão diretamente relacionados a outros dois: “vivemos” e “esquecemos”, respectivamente. “Somos” e “vivemos” referem-se à alma, sendo inerentes aos seres; enquanto “temos” e “esquecemos”, ações externas e transitórias, às sombras. O som sibilante do “s”, quebrado pela aliteração do “m”, também intensa, dão um tom de murmúrio a essa constatação universalizada do eu-lírico.

A segunda quintilha fala unicamente do mundo das sombras, qualificando-o como “noturno e confuso”. A perturbação aumenta por conta de termos e expressões vagos: “projeções”, “fumo difuso”. Nesta estrofe, mais uma vez, como já foi visto anteriormente, a noite é colocada simbolicamente em oposição ao fogo. O escuro, apreendido de “noturno”, é iluminado: “lume” e “brilha”. A luz, porém, é oclusa, encoberta, o que, possivelmente, explica as tais “projeções” e o “fumo difuso”, responsáveis, por sua vez, pelas sombras. A confusão do mundo em questão, indicada no quinto verso dessa estrofe, acaba por estender-se à maneira pela qual se observa esse mundo, já que os verbos “haver” e “dar”, conjugados na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, formadores da rima “D”, mostram o que há no mundo das sombras e o olhar dado pela vida sobre ele. A assonância do “u” e do “o”: “tudo”, “noturno”, “confuso”, “no”, “nós”, “projeções”, “fumo”, “difuso”, “lume”, “ocluso”, “ao”, “olhar”, dão o tom escuro; a aliteração do “l”: “lume”, “brilha”, “ocluso”, os sinais de luminosidade.

A terceira quintilha promove novamente um jogo dialético entre esses dois mundos. O olhar reaparece também, atento e observador. É ele que, por “um momento”, focalizando a “sombra e seu movimento”, permite que um mundo se veja no outro. Segundo o poema, o “movimento” é a ação que surge de uma intenção do outro mundo, o mundo das almas. Observando-se, pois, com atenção esse movimento, é possível divisar o “mundo em que vivemos”. O “gesto”, por outro lado, é o que dá vida ao mundo das sombras, o que lhe dá “movimento”, permitindo que ele seja visto. Esse “movimento” é mostrado, inclusive, pelo

aspecto sonoro do poema, dado pela aliteração do “m” e pela assonância do “o”. As rimas externas “E”: “momento”, “movimento” e “intento”, representam esses dois mundos e a brevidade do encontro entre eles: “movimento” remete ao mundo das sombras e “intento”, ao da alma; “um momento” é o período em que os dois puderam se ver mutuamente.

A quarta quintilha anuncia, no primeiro verso, a apreensão do sentido dessa situação colocada em relevo, ou seja, o porquê do escárnio e da presunção: “esgares e assomos”, com os quais são tratados, no mundo das sombras, pelos seres humanos, “os gestos reais” que as almas têm. O olhar atento, “imaginado e entendido”, da estrofe anterior, é o responsável pela ligação entre esses dois mundos. Essa “intuição”, isto é, a compreensão de que o “movimento” dos seres (ou a “sombra de quem somos”) decorre do “intento” das almas, permite a união entre alma e sombra: “E volve ao seu corpo ido”. Tal percepção, construída também pelas rimas externas “G”: “sentido”, “ido”, “entendido”, pode ser colocada, no entanto, em dúvida pelas rimas finais “H”: “esgarar” e “olhar”. Talvez essa aproximação indicie que a tal “intuição de um olhar” é que está a zombar, seja do sentido apreendido ou da imagem poética formada. A aliteração do “t”, cuja qualidade sonora diferenciada nessa estrofe origina um tom alto e travado, parece chamar a atenção do leitor para a possível inverdade latente nesse espaço poético.

O último quinteto, logo de início, fornece um esclarecimento para a expressão “corpo ido”, utilizada na estrofe anterior. Esse “corpo” trata-se, na verdade, da “alma”, visto ser a “sombra” que está “do corpo saudosa”. A “mentira”, presumida anteriormente, ganha, pois, sustentação com o adjetivo “saudosa”, revelador nesse sentido, uma vez que sombra e alma continuam distantes. A união, ora declarada, não aconteceu, portanto. Os termos antônimos utilizados e colocados em paralelo pelos versos: “Mentira que sente o laço” e “Verdade que a lança, ansiosa”, também reforçam o jogo dialético formado. O substantivo “laço” e o verbo “lançar” são igualmente sugestivos. O laço, prende, amarra, o que indica talvez que a mentira foi pega. Lançar pode significar arremessar, atirar, e mesmo, sugerir, levantar, propor, fazer brotar. Todos esses significados se encaixam na interpretação que ora se desenvolve. A verdade, “maravilhosa”, sugere e propõe a mentira, ligando-se a ela para, no verso final, arremessá-la “No chão do tempo e do espaço”. A aliteração do “s”, na estrofe inteira, parece ilustrar o fluir dessa verdade.

Segundo Platão, durante o estado de vigília não é possível admirar plenamente a luz. A dimensão espaço-tempo e todo o conhecimento das coisas, isto é, o mundo das idéias, não tem relação direta com a consciência objetiva. São, portanto, dois mundos vividos distintamente, o real e o habitado pelas sombras. As sombras são consideradas por muitas

civilizações como imagens da alma, tanto que, em algumas delas, imagem, sombra e alma utilizam a mesma palavra como definição.

Fernando Pessoa, no poema analisado, mostrou uma visão particularizada sobre as sombras, mas que não deixa de dialogar com essa idéia de Platão. A consciência objetiva, racionalizada e direta, perde espaço, contudo, para a intuitiva. A “intuição de um olhar” é, inclusive, fundamental ao leitor que pretende laçar e lançar em uma análise as “mentiras” que estão ligadas “à maravilhosa verdade” dos textos pessoanos.

A análise psicanalítica trata as sombras como símbolos presentes no inconsciente dos seres humanos. Segundo esse ponto de vista, processos de individuação e experimentação são necessários a fim de elas serem compreendidas e reincorporadas pelo indivíduo. A sombra que se projeta, torna o indivíduo mais sensível; mas se levada à luz da consciência, pode ainda ser útil no auxílio do autoconhecimento ou na solução de dramas íntimos.

O poema abaixo discute exatamente um drama íntimo, em função do qual o sujeito poético se sente apenas uma sombra:

Súbita mão de algum fantasma oculto
Entre as dobras da noite e do meu sono
Sacode-me e eu acordo, e no abandono
Da noite não enxergo gesto ou vulto.

Mas um terror antigo, que insepulto
Trago no coração, como de um trono
Desce e se afirma meu senhor e dono
Sem ordem, sem meneio e sem insulto.

E eu sinto a minha vida de repente
Preso por uma corda de Inconsciente
A qualquer mão noturna que me guia.

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
De um vulto que não vejo e que me assombra,
E em nada existo como a treva fria.

(PESSOA, 1998, p. 129)

Trata-se de um soneto, composto por versos decassílabos heróicos 10 (6-10), no 2º, 3º, 5º, 6º, 9º, 10º, 12º e 13º versos; e decassílabos sáficos 10 (4-8-10), no 1º, 4º, 7º, 8º, 11º e 14º versos. Todos os elementos estruturais até aqui levantados fariam supor que Fernando Pessoa construiu um soneto sob o modelo clássico, respeitando, inclusive, o esquema rítmico. As rimas intercaladas “A” e emparelhadas “B”, nos dois quartetos, confirmam essa classificação. Entretanto, o esquema de rimas dos tercetos finais, sobretudo do último, foge à

regra: CCD e EED. As cesuras aparecem no final dos últimos versos de cada estrofe, exceto o 2º, na sétima sílaba poética; o 5º, na sexta sílaba poética e o 12º, no final. Em todos os demais versos há transposição, o “enjambement”. Diferentemente dos poemas até aqui analisados, este apresenta um conjunto formal harmonioso. Isso vale também para a sonoridade, cujas rimas externas, todas consoantes sob o ponto de vista fônico, são pobres. Sob o critério gramatical, todas as rimas, exceto as classificadas como “B”, são ricas. A forma organizada e lógica é um contraponto para o conteúdo, subjetivo, complexo e focado na busca de si mesmo. Talvez a lógica estrutural simbolize a meta dos questionamentos intimistas do sujeito poético: reorganizar temores, ordenar sensações, a fim de encontrar um sentido para a existência. Daí o soneto não ter exatamente uma proposição ou uma argumentação, mas uma situação de incitamento; e não uma conclusão racionalizada ou uma consequência lógico-poética definida, e sim uma constatação melancólica e subjetiva.

O primeiro quarteto mostra o eu-lírico sendo despertado repentinamente do seu sono, “entre as dobras da noite”. O inesperado dessa situação, que acontece à revelia do sujeito e o deixa confuso, “no abandono da noite”, na qual não consegue distinguir “gesto ou vulto”, deve-se aos termos “súbita” e “sacode-me”. A imagem criada para simbolizar esse despertar imprevisto é a da “mão de algum fantasma oculto” a sacudir o sujeito poético. É interessante notar o tom de indefinição ou a falta de lucidez dos pensamentos do eu-lírico. Nesse sentido, colaboram o pronome indefinido “algum” e a expressão “fantasma oculto”, enriquecidos pelo efeito sonoro construído pela assonância do “u”: “súbita”, “algum”, “oculto”; e a aliteração do “m”: “mão”, “algum”, “fantasma”. Fantasma é uma imagem ilusória, da ordem da visão, portanto. No poema, porém, o fantasma é “oculto”, o que obstrui a visão, impedindo-a de exercer seu papel: “não enxergo gesto ou vulto”. “Vulto” e “oculto” formam a rima externa “A”, o que coloca em destaque, mais uma vez, a ineficácia da visão. Se a visão é nula, é outro sentido que proporciona a percepção do eu-lírico. Ele “sente” a mão do desconhecido sacudi-lo e despertá-lo. O sono, mencionado no segundo verso, aparece sonoramente pela aliteração do “s”: “as”, “dobras”, “sono”; e a sua interrupção, pela aliteração do “d”: “sacode-me”, “acordo”, “abandono”.

O segundo quarteto revela que o sujeito poético é tomado por um “terror antigo”. O medo, portanto, sentido por ele, não se trata de uma reação nova ao inesperado acontecimento, mas um sentimento “antigo”, “insepulto”, que parece ser seu velho conhecido, uma vez que ele o carrega, trazendo-o “no coração”. Esse terror torna-se soberano e se engrandece gradualmente quando há a apresentação dos símbolos de poderio: “trono”, “senhor e dono”. A potencialização desse medo, sonoramente, conta com a aliteração do “t”:

“terror”, “antigo”, “insepulto”, “trago”, “trono”, criadora de um tom forte e incisivo, no qual esse temor se mistura a terror. A submissão do sujeito poético a tal “senhor e dono”, contudo, parece ter sido passiva: “Sem ordem, sem meneio e sem insulto”. O poder e o conseqüente ultraje causado ao eu-lírico são mostrados pelas rimas emparelhadas “B” e pelas rimas intercaladas “A”, respectivamente. As aliterações do “s” e do “m” reforçam, nos dois versos finais, a constatação do medo pelo eu-lírico e o lamento resultante disso. Para isso, contribuem a preposição “sem”, repetida três vezes no verso final, e as palavras: “desce”, “se”, “afirma”, “meu”, “senhor”, “ordem”, “meneio” e “insulto”.

Esse acordar repentino simboliza a necessidade da tomada de consciência do sujeito poético no que diz respeito à apreensão da dimensão de sua existência. A primeira sensação, advinda desse abalo, é complexa: o eu-lírico parece sentir-se tal qual uma marionete, a ser conduzido por “qualquer mão noturna”. É interessante atentar para o pronome “qualquer”. Não se trata da mão daquele “fantasma oculto”, que rompeu o descanso do sujeito poético, mas de qualquer indefinida mão. A noite supostamente “brinca” com ele, dirige seus passos, “sem ordem, sem meneio, sem insulto”. Ela é a “senhora e dona” de seus atos e sensações. Há, contudo, outra presença nesse ambiente noturno, que não é externa como a noite, mas inerente ao indivíduo: o Inconsciente. Nota-se a grafia em letra maiúscula desse termo, personificando-o. Estaria o sujeito poético afirmando que as percepções e o incitamento subitâneo se dão à noite, no nível do inconsciente? Essa alusão ao inconsciente, no entanto, põe por terra a tomada de consciência, anulando-a completamente. As aliterações do “t” e do “d” na estrofe inteira: “sinto”, “vida”, “de”, “repente”, “corda”, “de”, “Inconsciente”, “noturna”, ilustram uma parada estratégica para a compreensão da possibilidade inesperada que se afigura, envolvendo o alcance real da consciência e a ação efetiva do sujeito poético em reação ao abalo instigador inicial. A inclusão desse novo elemento no processo, como ilustram as rimas externas “C” emparelhadas: “de repente” e “Inconsciente”, é também repentina.

O terceto final apresenta o sujeito poético sentindo-se reduzido a “ninguém”, a “uma sombra”. Devido à presença do Inconsciente na estrofe anterior, conclui-se que a acepção de sombra, empregada pelo poeta, pode ter raízes psicanalíticas, uma vez que, como já foi visto, a sombra é o símbolo do inconsciente. O curioso e intrigante é que essa sombra, ou “vulto”, que constitui o sujeito poético, como ele próprio afirmou, não pode ser vista. Isso significa que o indivíduo não consegue ver a si mesmo. Tradicionalmente, isso é um forte indício de morte. Lendas antigas afirmam que aquele que não consegue divisar a própria sombra está destinado a morrer, pois perdeu sua alma. É o que supostamente quer dizer os

versos finais desse soneto. Por isso, o “assombro”. Se a treva é fria: “E em nada existo como a treva fria”, é porque ela existe e tem-se consciência disso. Portanto, há lucidez nesse processo. Consciência ou inconsciência? Instaura-se nessa constatação um paradoxo: “existir” e “não-existir” acabam sendo equivalentes. Uma chave possível de entendimento pode ser dada pelas rimas externas emparelhadas “E”: “sombra” e “assombra”. Se “assombrar” for entendido como “ser coberto por sombras”, o eixo semântico desloca-se para o “não-saber”, o “não-existir” e, conseqüentemente para o “Inconsciente”. O sujeito poético seria tão somente um “vulto”, um ser sem alma, posto que não é capaz de enxergar sua própria sombra. A “trevia fria” simbolizaria, desta forma, a escuridão implacável do fim da existência. Sonoramente, as aliterações do “s” e do “m”: “sinto”, “sou”, “ninguém”, “salvo”, “uma”, “sombra”, “um”, “me”, “assombra”, “em”, “existo”, “como”, parecem intensificar o tom de murmúrio contínuo, que ilustra essa situação. De certa forma, a análise aqui feita pode ser sintetizada pela interpretação semântica das rimas externas “D”, intercaladas entre os dois últimos versos dos dois tercetos: “guia” e “trevia fria”. Assim, a “mão do fantasma oculto”, ou do “Inconsciente”, “guia” o sujeito poético à “trevia fria”, isto é, a não-existência, a morte.

Tentando compreender esse poema à luz da análise psicanalítica de Jung, seria possível tratar as sombras como traços de natureza inferior ou tendências incompatíveis com o ser que as vê, representando com elas aquilo que o sujeito não quer admitir ou reconhecer, mesmo que tais características sejam constantemente impostas a ele. Desta forma, as sombras são meros reflexos de um eu inconsciente, temido pelo sujeito, pois a consciência obrigatoriamente leva a tomar para si ou sobre si tais contrários, que nada mais são, na verdade, do que um leque de possibilidades benéficas ao autoconhecimento. No poema acima, os sinais de autoconhecimento desse sujeito poético são poucos, mas suficientes para delinear seu caráter melancólico e extremamente lúgubre. Ele sabe-se medroso, submisso e, sobretudo, resignado. E, já que o sono - a saída possível para o enfrentamento dos problemas existenciais gerados por essas características negativas e fracas, foi interrompido, resta apenas “ser sombra” e morrer.

O sono é, pois, uma alternativa de afastamento do mundo real, uma forma de amenizar a dor provocada pela ausência de sentido, imposta pelos mistérios da existência. Os poemas do “Cancioneiro”, analisados neste trabalho, apresentam o sono como um recurso contra o peso da vida, por isso é ansiado: “Venha Morfeu⁴⁶, que as almas envolvendo, / Faça a

⁴⁶ Morfeu que, na mitologia grega era filho de Hipno, o deus do sono. Segundo a interpretação de Ovídio, esse deus tem além de Morfeu, muitos outros filhos, o que justifica as várias possibilidades de sonhos. Na poesia,

felicidade ao mundo vir / Num nada onde sentimo-nos risonhos / Só de sentirmos nada já sentir.” (PESSOA, 1998, p. 105); “Dorme, que a vida é nada! / Dorme, que tudo é vão! / Se alguém achou a estrada, / Achou-a em confusão, / Com a alma enganada.” (PESSOA, 1998, p. 176) Ele é tido, nesse sentido, como o detentor de qualidades inatas, desejadas de maneira quase veemente pelos seres humanos: “Conheçamos no sono os benfazejos / Poderes únicos; sem urzes, brejos, / A sua estrada sabe apetecer.” (PESSOA, 1998, p. 105).

Essa pretensa positividade do sono, outra característica simbolista na obra de Pessoa, torna-se questionável diante da angústia exalada pelos versos do poeta. Por trás dessa aparente virtude, potencializada simbolicamente pelo sono, de suspender a dramaticidade e adiar o sofrimento, há a negatividade pessoana, revelada pela melancolia com que seu sujeito poético lida com a noite, o sono e os sonhos.

Se há o descanso temporário do sujeito poético, propiciado pelo momento inerte do sono, tempo do “não saber” (PESSOA, 1998, p. 176); há também a agitação, provocada pelos sofrimentos, imperfeições, fraquezas e insatisfação com a vida, que frustram a eficácia do sono: “Por que é que um sono agita / Em vez de repousar / O que em minha alma habita / E a faz não descansar?” (PESSOA, 1998, p. 170)

Por serem os benefícios do sono transitórios, alguns sentimentos, com esse mesmo teor, são dele aproximados nos textos de Pessoa. É o caso do amor: “O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é” (PESSOA, 1998, p. 150). Quem ama, portanto, habita um mundo à parte, distinto e irreal, como o mundo do sono. E igualmente usufrui seus benefícios efêmeros. Mitologicamente, o romance entre Hypnos e Eros protagoniza o estudo das origens e da evolução humana, em que o sono é o responsável pelos intervalos e pela diminuição do tempo ativo da consciência, tal qual o amor. Ambos necessitam de uma transcendentalidade do espírito e, somente por função dela, são capazes de satisfazer a sensação de carência, infinitamente perpetuada e inculcada por eles no ser humano.

O sono representa também em Pessoa, a válvula de escape à obrigação de existir, que é cansativa: “Sono de ser, sem remédio, / Vestígio do que não foi, / Leve mágoa, breve tédio, / Não sei se pára, se flui; / Não sei se existe ou se dói” (PESSOA, 1998, p. 151). Esse escapismo, porém, não é suficiente, por vezes, por isso o sujeito poético quer algo mais definitivo e eficaz: a morte. Então, o sono é o limiar da morte e seu símbolo: “... que o sentir

geralmente Morfeu assume a forma humana, sendo considerado a personificação de visões, daí a expressão “nos braços de Morfeu” que indica o indivíduo que está dormindo ou sonhando.

vago e profundo / O seu lugar exterior conheça, / Aí durma em fim, aí enfim faleça / O cintilar do espírito fecundo.” (PESSOA, 1998, p. 104)

Tal qual os demais símbolos noturnos utilizados por Fernando Pessoa, o sono permite e estimula o mergulho íntimo do sujeito. A busca de si supõe a consciência das coisas e, sobretudo, a consciência de si mesmo. Sendo assim, é comum ao eu-lírico lúcido, recorrer ao sono mesmo sabendo que ele é uma ilusão:

O SONO – Oh ilusão! – o sono? Quem
Logrará esse vácuo ao qual aspira
A alma que de aspirar em vão delira
E já nem força para querer tem?

Que sono apeteçemos? O d’alguem
Adormecido na feliz mentira
Da sonolência vaga que nos tira
Todo o sentir no qual a dor nos vem?

Ilusão tudo! Querer um sono eterno,
Um descanso, uma paz, não é senão
O último anseio desesperado e vão.

Perdido, resta o derradeiro inferno
Do tédio intérmino, esse de já não
Nem aspirar a ter aspiração.

(PESSOA, 1998, p. 105)

O poema acima é um soneto que obedece ao seguinte esquema de rimas finais: ABBA ABBA CDD CDD. Os versos que fazem rimas “A” e “C” têm nove sílabas poéticas e os de rima “B” e “D”, dez. O ritmo, porém, é irregular e não segue as regras métricas tradicionais. Semanticamente, essa irregularidade pode estar relacionada à caracterização do sono como uma espécie de “vácuo ao qual se aspira”, reforçando o caráter de ilusão. Isso talvez indique que, embora o poema tenha a aparência de um soneto clássico, o ritmo rompe essa estruturação.

O primeiro verso da quadra inicial conta com duas cesuras exatamente para destacar o caráter de ilusão do sono. A interjeição “oh” e os pontos de exclamação e interrogação, respectivamente, afirmam e questionam ao mesmo tempo essa proposição. Os três versos restantes compõem a segunda pergunta nessa estrofe, relativa àquele que usufruirá esse “vácuo”, isto é, quem se beneficiará com o sono. A própria pergunta já constrói uma hipótese: pode ser a “alma que de aspirar em vão delira / E já nem força para querer tem?”. A expressão “em vão” dá indícios da inutilidade de uma ação, que pode ser tanto a de “aspirar”,

como a de “delirar”. A repetição de “aspirar” em dois versos seguidos, além de seu sinônimo “querer”, no último verso, intensifica a condição inútil dessa busca, o que também não impede o delírio de ser igualmente vão. As rimas externas “A”, consoantes e intercaladas, são gramaticalmente ricas pois contam com um pronome interrogativo e um verbo. Essa estruturação permite a repetição, de forma sintetizada, da questão lançada pela primeira quadra: “quem” e “tem?”. As rimas pobres, sob o critério fônico, dão um tom de regularidade à pergunta, uma vez que ela já foi evidenciada anteriormente. As rimas externas emparelhadas “B”, gramatical e fonicamente pobres, apresentam outras duas ações importantes, que suscitam dúvidas, por isso entram no questionamento inicial: “aspira” e “delira”, justamente os dois verbos que lidam com a ambigüidade da expressão “em vão”. A sonoridade dessa estrofe, a partir do segundo verso, promove uma abertura pela assonância do “a”, que percorre todos os versos dessa quadra. A abertura coincide com o “vácuo” buscado ansiosamente. Mas, tal qual os questionamentos feitos, que não permitem a fluência desse desejo ou sua concretização, uma vez que há o alerta de ser algo “em vão”, essa abertura sonora tem como obstáculo a aliteração do “r”, também freqüente nesses três versos. Essa probabilidade de uma espera sem sentido dá um tom de compaixão à interjeição inicial “oh”, reforçada pelo ponto de exclamação e pela cesura no verso. A assonância do “o” nesse verso: “o”, “sono”, “oh”, “ilusão”, “o”, “sono”, prolonga essa impressão.

O foco impessoal inicial centra-se na primeira pessoa do plural, na segunda quadra. Duas novas perguntas são feitas, destarte, incluindo o sujeito poético, o que indica que ele também anseia pelo sono. Questiona-se que tipo de sono se deseja e, de forma semelhante à estrofe anterior, uma resposta hipotética é apresentada: o sono do engano. Estar “adormecido na feliz mentira / da sonolência vaga” significa aceitar a mentira e se entregar à ilusão. O benefício dessa atitude é que o sono “nos tira todo o sentir no qual a dor nos vem”. Uma nova ambigüidade surge daí: trata-se de um benefício ou de um malefício? Positivamente, o sono pode tirar “todo o sentir”, inclusive a “dor”, mas mantém o engano; negativamente, é o processo inverso que acontece: “todo o sentir” pode ser eliminado pelo sono, exceto a “dor”, que “nos vem” e, com ela o desengano, isto é, desfaz-se a mentira e a ilusão. As rimas intercaladas “A”, a exemplo da quadra anterior, são consoantes e gramaticalmente ricas, compostas pelo pronome “alguém” e o verbo “vem”, permitindo o questionamento sobre a provável dor que afeta esse ser, cujo sono apetece. As rimas emparelhadas “B”, formadas pelo substantivo “mentira” e pelo verbo “tira”, podem estar apontando para a resposta da pergunta central dessa estrofe: “Que sono apeteçemos?” Ao contrário da hipótese levantada pela análise acima, a resposta aqui parece ser o sono do

desengano. Sonoramente, há a assonância do “e” por toda a estrofe, cortada pela aliteração do “t” e do “d”, que contribuem para o jogo entre a mentira e a verdade do real proveito obtido com o sono.

Finda as proposições dos dois quartetos, o primeiro terceto descortina uma provável conclusão: tudo é ilusão. “Querer um sono eterno”, “um descanso”, “uma paz” é apenas o “último anseio desesperado e vão”. Então, sendo assim, até a morte – o “sono eterno”, é vã. É uma constatação pessimista e mesmo niilista. A aliteração do “s” faz os sons fluírem como se já absortos pelo sono. O som aberto das rimas emparelhadas, “senão” e “vão”, parecem fazer eco à constatação verificada, reforçando a classificação do sono como “vácuo”. Os sons ecoam de maneira fortificada no espaço vazio.

O último terceto se inicia por “Perdido”, o que abre duas possibilidades: ou trata-se do partícipio de perder, ou seja, perdido esse anseio do sono, o benefício do sono; ou o adjetivo “perdido”, qualidade para esse ser que se enredou na ilusão e foi aniquilado por ela. Mas ainda “resta o derradeiro inferno / do tédio intérmino, esse de já não / nem aspirar a ter aspiração.” Se o sono é ilusão, como amenizar o “tédio intérmino” que é a existência? Visto que é ilusão também o “sono eterno”, resta o “derradeiro inferno”. Essas rimas aproximam causa e conseqüência e intensificam a infelicidade de continuar vivendo, como se esse “inferno” de existir fosse “eterno”, visto que até a morte é ilusão. Não se espera mais nada, pois se acabaram as ilusões, e não se tem vontade de continuar com as esperanças. “Aspirar” e “aspiração” remetem também ao ato de respirar, que de maneira geral, quer dizer viver. A verdade a que se chegou, no fim do poema, é que não se quer continuar vivendo. Isso é anunciado pelas rimas externas emparelhadas “D”: “de já não”, “ter aspiração”. As aliterações do “r” e do “t”, com a assonância do “e”, constituem a toada dessa respiração indesejada.

A impressão de morte, exalada pela noite e por todos os seus símbolos derivados, é intensa e desoladora nos poemas pessoais. Se o niilismo do poeta aniquila tudo ao redor do eu-lírico, há ainda uma chance a ser considerada. É comum dizer que, para o nascimento de algo novo, é preciso que algo velho morra. Nesse sentido, a morte pode ser tão simbólica quanto a noite. Nas cerimônias místicas de iniciação, esse princípio de morte e renascimento é basilar. O poema abaixo, cujo título é exatamente “Iniciação”, mostra uma morte simbólica que envolve o “sono no mundo” e a noite:

NÃO DORMES sob os ciprestes,
 Pois não há sono no mundo.

 O corpo é a sombra das vestes

Que encobrem teu ser profundo.

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

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

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

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

.....

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

.....

Neófito, não há morte.

(PESSOA, 1998, p. 161-162)

O poema é composto por seis quadras, não se considerando três linhas pontilhadas que aparecem na seqüência do segundo verso da primeira quadra, antes da penúltima quadra e após o terceiro verso dessa estrofe. As rimas externas são consoantes e alternadas em todas as estrofes e obedecem a um esquema de rimas regular: ABAB CDCD EFEF GHGH IJJI KLKL. Os versos, em sua maioria, são redondilhas maiores, com sílabas acentuadas que variam de estrofe para estrofe: ER 7 (2-7), ER 7 (2-4-7) ou ER 7 (3-7). Os versos 6, 8, 18, 20, 21, 22 e 24 são hexassílabos, com o acento ER 6 (2-6) ou ER (2-4-6).

O verso de abertura do poema evidencia uma constatação: “Não dormes sobre os ciprestes, / Pois não há sono no mundo.” Os ciprestes figurativamente simbolizam a morte, o luto, a dor. Então, dormir sob a morte, por conseguinte, é fechar os olhos diante dela, resignar-se a ela. Após a parada imposta pela linha pontilhada, que imprime uma cisão na estrofe, mas não compromete as rimas externas alternadas, um enjambement apresenta uma definição em tom explicativo, indicando que o sujeito poético está conversando com alguém: “O corpo é a sombra das vestes / Que encobrem teu ser profundo.” As rimas “ciprestes” e

“vestes”, “mundo” e “profundo” indicam uma relação analógica entre esses elementos, o que supõe uma alegoria: se o “corpo é a sombra das vestes” a encobrirem o “ser profundo”, o sono pode ser um disfarce da morte. A assonância do “o” representa o sono, e as aliterações do “s” e do “r”, os ciprestes e, por extensão, a morte. Todos os versos dessa estrofe são redondilhas maiores, distribuídas com o seguinte acento: ER 7 (2-7), ER 7 (2-4-7), ER 7 (2-4-7), ER 7 (2-7), o que resulta uma regularidade sonora.

A chegada da noite é mostrada pela segunda quadra. Ela se aproxima, não vindo de repente. O que vem de chofre é o impacto da sua caracterização: “Vem a noite, que é a morte”. Com a sua vinda, é dito que “a sombra acabou sem ser”. Isso significa que, se “sombra” relaciona-se ao “sono no mundo”, a noite, ao chegar, faz com que a sombra se desfaça e com que o sono não exista, pois antes mesmo de ele se firmar, ele é findo pela noite, que é morte. Por essa razão, “não há sono no mundo”. O próximo verso: “Vais na noite só recorte, / Igual a ti sem querer”, indica que essa sombra ou o sono, embora deixe de existir pela ação mortificante da noite, ainda figura nela como um “recorte”, uma imagem limitada do que representa. Isso pode indicar que o sono é, “sem querer”, “um recorte” da morte, assim como a sombra é um “recorte” do ser. As rimas “morte” e “recorte”, “ser” e “querer”, reforçam essa suposição: a morte é um recorte; e assim é, sem querer. As rimas alternadas “C” estão em redondilhas maiores; e as rimas “D”, em hexassílabos. A assonância do “o” e a aliteração do “m” colaboram dando destaque à noite e à sombra.

A terceira quadra é amparada sonoramente por um ritmo diferenciado, imposto pela redondilha maior em todos os versos, por acentos regulares ER 7 (3-7) e rimas finais alternadas, formadas por substantivos. Nela, é apresentado o estabelecimento chamado “Estalagem do Assombro”, sobre o qual se dá série de explicações. “Anjos” são os seres que recebem a pessoa, retirando sua capa. Ela fica, então, sem ela nos ombros, “com o pouco que” a “tapa”, isto é, tem-se a impressão de ser alguém quase despido totalmente, já que a capa que o cobria foi retirada na entrada. As rimas externas “Assombro” e “ombro”, parecem indicar um certo temor ou, quem sabe, constrangimento, se a interpretação for pautada no procedimento que acabou de ser descrito. Colaboram, nesse sentido, as rimas “capa” e “tapa”, reforçando o que foi dito sobre as poucas roupas, dando a entender que a “capa” é, de fato, a responsável por cobrir a maior parte do corpo da pessoa. Surge uma questão importante para a continuação da análise nesse ponto. Seria esta apenas uma designação relativa a uma cerimônia mística iniciatória? É possível que seja realmente, visto que o título do poema é “Iniciação”. Mas, é possível também que esteja se falando sobre o sono, que é essa espécie de “capa” que cobre o ser humano à noite. A aliteração do “s”, presente em toda a estrofe, dá

indícios positivos a esse respeito, destacando o sono e estimulando o desenvolvimento da descrição apresentada. Embora haja uma fluência regular das ações, a aliteração do “t”, dá um tom compassado, cortado, como as etapas determinadas nesse processo desde a entrada na Estalagem até a caminhada sem a tal capa.

A próxima quadra, a quarta, traz um novo local: a “Estrada”. Nota-se que a palavra está grafada em maiúscula, o que pode indicar outro estabelecimento ou então uma estrada, um caminho a ser seguido, mas especificado, nomeado. Há mais um grupo de pessoas, os “Arcanjos”. Na etapa agora descrita, as roupas que restavam ao indivíduo são tiradas e ele fica nu, só com o corpo que o constitui. O “despir-se”, nesse caso, parece simbolizar o abandono de velhas crenças para estar apto a se tornar um “iniciado”. O corpo, a “alma externa”, é tudo o que resta a esse sujeito, uma extensão dele próprio. Talvez isso indique, no que diz respeito ao sono, que é preciso não se deixar levar por ele, despir-se da ilusão que ele proporciona. Mais uma vez, isso remete à constatação inicial: “não dormes sob os ciprestes” porque “não há sono no mundo”. Essa estrofe, a exemplo da anterior, é composta por redondilhas maiores, mas com acentos diferenciados, a saber: ER 7 (2-7), ER (2-4-7), ER (2-7), ER (2-4-7). Gramaticalmente, as rimas são ricas, pois contam com palavras de classes gramaticais diferentes: “Estrada” e “nada”; “nu” e “tu”. Elas indicam a nova condição imposta: despir-se de tudo para continuar a caminhada, a preparação iniciatória, a entrada na noite, enfim. A assonância do “e” e a aliteração do “t” focam as vestes, coisas materiais, que não têm mais utilidade.

A quinta quadra é mista, pois os versos que têm as rimas alternadas “I” são redondilhas maiores, ambos com o acento ER 7 (2-4-7); e os de rimas alternadas “J”, são hexassílabos, com acento ER 6 (2-4-6). O primeiro verso indica a última etapa dessa “Iniciação”, que acontece numa “funda caverna”. Lá, “Deuses”, os personagens dessa fase, despem mais uma vez o indivíduo, que é agora destituído do seu corpo, a “alma externa”. E, pela primeira vez até então, ele vê a si mesmo e percebe que é semelhante aos outros seres que ali estão. Essa caverna e a “alma externa” lembram o Mito da Caverna, de Platão. A destituição do corpo tornou o ser “iniciado”, que antes parecia diferente dos demais, igualado a eles. Se for considerado o sono novamente, em meio à noite, sem seu “invólucro” ilusório, ele próprio representa a noite. Essa suposição vai mais longe na medida em que se sabe, como foi anteriormente dito, que a “noite é a morte”. Então, o sono é a morte, igualmente. Não há “sono no mundo” porque ele é a morte. Nessa estrofe, além da aliteração do “s”, há a aliteração do “t”, indicando o desenvolvimento e o fim do processo, respectivamente. As rimas “caverna” e “externa”, “mais” e “iguais” abrem o campo de visão, antes fechado, no

primeiro verso dessa estrofe, pela aliteração do “f”, que reforçava a profundidade da caverna. A caverna lembra também a análise psicanalítica que recomenda ao indivíduo ficar por um tempo numa câmara escura para se purificar, despindo-se de símbolos transitórios da existência, como as roupas, por exemplo, e valores pouco importantes. A saída dessa câmara é um renascimento, assim como foi para o indivíduo retratado perceber-se um entre outros tantos semelhantes.

A estrofe final, separada da anterior por mais uma linha pontilhada, parece explicar o processo. São três versos hexassílabos desta vez, com uma redondilha maior. O esquema rítmico: 6 (2-6), 6 (2-4-6), 7 (2-7) e 6 (2-6), com rimas finais formadas todas por substantivos, determinam o tom compassado, mas forte, com o qual é apresentada a conclusão do poema. Essa sonoridade é constituída com o auxílio da aliteração do “t”, que percorre a estrofe inteira. O primeiro verso diz que “A sombra das tuas vestes / Ficou entre nós na Sorte”. A Sorte é personificada, pois está em letra maiúscula. Ela, como já aconteceu antes, pode ser um local, um estabelecimento, pelo qual se passou durante a iniciação. O importante é que a “sombra” ou o “recorte”, permaneceu. Desta forma, é possível também acreditar que o sono tenha ficado igualmente na noite. Uma nova revelação é anunciada: embora ele tenha dormido sob os ciprestes, ele não está morto. Se ele sobreviveu é porque há “sono no mundo”, ao contrário do que foi dito anteriormente. O verso final, separado por outra linha pontilhada, mostra mais uma verdade colocada como absoluta por uma afirmação, e que é dita diretamente para o indivíduo com o qual se conversou o poema inteiro: o neófito, isto é, o novato numa cerimônia de iniciação. A verdade é que “não há morte”. O indivíduo que existia antes da cerimônia não morre, mas renasce purificado para uma nova vida, um novo ciclo. Na alquimia, isso se chama transmutação. Se não há morte, hipoteticamente, o sono e a noite, tidos anteriormente como símbolos do repouso eterno, passam então a simbolizar também a cerimônia de iniciação, responsável pela transformação do indivíduo e por uma sublimação íntima de sua existência.

Uma das derivações do símbolo da noite e outro motivo que aparece com frequência nas composições de Fernando Pessoa é o sonho.

O sonho é, ao mesmo tempo, veículo e criador simbólico. É veículo porque, através dele, é trazida à tona uma quantidade infindável de símbolos; e criador, pois todo sonho constitui um símbolo. Daí a dificuldade e a complexidade de sua interpretação. O êxito

nessa tarefa dependerá não só da análise simbólica global desse sonho mas, sobretudo, da compreensão individual de cada um dos símbolos nele envolvidos.⁴⁷

Estudado desde a Antigüidade, o sonho era cultuado como instrumento divinatório. Sacerdotes e especialistas na decifração dos símbolos oníricos eram consultados diariamente em templos construídos somente para esse fim. Acreditava-se no poder premonitório, profético e terapêutico dos sonhos, capaz de curar doenças e de auxiliar na resolução para problemas complexos. No mundo oriental, a decifração onírica é ainda utilizada como melhoria ao dia-a-dia das pessoas. A interpretação, nesse caso, porém, segue princípios diferenciados. Os chineses, por exemplo, crêem na interpretação inversa daquela indicada pelos acontecimentos vislumbrados no sonho. Então, sonhar que uma pessoa está morta ou prestes a morrer, significa vida longa para ela. Igual valor tem o sonho, segundo as palavras e ensinamentos bíblicos. Para algumas religiões, o sonho é uma inspiração divina concedida aos fiéis por Deus durante o sono, por isso deve ser respeitado.

No século XX, graças à Psicanálise, o sonho foi afastado do terreno mítico e de pressupostos supersticiosos, tendo sua interpretação e análise centradas no indivíduo que sonha. Freud acreditava que ele era a chave para o conhecimento da alma humana. Sob a forma de enigmas elaborados pelo inconsciente, os sonhos representavam a explicação para um desejo reprimido, a descoberta de um sistema neurótico, a revelação de situações de opressão, necessidade ou pulsão, a evidência de conflitos etc. Por essa razão, não bastava apenas o estudo de tudo o que o sonho manifestava, era necessário também levar em conta o que estava latente no indivíduo sonhador.

A existência de um inconsciente coletivo, defendida na Psicanálise por Jung, trouxe nova contribuição à simbologia onírica, aumentando sua abrangência. Assim, além da auto-representação voluntária da situação atual vivida pelo inconsciente, os sonhos focalizariam uma camada da psique comum a todos os seres humanos, de grande relevância para a interpretação onírica.

Sonhar é uma atividade espontânea e incontrolada, por isso, geralmente há a entrega total do sujeito que sonha ao mundo imaginado, o que causa um afastamento da vida de fato vivida. Nesse momento, a consciência das realidades, da temporalidade, da identidade pessoal é suprimida para atender ao drama sonhado no espaço da intimidade de cada um. Por

⁴⁷ “A interpretação do sonho, como a decifração do símbolo, não são apenas respostas a uma curiosidade do espírito. Elevam a um nível superior as relações entre o consciente e o inconsciente e aperfeiçoam suas redes de comunicação. Só por esta qualificação, e no plano do psiquismo mais normal, a análise onírica ou simbólica é uma das vias de integração da personalidade. O homem mais bem esclarecido e equilibrado tende a substituir o homem despedaçado entre seus desejos, suas aspirações e suas dúvidas, e que não se compreende a si próprio.” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1994, p. 850)

isso, alguns minutos podem representar uma vida inteira no sonho e acontecimentos dolorosos são capazes de provocar sensações supostamente reais e verdadeiras no sonhador.

O sujeito solitário que sonha possui diretamente os mundos por ele imaginados. Bachelard (1990b, p. 76) diz que: “Quando o sonho se apodera assim de nós, temos a impressão de habitar uma imagem”. Embora o tempo passe de igual maneira nesses mundos, a lembrança fica intocável, possibilitando ao sonhador as mais porvindouras identificações. Em função disso, é comum sonhar com o que poderia ter sido, a fim de tornar estáveis quaisquer quimeras.

O sonhar acordado e o devaneio⁴⁸ são manifestações de suma importância no universo onírico porque, respeitadas as proporções, são atitudes nas quais há a equivalência dos símbolos utilizados e das funções psíquicas desempenhadas no sonho noturno.

Fernando Pessoa defendeu o sonho como característica principal da arte moderna. Além de utilizar a atividade onírica como um recurso altamente simbólico em sua produção poética, o poeta procurou dar notoriedade a ela através de uma reestruturação do seu caráter nos meios literários, por meio do texto em prosa intitulado “A arte moderna é a arte do sonho” (PESSOA, 1993, p. 296). De acordo com Pessoa, o mundo na Idade Média e na Renascença era simples e pequeno, o que o tornava possível de se abarcar, dando ao sonhador alta probabilidade de realizar o seu sonho. A modernidade, ao contrário, demasiadamente complexa por conta do cientificismo, das doutrinas e regimes políticos, sociais e econômicos vigentes, impedia o sonhador de pôr em prática os seus sonhos. A ousadia, marca característica dos grandes aventureiros antigos, não bastava mais; na nova época, as palavras de ordem eram empenho físico e técnica. Os homens de prática substituíram os homens de sonho. Acaba, assim, o mistério, tão valioso à arte, em especial à atividade poética.⁴⁹

⁴⁸ Segundo Bachelard (1988, p. 5-10), a fuga da realidade imposta pelo devaneio não leva propriamente a um mundo irreal. Ele diz que o sujeito entregue à “inclinação do devaneio”, uma descida capaz de dispersar e obscurecer, vai perdendo gradativamente a consciência do real. Por isso, paradoxalmente, a luz representa a tomada de consciência, um suplemento à conexão psicológica. Assim, a consciência se esvai com o devaneio. O devaneio poético, no entanto, diferentemente daquele de outro tipo, tem a habilidade de imprimir uma “boa inclinação” à consciência. Nele, há o despertar e a harmonização dos sentidos. Daí surge a distinção entre o sonho e o devaneio. De acordo com a visão psicológica, o devaneio é um fenômeno natural, um estado da alma, um sonho desconexo, sem mistérios ou história, por essa razão ele não é passível de ser relatado oralmente, como o sonho. Somente por meio das palavras poéticas se pode comunicar um devaneio. O sonho, ao contrário, permanece repleto das paixões mal vividas durante o dia e, com isso, até a solidão inerente a ele é agressiva, porque representa uma luta contra as censuras diurnas. O devaneio, em oposição, abre espaço à máxima extensão da alma, protagonizada por uma linguagem livre de condenações, reprovações ou críticas. Se a alma e o espírito aparecem unidos num devaneio pelo devaneio, é possível também ligar a imaginação à memória. Isso permite ao sujeito participar do seu devaneio e reviver, com isso, seu passado, uma vez que o próprio devaneio revelará uma série de detalhes sobre ele. No sonho noturno, por outro lado, o sonhador é apenas uma sombra que perdeu a identidade.

⁴⁹ Leila Perrone Moisés (1982, p. 63) explica que o sonho, para Pessoa “... não é a inação. No passado, o sonho era o alto projeto das maiores ações humanas; no presente, são as circunstâncias infelizes que impedem essa

Diante da impossibilidade de realização exterior do sonho, Pessoa vislumbrou a tendência da interiorização onírica. Somente no mundo interior, hirtó⁵⁰, calado e contestador do desvario exterior, o sonho seria, portanto, passível de uma concretização. Destarte, dos três caminhos frente ao “novo estado civilizacional”, o mais indicado à magnitude de um artista da poesia, segundo o poeta português, era o do sonho:

1) entregar-se ao mundo exterior, deixar-se absorver por ele, tomando dele a vida oca e ruidosa, o esforço sumamente esforço, a Natureza simplesmente Natureza – e este caminho seguiram Whitman, Nietzsche, Verhaeren, e, entre nós, a corrente que inclui Nunes Claro, Sílvio Rebelo e João de Barros. 2) Pôr-se ao lado, à parte dessa corrente, num sonho todo individual, todo isolado, reagindo inertemente e passivamente contra a vida moderna, quer pela ânsia medieval, a *medievalité*, quer pela fuga para o longe no espaço, quer para o estranho e o invulgar na vida – o *Longe* na vida afinal. Foi o caminho que seguiram Edgar Poe, Baudelaire (fugindo para o Estranho), Rossetti, Verlaine (para a Idade Média e para o Estranho), Eugênio de Castro (para a Grécia), Loti (para o Oriente). 3) Metendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do próprio sonho* – e fugindo da “Realidade” nesse sonho. É o caminho *português* (tão caracteristicamente português) – que vem desde Antero de Quental cada vez mais intenso até à nossa recentíssima poesia. (PESSOA, 1993, p. 297-298)⁵¹

Os textos poéticos pessoanos podem englobar pelo sonho o universo em todos os seus aspectos. Segundo Pessoa, o poeta dos sonhos é mais visual⁵² do que auditivo, olfativo ou tátil. A percepção do olhar, nesse caso, é muito mais abrangente, uma vez que ela vai além da mera abstração projetada em objetos concretos. Ela possibilita, desta forma, a constituição de um mundo subjetivo ao sonhador que, embora não seja totalmente explicável, é simbólico. O conhecimento adquirido pelo sentido visual pode libertar-se do próprio olhar e do fluxo do pensamento, devido à ação da imaginação. Isso permite a vivência de sensações transcendentais que parecem ser mais intensas, ricas e verdadeiras do que as reais. É o que

prática superior, e condenam o sonho à irrealização. Assumindo o sonho, a poesia moderna não se limita apenas a fugir de um real adverso, mas afirma uma utopia que, por contraste, é uma permanente acusação daquilo que, nesse real, impede a plena realização dos mais altos ideais humanos. A poesia preserva o sonho como a possibilidade de um projeto, que possa dar valor às ações, que as salve da cegueira e da brutalidade.”

⁵⁰ G. Rudolf Lind (1981, p. 37-39) destaca os projetos do Paulismo e do Interseccionismo e as poesias e dramas estáticos pessoanos escritos nessa época para ilustrar a supremacia do mundo tranqüilo e enigmático do sonho, reconhecida pelo poeta. Ele menciona, inclusive, a designação de “arte do sonho moderna” dada por Pessoa ao Paulismo, em publicação única na Revista Renascença, de 1914, responsável por lançar o poeta nos meios literários portugueses.

⁵¹ As marcações em itálico foram feitas pelo próprio autor.

⁵² Fernando Guimarães (1981, p. 40), ao comentar as **Páginas de Doutrina Estética** de Pessoa, atenta para a conclusão pessoana sobre o poeta do sonho ser geralmente um visual, um visual estético. Ao invés de buscar linhas ideais ou idealizadoras no sonho, o que comprometeria a importância do sujeito, a paisagem onírica e o labirinto de imagens criadas nos sonhos tendiam a esgotar-se nas dimensões da linguagem, por isso o poeta era um visual estético. Esse recurso estético promovido pelo sonho, acrescenta ele, já era utilizado anteriormente pelos simbolistas.

mostra os versos: “E assim, neste ignorar-me a ver-te, minto / A ilusão da sensação, e sonho, / Não te vendo, nem vendo, nem sabendo / Que te vejo, ou sequer que sou, risonho / Do interior crepúsculo tristonho / Em que sinto que sonho o que me sinto sendo.” (PESSOA, 1998, p. 106) O “ignorar-me a ver-te” representa uma abstração do olhar, responsável pela “mentira” da “ilusão da sensação”, isto é, a sensação experimentada só é possível devido ao “fingimento” provocado pela abstração. Tal sensação leva ao sonho e a um universo à parte, de certo modo racional. Não se quer ver o outro voluntariamente, por isso o verbo “ignorar”. Há lucidez nessa ação e na entrega ao sonho também. O adjetivo “risonho” demonstra essa opção do sujeito poético de adentrar esse universo íntimo: “interior crepúsculo tristonho”. Nota-se a oposição entre “risonho” e “tristonho”, ambos qualificativos: o primeiro, da ação arbitrária de ingressar, o segundo, do espaço escolhido. No mundo onírico, além de ver, deixa-se de “saber”: “não te vendo, nem vendo, nem sabendo que te vejo, ou sequer que sou”. Esse obscurecimento da consciência íntima das coisas ante o sonho é simbolizado pela expressão “interior crepúsculo tristonho”. O crepúsculo⁵³ é o fenômeno pelo qual a luminosidade aflora ou desaparece, conforme a posição do Sol. Se o eu-lírico deixa de ver e de saber e o “crepúsculo” que se dá no seu íntimo é tristonho, subentende-se que toda e qualquer claridade está se apagando; a lucidez agora se esvai frente à ilusão e à confusão de sensações: “sinto que sonho o que me sinto sendo”. Perde-se a consciência de si mesmo: “nem sabendo [...] sequer que sou”. A visão de si mesmo passa, então, a ser aquela que se tem no sonho, numa mistura entre duas realidades distintas: aquela em que ele existe e a outra, a onírica, numa interpenetração metafísica.

As imagens oníricas não têm amarras lógicas, contudo, necessitam de uma organização seqüencial caso sejam destinadas à linguagem poética. Quem guia esse processo é a posição relativa da consciência desse sujeito. É ela quem dita os limites entre a objetividade e a subjetividade no sonho: “Dorme enquanto eu velo... / Deixa-me sonhar... [...] / Quero-te para sonho, / Não para te amar. [...] o sonho é encantamento / E eu sonho sem sentir.” (PESSOA, 1998, p. 141) O encantamento e o sentimento são subjetivos mas ganham uma carga de objetividade pela ação da consciência. Sonhar com o objeto desejado é, pois, melhor do que tê-lo concretamente. Se voluntário e lúcido, o sonho não passa de um

⁵³ A imagem do crepúsculo é recorrente no universo poético pessoano. Outro poema significativo nesse sentido é “Impressões do Crepúsculo” (PESSOA, 1998, p. 108). Durante o crepúsculo, a claridade vivaz do sol dá lugar aos raios da lua, mais difusos e apropriados para emoldurar o sonho, no qual tudo é vago e impreciso. O crepúsculo, no entanto, não é apenas o da paisagem poeticamente revelada, mas uma espécie de cortina para os sentimentos do eu-lírico, ilustrando além da passagem de um momento, a dissolução ou o alheamento do sujeito poético. Nesse poema um verdadeiro caos imagético é criado, que provoca sensações ímpares construídas por sensações táteis, visuais, auditivas e por recursos gráficos e palavras imprecisas para intensificar esse caos.

“encantamento”, vantajoso em vários sentidos, principalmente o de poder “sonhar sem sentir”.

Se há a diminuição da consciência lúcida, pela qual se pauta a distinção entre o mundo real e o onírico, o resultado é um estado constante de confusão de imagens e sensações: “Não sei se é sonho, se realidade, / Se uma mistura de sonho e vida, / Aquela terra de suavidade / Que na ilha extrema do sul se olvida. / É a que ansiamos. [...] Mas já sonhada se desvirtua, / Só de pensá-la cansou pensar” (PESSOA, 1998, p. 167) Esses versos, por exemplo, mostram uma terra desejada: “a que ansiamos”, informação esta suficiente para intensificar o caráter subjetivo de sonho, visto que há uma idealização envolvida. A consciência, no entanto, impede a entrega total do sujeito poético à “terra de suavidade”, vislumbrada no mundo onírico. E mais: pensar, idealizar e até sonhar são atitudes por demais racionais na visão pessoana, por isso desvirtuam a perfeição onírica, só perfeitamente contemplada se intuída.

Em seu estudo “Sonho e criação na poesia de Fernando Pessoa”, com o qual este trabalho de pesquisa dialoga, Miguelina Soifer (1975, p. 69-70), encontrou três graus de sonho e três formas distintas de sua expressão no universo poético pessoano, conforme o nível de consciência do eu-lírico. O primeiro deles é o da consciência lúcida, no qual o poeta coordena a realidade exterior e objetiva com a sonhada, numa espécie de comparação. Os elementos comparativos são os únicos a ligar os dois planos, ainda claramente separados. O segundo grau, marcado por uma diminuição considerável da consciência, promove um aprofundamento no mundo subjetivo e expressivo do sonho. A distinção entre os dois planos, que agora coexistem, deixa de ser nítida. Há uma justaposição perfeita entre a realidade e o sonho, eliminando qualquer elemento comparativo ou de ligação entre eles. Embora não seja absorvido definitivamente pela atmosfera do sonho neste estágio, o eu-lírico chega a integrar-se ao objeto da visão onírica. A consciência, em seus momentos de lucidez momentânea, reagirá negando as realidades sonhadas, expressas no poema, impedindo o abandono total ao sonho. No último grau se dá a aproximação integral da realidade pressentida no sonho. O eu-lírico, envolto na dinâmica onírica, entrega-se a experiências alucinatórias, desaparecendo no tempo da visão e na esfera do sonho.

No primeiro poema do conjunto chamado “Chuva Oblíqua”, é possível observar, ao longo dos versos, esses três graus de consciência do sonho:

ATRAVESSA esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios

Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

(PESSOA, 1998, p. 113-114)

Esse poema interseccionista não obedece às regras métricas de versificação ou acentuação e não apresenta rimas. Apesar disso, aliterações e assonâncias diversas, espalhadas ao longo dos versos são capazes de criar sonoridade compatível com o desenvolvimento semântico do poema.

Logo no primeiro verso, fica evidente a intersecção entre os planos externo e interno: “Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito”. O porto imaginário, que é “infinito”, atravessa a paisagem do mundo exterior, originando uma série de imagens que se assemelham a uma pintura cubista pelos recortes diversos apreendidos e pelo conjunto formado por eles. Outra informação importante, fornecida pelo verso inicial, que acaba criando uma nova intersecção, é que a paisagem externa é terrestre e a sonhada, marítima. O verso seguinte apresenta detalhes sobre esses dois mundos, colocados sempre em paralelo. Assim, as flores da paisagem e as “velas de grandes navios” se interligam pelo adjetivo “transparente”. Nota-se que o verso inicia-se com a menção à cor: “E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios”. No entanto, não há cor, pois tudo é transparente. A condição da transparência é interessante porque ela permite “ver através”, isto é, são flores mas, ao mesmo tempo, são velas de navios. A visão de um plano leva à visão do outro. Esses navios “largam do cais arrastando nas águas por sombra / Os vultos ao sol daquelas árvores

antigas...” Novamente um elemento remete ao outro: as sombras das árvores da paisagem externa e terrestre se movimentam com os navios que partem do cais, imagem marítima criada no interior do sonho. O fluir das águas e a movimentação das sombras, assim como o desenrolar do sonho e dos planos de intersecção são estimulados pela aliteração do “s” em toda a estrofe. Até então, a consciência lúcida permite a participação simultânea do sujeito poético nos dois mundos. As realidades externa e íntima, terrestre e marítima, real e imaginada, estão coordenadas regularmente pelo sujeito, o que é comprovado pelos elementos de ligação utilizados. Nessa quadra, a transparência e a sombra são responsáveis pela interpenetração dos planos. É interessante observar a relação semântica entre esses dois termos. A transparência é diáfana e límpida, já que permite a percepção da luminosidade. A sombra é um espaço obscurecido pela interposição de algo opaco, que impede a passagem de luz. Embora sejam elementos que convergem a um mesmo propósito, são opostos e, como tais, revelam uma nova e possível intersecção, entre o claro e o escuro, que, por extensão, levará ao dia e à noite, à clareza das idéias e à escuridão mental, imagens e conseqüências reguladas por níveis diferenciados da consciência.

A segunda estrofe, também uma quadra, a exemplo da primeira, explicita melhor esse jogo dialético entre o que é “sombrio e pálido” – “o porto que sonho”, e o que é cheio de “sol” – “esta paisagem”. A união das imagens se dá pelo terceiro verso: “Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio”. Mesmo havendo luminosidade no mundo exterior, devido ao dia de sol, no íntimo do sujeito poético trata-se de “um porto sombrio”. O verso final reforça a imagem das sombras arrastando as “árvores antigas” que estão “ao sol”. Desta vez, há uma alegoria construída: “os navios que saem do porto são estas árvores antigas”, que une ainda mais as duas realidades. A aliteração do “s” continua nessa quadra, fazendo o sonho ter seguimento. Ela ganha o reforço de reticências, que começam a se tornar recorrentes a partir dessa segunda estrofe. Essa última interpretação, sobre as árvores serem equivalentes ao navio, faz supor a possibilidade de uma “leitura” dos versos das duas quadras iniciais aos pares. Assim, o “porto infinito” do primeiro verso da quadra inicial é qualificado como “sombrio e pálido” pelo verso inicial da segunda quadra, que lhe é paralelo. “A cor das flores é transparente”, porque a “paisagem é cheia de sol”; os navios arrastam “por sombra” as árvores, que são “vultos de sol”, porque “no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio”.

A próxima estrofe, composta por seis versos, anuncia um pretenso desprendimento do sujeito poético: “abandonei-me da paisagem abaixo”. O “vulto” do cais forma um grande “muro”, cuja paisagem mostra uma estrada “nítida e calma”. Ao se tratar de uma estrada, esse possível caminho pode ser uma alternativa considerada pelo eu-lírico para

“libertar-se”. Os navios penetram imagetivamente no tronco das árvores e suas amarras transpassam as folhas ao caírem na água. Os planos horizontal e vertical se unem “numa horizontalidade vertical”, pela imagem criada. Os versos dessa estrofe acabam por não esclarecer nitidamente o que significa de forma exata: “Liberto em duplo”, o que pode estar indicando um obscurecimento da consciência lúcida inicial. Houve, nesta estrofe, um aprofundamento no mundo subjetivo do sonho. Os elementos de ligação e comparação entre os diversos planos foram igualmente abrandados.

Na última estrofe, composta por oito versos, “a água do mar do porto” é retratada como transparente. O acontecimento repentino, por isso o termo “súbito”, parece ilustrar a alucinação, isto é, o desaparecimento da consciência lúcida. Essa limpidez implica a claridade, a transparência, antes característica do mundo terrestre e real, agora absorvida pelo plano do sonho. Não há, contudo, a clareza mental simbolizada por essa luz, já que o indivíduo afirma “não sei que me sonho”. O sujeito perdeu a consciência até de quem ele é no sonho. As paisagens se misturam totalmente: o porto passa a receber uma estrada a arder; surge uma “nau mais antiga que o porto que passa” e este emaranhado de imagens penetra no corpo do eu-lírico e transpassa até a sua alma: “e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma”. O sonho vence a realidade e a consciência se esvai no terreno onírico. As duas estrofes têm essa entrega intensificada pelas aliterações do “s” e do “m”, colocando em destaque o mundo marítimo.

A experiência alucinatória do sonho pode ser ilustrada pelo terceiro poema de “Chuva Oblíqua”. O eu-lírico desliga-se da realidade e mergulha no seu sonho, que envolve a “Grande Esfinge do Egito”:

A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro...
Escrevo – e ela aparece-me através de minha mão transparente
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo – perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Quéops...
De repente paro...
Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste
candeeiro
E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...

Ouçó a Esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim,

E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve
 Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos,
 E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
 E uma alegria de barcos embandeirados erra
 Numa diagonal difusa
 Entre mim e o que penso...

Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim!...

(PESSOA, 1998, p. 114-115)

A estrutura formal do poema, totalmente desordenada, ilustra a alucinação apresentada já no primeiro verso: “A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro... / Escrevo – e ela aparece-me através de minha mão transparente”. Há, pois, a interposição da figura da Esfinge na imagem da “mão transparente” do eu-lírico que escreve. Surgem, também, a fim de dar uma maior veracidade à cena sonhada, pirâmides erguidas a um canto do papel e, ainda, o bico da pena com a qual o sujeito poético escreve, transformado no perfil do rei Quéops. Visão e realidade encadeiam-se e dão origem a um clima de fantasia, no qual o eu-lírico, em meio a uma escuridão repentina, projeta-se na cena e acaba por cair em “um abismo feito de tempo”. As inúmeras reticências ilustram essa imprecisão e a interpenetração dos planos, que suprimem o tempo, aproximando o passado do presente e tornando tudo vago, obscuro, um verdadeiro “abismo”. Embora consciente de estar “a escrever versos à luz clara deste candeeiro”, o eu-lírico sente-se “soterrado sob as pirâmides” e se vê esmagado por todo o Egito, a cada traço feito pela pena: “Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro”. O jogo entre escuridão e luz é mais uma vez utilizado como recurso. O desmoronamento foi, portanto, provocado pelos seus versos. O sonho, nesse ponto, é priorizado porque o sujeito poético se entrega a ele, sendo dominado pelas imagens que ele mesmo criou. A Esfinge ressurgiu naquela ilusão onírica e passa a rir “por dentro” do sujeito poético. É possível a ele ouvir tal riso pois não se trata de um riso real, mas do som de sua pena “a correr no papel”. A cena toda, a seguir, é varrida “para o canto do teto”, que está atrás do eu-lírico, como um cenário. Essa mudança de espaço, muda o ângulo de visão da cena também. É como se o sujeito poético estivesse suspenso no ar, num “canto do teto”. Essa “varredura alucinatória” joga definitivamente o sujeito no mundo onírico. A vítima da tragédia descrita é indicada como sendo o rei Quéops e não o eu-lírico, há pouco soterrado. Embora haja um cadáver, a morte do rei egípcio não foi, de fato, concretizada, visto que ocorreu em um espaço intermediário entre o papel e a pena com a qual se escreve o desvario poético. Uma nova intercalação de imagens é imposta pelos olhos abertos do defunto, mantendo um diálogo mudo com o eu-lírico. O cruzamento dos olhares remete ao Nilo, a

correr, e à alegria dos “barcos embandeirados”, empregados nos preparativos dos funerais do rei morto. É interessante observar que não são os tais barcos que vagueiam “numa diagonal difusa”, isto é, sem destino ou direção fixa, entre o eu-lírico e o que ele pensa, mas a alegria de vê-los. O fechamento do poema se dá com “Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim!...” O pronome “Mim”, escrito com letra maiúscula, evidencia um novo elo entre o eu-lírico e o rei morto. O último verso suscita uma ambigüidade interpretativa, abrindo a possibilidade dos funerais serem tanto do rei, quanto do sujeito poético. Isso pode explicar a razão do pronome “mim” estar grafado com maiúscula, o que levaria à elevação da importância do eu-lírico, igualando-o ao rei egípcio na morte. Se, por outro lado, a preposição “em” estender-se também ao pronome “mim”, é possível que esses funerais estejam sendo celebrados no íntimo do sujeito poético, o que seria totalmente coerente com a sucessão de imagens mostrada desde o início do poema, uma vez que o perfil do rei egípcio não passa do bico da pena do eu-lírico. São duas realidades subjetivas, portanto, que se destacam desse interseccionismo: a que o eu-lírico vive ao escrever o poema e a imaginada pelo seu pensamento.

Os efeitos sonoros provocados pelas aliterações e assonâncias ilustram cada etapa dessa alucinação. Quando o sujeito poético está a escrever o seu sonho com a “Grande Esfinge do Egito”, o atrito da pena sobre o papel é representado pelos sons constituídos pela aliteração do “r” e a assonância do “e”. O momento do soterramento pelas pirâmides ganha o reforço do “s”, presente na estrofe de dois versos. O riso da Esfinge e, novamente, o som da pena sobre o papel, fazem-se ouvir sonoramente pela aliteração do “r”. Finalmente, o cruzamento metafísico de olhares entre o eu-lírico e o rei Quéops, ocorre com o apoio das aliterações em “r” e “s”.

A assimilação intrínseca, por meio de sutilezas e impregnações mútuas, que permeia a relação entre sonho e realidade, na opinião de Carlos Felipe Moisés (1979, p. 61-68), é um tema obsessivo nas composições pessoais. Segundo ele, mais do que a base em fatos concretos, como as ações e obras dos homens frente à realidade, os poemas de Pessoa abarcam o vínculo com o sobrenatural e o desconhecido, por meio do sonho. Sonhar será, portanto, uma forma de acesso à realidade que poderia ter sido e não aquela que é.

Esse encadeamento de sonho e realidade forma, porém, um abismo indistinto entre o mundo onírico e o tempo que há de vir⁵⁴. Passada a lembrança do sonho e finda a eternidade efêmera do instante prazeroso por ele propiciado, resta o presente indesejado e o

⁵⁴ “Abismo entre o meu sonho e o meu porvir...” Este é o último verso do soneto XII de “Passos da Cruz”. (PESSOA, 1998, p. 128)

futuro cruel, ambos marcados pela certeza da inutilidade das ações, dos sonhos, da vida: “Sou já o morto futuro. / Só um sonho me liga a mim - / O sonho atrasado e obscuro / Do que eu devera ser”. (PESSOA, 1998, p. 158) O passado, freqüentemente retomado, intensifica o desalento do momento presente, potencializando a saudade de um tempo que, por ação e influência do eu-lírico, parece mais distante do que realmente está, a exemplo do soar do sino da aldeia de infância⁵⁵, da “eterna primavera” e do “florir das árvores feitas”.⁵⁶ A constatação de que o ser presente no sonho não é o ser real, é melancólica: “Eu já não sou quem era; / O que eu sonhei, morri-o”. (PESSOA, 1998, p. 140)

O conforto propiciado pelo sonho, mesmo transitório, pois ilusão: “Tudo é ilusão. / Sonhar é sabê-lo.” (PESSOA, 1998, p. 142), é ainda vantajoso frente à negatividade da existência: “sonha de dia e sonha de noite, sabendo / Todo sonho vão, / Mas sonha sempre, só para sentir-se vivendo / E a ter coração.” (PESSOA, 1998, p. 142) O sonho é uma maneira de enfrentar a vida, é uma forma de existir, ainda que seja fingida: “Tudo é nada, e tudo / Um sonho finge ser.” (PESSOA, 1998, p. 143). Sonhar não é apenas cumprir num outro plano tudo o que se deseja na intimidade e nem sempre é praticável, mas também vivenciar aquilo que é oferecido pelo mundo externo de forma experimental. Assim, em alguns poemas pessoanos haverá sonhos capazes de causar mais comoção nos ânimos das pessoas do que a própria vida⁵⁷; sonhos transformados em instrumentos eficazes na apreensão do absoluto, tal qual o “puro gesto da tocadora de harpa”.⁵⁸ Se as coisas são ilusórias, sonhar é justamente reconhecer essa falsa aparência das coisas e o seu conseqüente engano de sentidos. Sob essa condição, o sonho pode afirmar, definir e estabelecer os limites para a vida. O sujeito poético pessoano, que aceita o mergulho onírico numa ânsia de encontrar uma razão existencial, utiliza a consciência como limite subjetivo dessa entrega. O sonho é um meio fugidivo e irremediavelmente nulo de realização, mas o sujeito sonhador sabe disso. O eu-lírico não sonha porque sabe, mas sabe porque sonha. Por isso, como dizem os versos de outro poema pessoano: “Sonhar é nada e não saber é vão.” (PESSOA, 1998, p.145). Iludir-se pelo sonho? Nos textos do poeta, o sujeito só se ilude se essa for a intenção dele.

Apesar da consciente capacidade ilusória do sonho, muitas vezes o fluir do tempo no mundo onírico altera e compromete as dimensões do sujeito poético, imprimindo um certo

⁵⁵ Trata-se de uma referência ao poema pessoano que versa sobre o sino de sua aldeia e que termina com a seguinte estrofe: “A cada pancada tua, / Vibrante no céu aberto, / Sinto mais longe o passado, / Sinto a saudade mais perto.” (PESSOA, 1998, p. 140)

⁵⁶ Ibid., p. 194.

⁵⁷ “Com a alma só comovida / Do sonho e pouco da vida.” (Ibid., p. 111)

⁵⁸ Essa passagem refere-se ao quarto soneto de “Passos da Cruz”, que se inicia com os versos: “Ò tocadora de harpa, se eu beijasse / Teu gesto, sem beijar as tuas mãos!” (Ibid., p. 124-125)

distanciamento do próprio “eu”, como se alguém de fora passasse a sonhar no seu lugar: “Não sei, mas meu ser / Tornou-se-me estranho, / E eu sonho sem ver / Os sonhos que tenho.” (PESSOA, 1998, p. 143) O alheamento é uma das possibilidades poéticas da linguagem do sonho que rompe essa linha tênue da clareza e da lucidez, tão prezada por Fernando Pessoa. A temporária deriva que deixa o sujeito inconsciente do plano aberto e verdadeiro das coisas, estabelece a confusão íntima: “Não sei se é dormindo / Ou alheado que estou: / Sei que estou sentindo / A boca sorrindo / Aos sonhos que sou” (PESSOA, 1998, p. 174). Por essa razão, certas vezes, o sonho pode não descansar e fazer mal, o que leva o eu-lírico a desejar mais intensamente a despersonalização: “Ah, ser os outros! Se eu o pudesse / Sem outros ser!” (PESSOA, 1998, p. 176). O resultado são as interrogações metafísicas manifestadas pelo empenho e esforço de compreender e conhecer o absurdo do inexistente: “Pranto dos sonhos fúteis, / Que a memória acordou, / Inúteis, tão inúteis – / Quem me dirá quem sou?” (PESSOA, 1998, p. 145).

Um exemplo desse afastamento do próprio eu, que o sonho promove, está neste poema:

SONHO. Não sei quem sou neste momento.
Durmo sentindo-me. Na hora calma
Meu pensamento esquece o pensamento,
Minha alma não tem alma.

Se existo é um erro eu o saber. Se acordo
Parece que erro. Sinto que não sei.
Nada quero nem tenho nem recorde.
Não tenho ser nem lei.

Lapso da consciência entre ilusões,
Fantasmas me limitam e me contêm.
Dorme insciente de alheios corações,
Coração de ninguém.

(PESSOA, p. 1998, p. 144-145)

O poema é composto por quatro quadras. Os três primeiros versos de cada estrofe são decassílabos, porém, não obedecem à acentuação tradicional, recebendo um acento diferente em cada verso. Os últimos versos de cada estrofe são redondilhas menores, com acentuação também diferente da geralmente utilizada. O esquema de rimas é, contudo, regular: ABAB CDCD EFEF.

O verso inicial conta com a palavra “Sonho” em destaque. Uma cesura a separa do comentário íntimo que vem em seguida: “Não sei quem sou neste momento”. “Sonho” pode ser tanto um substantivo quanto um verbo na primeira pessoa do Presente do Indicativo. Isso

supostamente indica que, se for um substantivo, tudo o que será dito a seguir está acontecendo no plano onírico. Em se tratando de um sonho, é natural não ter consciência de si mesmo nesse momento. Se a palavra constitui, por outro lado, um verbo: “eu sonho”, uma mudança semântica é possível de ser empreendida no poema inteiro, envolvendo, mais uma vez, a questão da consciência. Então, isso significaria que, mesmo sonhando, o indivíduo é capaz de iniciar uma auto-análise. O segundo verso mostra a sensação do eu-lírico que, ao dormir, parece saber quem é, sentindo-se: “Durmo sentindo-me”. Um enjambement une este verso ao terceiro: “Na hora calma / Meu pensamento esquece o pensamento”. A “hora calma”, isto é, o momento do sonho, faz com que tudo se anule: o pensamento deixa de pensar e, portanto de existir. A alma também se esvai, com o sonho: “Minha alma não tem alma”. A aliteração do “s”, do “m” e a assonância do “o” ilustram esse momento, dando fluência ao sonho.

Se tudo é vácuo dentro e fora do sonho, esse vazio, na segunda quadra, passa a estimular abstrações, dando lugar ao jogo dialético entre o saber, o sentir, o querer, o ter e o recordar. Tudo é um erro: “Se existo é um erro eu o saber.”; “Se acordo / Parece que erro.” Saber da própria existência é um erro; acordar também. Se “erro” estiver empregado no sentido de engano, isso significa que existir é viver no engano, é apenas uma ilusão. Acordar, idem. Desta forma, parece só restar, até aqui, o sonho. A consciência desse “erro” traz a sensação de nada saber, nada querer, nada ter e nada recordar. A negação repetidas vezes afirma o aniquilamento total do ser: “Sinto que não sei. / Nada quero nem tenho nem recordo.” É interessante a seqüência negativa contínua, construída pela conjunção “nem”, que engrandece o vazio retratado. A conclusão final é pesarosa: “Não tenho ser nem lei”. Dá-se a anulação do sujeito. “Lei” pode ser a condição imposta pelas circunstâncias que, no caso do poema, é nula. Há apenas o nada. A aliteração do “r” e a assonância do “e” reforçam o erro que guia a análise dessa estrofe.

A estrofe final mostra uma qualificação, possivelmente do sonho: “Lapso da consciência entre ilusões”. Entre o existir e o acordar, ambos ilusórios, está o sonho. As ilusões são “Fantasmas” que “limitam” e “contêm” o indivíduo. A limitação, que aparece duplamente com os verbos “limitar” e “conter”, já foi constada anteriormente: “não sei”, “nada quero nem tenho nem recordo”. Diante desse “nada”, formado pelo sonho, resta o apelo do eu-lírico ao próprio coração, que acontece nos dois últimos versos: “Dorme insciente de alheios corações, / Coração de ninguém”. Somente o sonho pode manter ignorante de corações alheios, o coração do eu-lírico, autodesignado “coração de ninguém”. Dormir “insciente” de corações alheios e entregar-se à solidão do sonho, é a única saída possível vislumbrada pelo eu-lírico. É melhor, portanto, estar ignorante no sonho, do que estar

consciente da ilusão que é a vida. A aliteração do “s” traz novamente o sonho, voltando ao início do poema.

A contumaz redução da vida e das coisas existentes a nada, a exemplo do poema que acaba de ser analisado, é bastante comum nos textos poéticos pessoais do “Cancioneiro”. Tudo se dilui em negações contínuas e incisivas:

DURMO. Se sonho, ao despertar não sei
 Que coisas eu sonhei.
 Durmo. Se durmo sem sonhar, desperto
 Para um espaço aberto
 Que não conheço, pois que despertei
 Para o que inda não sei.
 Melhor é nem sonhar nem não sonhar
 E nunca despertar.

(PESSOA, 1998, p. 173)

É interessante notar que a realidade retomada após o sonho, devido à intensidade das sensações experimentadas, não pode ser a mesma de antes do mergulho onírico ou do período em que se passou de olhos abertos, velando. Há uma reorganização natural das coisas destinada a preparar o indivíduo para a nova experiência onírica vindoura. Essa reestruturação do plano externo e o incentivo a mais uma entrega ao mundo onírico, no entanto, não impedem nem aliviam o incômodo causado pelo despertar. Essa impressão de infortúnio é sentida no poema acima. O eu lírico passa a enumerar características negativas que são apreendidas nesse despertar. A primeira delas é o esquecimento: “Se sonho, ao despertar não sei / Que coisas eu sonhei”; a outra é o desconhecido: “Se durmo sem sonhar, desperto / Para um espaço aberto / Que não conheço, pois que despertei / Para o que inda não sei”. Se não há o sonho, é o despertar que é negativo, pois ele indica o desconhecido. Não adianta, pois, sonhar, porque o despertar aniquila as lembranças do sonho. Sem sonhar, o sujeito poético sente-se desperto em meio ao desconhecido. Ele conclui, diante disso que: “Melhor é nem sonhar nem não sonhar / E nunca despertar”. Esse “despertar” pode estar simbolizando a morte, a saída definitiva para tudo, ou a lucidez. Se, mesmo a morte, como pôde ser visto na análise de outros poemas pessoais, às vezes é ineficaz, talvez melhor mesmo é não estar lúcido, não pensar em sonhar ou não sonhar, ou dormir ou acordar. Já que não é possível apreender o mistério da existência, melhor é não existir.

Diante de tudo o que foi visto aqui, é possível dizer, em síntese, que a linguagem simbólica de Fernando Pessoa, devido à sua tenuidade e transcendência, instituiu uma lógica poética ao sono, à insônia, à escuridão e, sobretudo, ao sonho, fazendo-os triunfar sobre a

noite em uma espécie de adiamento da aparição da única verdade inexorável possível de se encontrar – a intangibilidade dos mistérios da existência.

4. CONCLUSÃO

Depois das análises textuais desenvolvidas acerca da dimensão simbólica da noite e de seus derivados em Fernando Pessoa, foi possível averiguar que a matéria simbólica, de fato, é tema importante na produção poética pessoana, atingindo proporções metafísicas, à medida que ultrapassa o âmbito de questionamentos ontológicos e aborda o mistério da existência. Respostas, no entanto, não são fornecidas às frequentes perguntas lançadas pelo eu-lírico dos poemas pessoanos, restando apenas a certeza de que o terreno abordado é impossível de se adentrar, por isso as dúvidas serão para sempre insolúveis.

O ambiente noturno das composições de Pessoa, rico por si só em lirismo, renova temas já antigos como a antecipação da morte, a capacidade regeneradora imposta pelo anúncio de um novo dia, dentre outros. A sensação de vazio, tédio, insegurança e solidão figuram igualmente no seu universo simbólico criado pela noite, sob todas as suas facetas, como a escuridão, as sombras, o sono, a insônia e os sonhos. O poeta revisita o espaço noturno com uma atitude melancólica, tornando-o propício à ordenação dos dramas pessoais e às preocupações intimistas e extremadas; ele faz isso por meio de incontáveis emoções poéticas, trazidas à tona de uma maneira inovada e peculiar.

O tema da noite em Fernando Pessoa, graças à imaginação concreta, ou seja, a sensibilidade aliada a capacidade analógica, e à mundividência que lhe é totalmente singular, ultrapassa os versos, numa transposição metafísica, chegando a alcançar realidades apenas passíveis de serem mostradas através de símbolos. É assim que o símbolo da noite se funde, muitas vezes, com o sujeito poético. A constatação da fugacidade da vida, característica comumente associada à noite, contribui para a união do eu-lírico ao ambiente noturno, numa espécie de abdicação existencial. Desta forma, a noite pessoana, tida como espaço vazio e inútil, passa a simbolizar a morte anunciada. O não-conformismo com as mazelas da vida, a desesperança e o sofrimento de existir só podem ser resolvidos definitivamente pela cessação de tudo, por isso há o prenúncio da morte na noite pessoana. O sono, nesse sentido, é apenas um disfarce para a morte, um adiamento temporário do fim que virá mais cedo ou mais tarde. Por isso, em seus poemas, quando não há representação da morte propriamente dita, ela é simbolizada pela morte das convicções; pela consciência da ausência no presente do ser passado; pela certeza das esperanças malogradas. A noite é, em função disso, é a imagem do desengano doloroso do sujeito poético. Por outro lado, entretanto, o ambiente noturno pode simbolizar igualmente o engano aceito por livre arbítrio, uma vez que, ainda sendo reduzida a

nada e à morte, a vida real é preterida em relação às sensações experimentadas durante o sono. Mesmo após reconhecer o sonho como “fingimento”, o sujeito poético ainda o considera melhor do que a vida.

Ao contrário da total e plena escuridão pela qual a noite é trivialmente retratada, o ambiente noturno pessoano é entrecortado por pequenos sinais de luminosidade, advindos da lua ou de luzes artificiais, como as lâmpadas acesas numa feira noturna ou o abajur clareando o quarto à noite. Essa claridade é simbólica porque representa a consciência, a lucidez do eu-lírico diante do caos que é a vida. Mesmo perturbado pela indolência e moleza impostas pelo sono, o sujeito poético pessoano está, na maioria das vezes, ciente da inutilidade de qualquer tentativa de reorganizar esse emaranhado de possibilidades negativas, em que se resume a existência. Apesar do pessimismo causado por isso, revelando atitudes quase masoquistas, esse sujeito ainda empreende esforços sabidamente frustrantes em reestruturar sentimentos, anseios e a realidade durante a noite, o sono, os sonhos.

Embora essa lucidez seja insistentemente buscada na produção poética de Pessoa, é freqüente a presença de uma confusão cognitiva, pela qual, valores como o saber e o não-saber, são mutuamente trocados e equivalentes. O eu-lírico pessoano sabe e, ao mesmo tempo não sabe. Sabe, porque que vê com clareza o vazio do passado perdido, do ser ou de algo que deixou de existir, tendo consciência, inclusive, do caráter passageiro da felicidade advinda do sono ou dos sonhos. Se não está lúcido, ainda assim é capaz de ver com a imaginação e a intuição. Entretanto, paralelamente a essa consciência, está o não saber. Não sabe porque tem dúvidas, faz perguntas constantemente, tem curiosidade em descobrir o que está do outro lado de um muro divisório entre a realidade vivida e a sonhada, pois anseia conhecer os seres e a terra que estão na ilha perdida no fim do mundo. A resposta a essas intrigantes e teimosas perguntas é avassaladora: não há como respondê-las. Isso torna, mais uma vez, o saber e o não-saber são permutáveis.

O silêncio característico da noite, cujos únicos ruídos advêm dos seres noturnos, espaço no qual tudo se cala para o mistério triunfar, é rompido muitas vezes nos poemas de Pessoa por monólogos interiores; diálogos com seres imaginários: às vezes uma ama cuja existência é duvidosa, um “Deus” metafísico ou os objetos circundantes do insone, como a pena que escreve pelas mãos de outrem; em outras, é próprio sujeito poético, dividido por meio de um processo de alheamento, conversa consigo mesmo, observando-se, numa tentativa de auto-reconhecimento e de compreensão dos mistérios descortinados pela insônia. Vozes diversas, portanto, distinguem-se no ambiente noturno pessoano, intensificando os

questionamentos melancólicos e se fazendo ouvir em um tempo no qual deveria primar a ausência de som.

O símbolo da noite em Pessoa tem a propriedade de ser polivalente, o que explica a suavização de oposições, a aproximação de contrários e a ordenação de significados análogos. Isso explica o leque de possibilidades simbólicas e psíquicas, aberto pela noite pessoana.

O sonho em Pessoa não se limitou às composições poéticas, assumindo um lugar importante também nos seus textos de teoria literária. Ao reconhecer que o sonho havia perdido seu poder de concretização exterior, devido à complexidade do mundo moderno, que passou a exigir mais do que a ousadia do sonhador, qualidade esta essencial e suficiente na Idade Média e Renascença para realizar os sonhos na época sonhados, o poeta passa a incentivar a interiorização onírica na arte moderna. A reestruturação do caráter onírico da literatura daria ênfase ao mundo interior do sujeito, o único no qual o sonho era passível de realização.

O universo subjetivo dos sonhos é um amplificador simbólico em Fernando Pessoa. O poeta dos sonhos, pela sua alta capacidade visual e imaginativa, é capaz de vivenciar sensações transcendentais análogas às reais, porém mais intensas, ricas e verdadeiras, uma vez que a entrega às experiências oníricas supõe um certo desligamento temporário da realidade. A evasão pelo sonho, além de permitir a experimentação de cumprir em outro plano o que não se pode concretizar na vida real, dá um alívio passageiro ao sofrimento do indivíduo, impotente diante do mistério da existência. A dimensão simbólica tem papel crucial na organização seqüencial das imagens oníricas, permitindo sua expressão poética.

Além da Ciência Psicanalítica, da Semântica, da Lingüística, da Etimologia que ajudaram a apreender os significados plurívocos do símbolo, exaltado por Fernando Pessoa, é inegável o apelo místico da noite. Como não se pretendeu adentrar às particularidades das Ciências Ocultas, abordou-se apenas tangencialmente na análise dos textos pessoanos a interpretação esotérica. Os ritos de iniciação, os dogmas do rosa-crucianismo e outras alusões místicas, respeitadas as proporções, foram mencionados quando se mostraram fundamentais à interpretação simbólica.

Após a avaliação geral dos resultados das análises textuais realizadas no conjunto de poemas intitulados como “Cancioneiro”, chegou-se à hipótese final de que o símbolo da noite e seus derivados representam, dentro da lógica poética pessoana, um adiamento da aparição e da constatação da única verdade que se pode apreender frente aos mistérios da

existência: que eles são intangíveis. A busca simbólica dessa verdade é incessante, mas vã. Buscá-la continuamente, porém, é menos doloroso do que saber a verdade inexorável sobre ela.

Como se pode notar, a relação de Fernando Pessoa com a noite é intensa, mas não é inaugural. Os temas, símbolos e imagens derivados do cenário nostálgico da noite são recursos artísticos ricos em significados, mas comuns devido ao uso recorrente. Tratar desses aspectos como reflexo de estados psíquicos é igualmente prosaico. O mérito do poeta, a sua originalidade e inovação estão na capacidade de imprimir, de maneira preeminente e simbólica, um além a qualquer amarra lógica desse símbolo, tornando-o cerne de transposições metafísicas maiores e de cogitações profundas insolúveis. Nesse sentido, a noite pessoana preconiza a utilização simbólica aos moldes do Simbolismo: sabe-se a verdade, mas ela é ocultada simbolicamente a fim de se manter o mistério, tão essencial à atividade poética. A busca desse mistério é que dá subsídios à construção simbólica e a produção poética pessoana. Essa essência misteriosa, mola propulsora do movimento simbolista, foi producentemente utilizada por Pessoa, levando-o a captar o desconhecido pelo símbolo. O posicionamento de Pessoa diante do símbolo, considerando-o voluntário e intencional, assim como a expressão, à sua maneira, da noite e dos outros símbolos congêneres, revela senão a herança simbolista, uma tendência de espírito muito próxima dela. Na teoria das correspondências de Emanuel Swedenborg, que Baudelaire se apropriou para fundamentar a busca do mistério simbolista, também Fernando Pessoa encontra precedentes. A correspondência entre o sensível e o transcendental, entre o exterior noturno e o interior do sujeito poético nele imerso é, nos poemas pessoanos, geralmente indistinta, tal qual Baudelaire a idealizou, por isso muitas vezes o eu-lírico se funde à noite. Essa é mais uma semelhança entre o símbolo pessoano e o símbolo simbolista.

Já que está se tentando aduzir aos raciocínios que visam levantar os possíveis diálogos com os simbolistas, em relação ao emprego do recurso simbólico, é relevante discutir os paralelos entre a obra do poeta e a de Camilo Pessanha, um dos representantes da escola simbolista em Portugal.

O único contato pessoal entre os dois poetas de que se tem notícia deu-se por meio de uma carta-convite endereçada por Fernando Pessoa a Camilo Pessanha, objetivando o envio de poemas deste para publicação na Revista **Orpheu**. Nesta correspondência, Pessoa

não só reconhece a modernidade de Pessanha, como também revela ser um “respeitador e admirador fervoroso”⁵⁹ de sua obra, a qual menciona saber de cor.

Embora evidencie a “linha de desenvolvimento que se faz sentir uma inovadora e impressiva influência da poesia finissecular sobre a geração dom *Orpheu*” (GUIMARÃES, 1981, p. 43), essa admiração de Pessoa não implica, necessariamente, em influência, como o próprio poeta explica num *post scriptum* em carta a João Gaspar Simões, datada de 11.12.1931, a propósito de “O mistério da poesia”:

Quero referir-me simplesmente à influência que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influência sobre mim; mas é conveniente não ver influência do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, relembre o Pessanha. Tenho elementos próprios naturalmente semelhantes a certos elementos próprios do Pessanha; e certas influências poéticas inglesas, que sofri muito antes de saber sequer da existência do Pessanha, atuam no mesmo sentido que ele.

Mas quanto ao Sá-Carneiro... Eu conhecia, de cor, quase todos os poemas do Pessanha, por nos ter várias vezes dito o Carlos Amaro. Comuniquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de supor, ficou encantado com eles. Não vejo, porém, que tenham influenciado o Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência. (PESSOA, 1946, p. 229-230)

Um dos “elementos próprios” pessoanos “semelhantes a certos elementos próprios de Pessanha” é a frustração de ambos pela realidade circundante. Entretanto, ao passo que Camilo Pessanha busca, pela abstração, um mundo ideal, revertido na criação poética de um universo particular, Pessoa já tem esse mundo no sonho. A noite e o mundo onírico constituem a única possibilidade, ainda que fingida, ao eu-lírico pessoano para enfrentar a vida.

Os dois poetas, de certa forma, vão além do concreto e do real para penetrar numa realidade metafísica inefável. Se o resultado da busca é atingível em Pessanha, uma vez que ele detém seu espaço idealizado e o organiza como quer; em Pessoa, a verdade absoluta, em que se resume a decifração do mistério existencial, é implacavelmente inalcançável.

A integração do sujeito poético com o universo é outro ponto de convergência entre ambos. O eu-lírico de Pessanha desintegra-se para se reintegrar ao universo, como exemplifica o poema em que os dentinhos e pedacinhos de ossos, são misturados às conchas e pedrinhas pela maré. Em Pessoa, no que tange particularmente à integração com a noite, o

⁵⁹ É assim que Fernando Pessoa assina a “Carta convite a Camilo Pessanha para colaborar em **Orpheu**” (PESSOA, 1993, p. 419-419).

processo de desintegração não é tão evidente como em Pessanha. Por meio de sutilezas e sugestões graduais, o ser vai tomando consciência de que não é mais o mesmo do passado, de que as coisas antes importantes, já não existem mais; então, em meio à certeza de que não há mais saída para o drama que vive, ele integra-se à noite simbolicamente numa abdicação à vida. O sujeito pessoano reintegra-se ao universo por meio dessa retirada noturna da cena da existência sem, contudo, deixar aberta a possibilidade de regeneração, como alguns poemas de Pessanha o fazem. A noite é, por vezes, efetivamente, a anunciação da morte. Se há uma reintegração ao universo, por meio da morte simbólica indicada pelo mergulho na noite, ela é derradeira, é o fim definitivo para o ser e para o seu sofrimento; não há recomeço.

A ausência consciente de um sentido para a vida e, por outro lado, a insistência em ações ou pensamentos sabidamente inúteis para simular uma sensibilidade, são temas que aproximam, mais uma vez e significativamente, os dois poetas. Óscar Lopes, a esse respeito, diz que tanto Fernando Pessoa quanto Camilo Pessanha, numa negação anti-romântica, descartam a “veemência sentimental” em prol de uma aparente insensibilidade. Segundo ele, então:

... se o poeta encontra de fato o símbolo poético representativo de tal valor humano, em que a própria dor se inclui pelo seu aspecto positivo de reação viva, pouco importa que a insensibilização ou opiamento lhe apareçam à consciência individual como desejáveis, se o que a sua poesia produz é, pelo contrário, um acordar de tensões. Pouco importa [...] o absurdo de nos imaginarmos sem vida, inertes, inativos (pensar é já agir, mesmo que seja de um modo inconseqüente), reduzidos... a uma representação, afinal ainda *nossa*, daquilo que *não somos* e que a própria matéria sub-humana, com certeza mais complexa do que qualquer *nossa* representação mesmo cientificamente atualizada, também não pode ser apenas. (LOPES, 1987, p. 121-122)

António Falcão Rodrigues de Oliveira (1979, p. 99-100), em seu estudo sobre **O Simbolismo de Camilo Pessanha**, esclarece o tratamento do poeta dado aos símbolos:

Pessanha dá aos símbolos uma realidade esparsa, ou seja, subdividida. Muitas vezes, ao iniciar um poema lança o símbolo e somente o concluirá com uma idéia quando o vincula ao tema, pode ser no mesmo poema ou em um outro qualquer. Daí decorre que sua obra tem uma unidade perfeita, ponto concludente do estudo de imagens. Propositadamente o poeta constrói esta unidade mental para apontar as diferentes partes do mundo real que ele quer ver eliminadas do seu mundo ideal. [...] Concorrem para esta elaboração metafísica o que há de mais importante na obra de Pessanha: os símbolos.

O símbolo pessoano é igualmente multifacetado e vinculado a um tema, como no caso da noite, por exemplo. A subdivisão pautada numa realidade esparsa, cuja conclusão só é

alcançada e completada por vezes em outro poema, contudo, não acontece em Pessoa. A unidade simbólica e o seu significado são passíveis de serem divisados tanto isoladamente, no próprio texto poético, quanto de maneira globalizada, quando se analisa todas as imagens numa perspectiva de conjunto.

No que concerne especificamente ao símbolo da noite, ela não é recorrente em Pessanha nem possui a dimensão simbólica impressa por Pessoa. Muitas vezes, a noite é apenas um cenário, unívoco e concreto, como nos versos do poema intitulado “Desejo”:

E como ao depois, quando o cansaço
A sepulta na morna letargia,
Dormitando repousa todo o dia
À sombra da palmeira o corpo lasso;

Eu quisera também, adormecido,
Dos fantasmas da febre ver o mar, [...] ⁶⁰

(PESSANHA, 1994, p. 83)

A “morna letargia” e o cansaço do corpo fazem o sujeito poético dormir o dia todo à sombra da palmeira. O “adormecido” da estrofe seguinte significa “livre da febre”, uma transposição de significado, apenas, não um símbolo propriamente dito. Isso raramente acontece em Pessoa, pois a noite é quase que na totalidade das vezes simbólica em suas composições.

Em Pessanha, o sonhador é cândido: “Ingênuo sonhador – as crenças d’ouro / Não as vás derruir...” (PESSANHA, 1994, p. 85); oposto do que ele é em Fernando Pessoa: um sonhador lúcido e sabedor de que o sonho não passa de um “Lapso da consciência entre ilusões” (PESSOA, 1998, p. 144).

O estado de vigília camiliano revela uma dor pungente, imposta pelo presente nostálgico do sujeito poético, dor esta refletida no futuro que, em virtude disso, é temido prematuramente:

Tenho sonhos cruéis: n’alma doente
Sinto um vago receio prematuro.
Vou a medo na aresta do futuro,
Embebido em saudades do presente...

Saudades d’esta dor que em vão procuro
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-m’o coração d’um véu escuro! ...

⁶⁰ A ortografia dos textos de Camilo Pessanha aqui citados foi atualizada.

Porque a dor, esta falta d'harmonia,
Toda a luz desgrenhada que alumia
As almas doidamente, o céu d' agora,

Sem ela o coração é quase nada:
- Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quanto chora.

(PESSANHA, 1994, p. 86)

No poema, ainda que o presente não seja benfazejo, diante do “receio prematuro” que o futuro provoca, ele deixa saudades. O desvanecimento da claridade, que “desmaia sobre o poente”, cobrindo o coração com “um véu escuro” e o momento luminoso, que não pode ser apreendido, são representações da ausência de luz, metaforizada em dor.⁶¹

Em Pessoa, nem mesmo a eternidade efêmera do instante prazeroso, vivido no presente indesejado é capaz de provocar a saudade. O presente é apenas um resquício do que deveria ser e não é; e o futuro, ao invés de incerto, tem destino anunciado - a morte: “Sou já o morto futuro. / Só um sonho me liga a mim - / O sonho atrasado e obscuro / Do que eu devera ser”. (PESSOA, 1998, p. 158)

A água, ligada à noite, nos poemas de Pessoa, faceta estudada por este trabalho, revelou que um símbolo interpenetra e complementa o outro, como nos poemas de “Chuva Oblíqua”, nos quais há a intersecção tanto dos planos terrestre e marítimo, como do sonho e da realidade: “E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa / Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem”. (PESSOA, 1998, p. 114)

Em Pessanha, essa aproximação simbólica também acontece, mas com como exemplifica o poema abaixo, de modo e intensidade distintos. Os dois símbolos são mais significativos se analisados isoladamente do que interligados:

Depois da luta e depois da conquista
Fiquei só! Fora um ato antipático!
Deserta a Ilha, e no lençol aquático
Tudo verde, verde, - a perder de vista.

Porque vos fostes, minhas caravelas,
Carregadas de todo o meu tesouro?
- Longas teias de luar de lama de ouro,
Legendas a diamantes das estrelas!

⁶¹ Além da metaforização da dor, a ausência de luz em Pessanha pode trazer mau agouro, como nos versos: “Depois das bodas de ouro, / Da hora prometida, / Não sei que mau agouro / Me enoiteceu a vida...”. Ou ainda, de tristeza: “Meus olhos apagados, / E cansados de ver.” (PESSANHA, 1994, p. 99-100)

Quem vos desfez, formas inconsistentes,
 Por cujo amor escalei a muralha,
 - Leão armado, uma espada nos dentes?

Felizes vós, ó mortos da batalha!
 Sonhais, de costas, nos olhos abertos
 Refletindo as estrelas, boquiabertos...

(PESSANHA, 1994, p. 146)

Esse poema, além de mostrar elementos simbólicos relativos à água e à noite, mostra a nostalgia do tempo do engano e a frustração com o desengano. É visando a essa busca de sentido, embora ilusório, que o eu-lírico de Pessanha insiste em deixar um rastro de pegadas na areia molhada, mesmo sabendo que a maré mais cedo ou mais tarde o apagará.

Segundo Paulo Franchetti, isso se deve não à:

... perda de algo real, nem a impossibilidade concreta de realizar um ideal, mas o desaparecimento do irrealismo, da fantasia que o movia em direção à ação e à conquista.

É por isso que os que morrem ainda de posse das “formas inconsistentes” são aqui celebrados como felizes. Não porque o fossem, de fato, já que também se moveram em direção à conquista. Mas porque o sofrimento do desejo irrealizado parece à voz lírica mais feliz do que a decepção acarretada pela consecução do objetivo. Os mortos de olhos abertos que nada enxergam representam, assim, o desejo de fixação do momento visionário fatalmente destinado a desaparecer quando a ação, por ele desencadeada, encontrar o seu fim necessário.

(FRANCHETTI, 2001, p. 123)

Em Pessoa, mesmo havendo a consciência do engano, ele é menos inócuo do que o desengano, pelo qual se sabe ser tudo ilusão, inclusive a vida. Um exemplo disso são os versos abaixo:

P’ra quê, pois, afeição, ‘sperança,
 Se perco, logo
 Que as uso, a causa p’ra as usar,
 Se tê-las sabe a não as ter?
 Crer ou amar –
 Até à raiz, do peito onde alberguei
 Tais sonhos e os gozei,
 O vento arranque e leve onde quiser
 E eu os não possa achar!

(PESSOA, 1998, p. 137)

A esperança e a afeição somente são positivas e podem causar uma felicidade transitória antes de serem efetivamente concretizadas. Após isso, resta a desilusão pois se perde, tal qual em Pessanha “a fantasia que o movia em direção à conquista”. Se os sonhos foram gozados, eles são agora inúteis.

Os cadáveres da batalha, retratados por Pessanha, “sonham” de “olhos abertos”⁶² mas não contemplam, de fato, nada, já que estão mortos. A imagem deles também causa desilusão. Respeitados os contextos dos dois poemas, o ato de sonhar, de certa maneira, tem o mesmo sentido: em Pessanha, é uma contemplação melancólica, pois quem observa os mortos insepultos é o eu-lírico; em Pessoa, há também um estado de languidez e de tristeza indefinida, já que os sonhos, apesar de terem sido gozados e não terem mais serventia, ainda ocupam o peito que os albergou. Essa observação triste igualmente se transpõe a outros sentimentos como crer ou amar, que perderão sentido caso eles sejam realizados.

Dormir e sonhar, em ambos os poetas, têm uma associação simbólica com a morte: “Adormecei. Não suspireis. Não respireis.” (PESSANHA, 1994, p. 151) e “Melhor é nem sonhar nem não sonhar / E nunca despertar” (PESSOA, 1998, p. 173). O melhor sono, o mais perfeito, é o sono da morte. Desse sono e dos sonhos que surgirão dele não é preciso despertar, o que significa estar desprovido de sensações, de dores, do medo e também de esperanças, ilusões, evitando, assim, o desengano, a decepção e o fracasso, inevitáveis a todo ser vivente.

Os diálogos entre Camilo Pessanha e Fernando Pessoa, aqui apresentados de maneira breve e pouco aprofundada, revelam semelhanças temáticas, a presença de alguns elementos em comum, de analogias e até de uma certa intertextualidade, porém, no que tange ao símbolo da noite, especificamente, pode-se notar que, além da gama de significados e das facetadas da noite serem, incontestavelmente, mais numerosas e variadas nos textos poéticos pessoanos, há os desdobramentos psíquicos do sujeito entregue à atmosfera noturna de Pessoa, cujo alcance metafísico é diferenciado em Pessanha e talvez menos complexo. Como bem disse Pessoa: “é conveniente não ver influência do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, relembre o Pessanha.” (PESSOA, 1946, p. 229-230)

⁶² Há uma imagem semelhante em Pessoa (1998, p. 115): “... o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos”. Enquanto em Pessanha, os mortos estão de costas, mas mesmo assim os olhos refletem as estrelas; no poema pessoano, o rei morto olha o eu-lírico e entre esses dois olhares há uma alusão marítima: “corre o rio Nilo”. Uma significativa diferença entre as duas referências, está na ação do defunto de Pessanha que, ainda morto, consegue sonhar. Em Pessoa, ao contrário, a morte é a suspensão definitiva das sensações, salvo quando o tom poético é iniciático e místico; nesses casos, há uma espécie de renascimento do indivíduo, por isso Pessoa avisa ao “neófito”, que “não há morte” (Ibid., p. 162).

Embora não se pretenda adentrar a polêmica causada pelas críticas de Fernando Pessoa ao Simbolismo, visto que se trata de um assunto muito discutido e que pouco acrescentaria aos questionamentos envolvendo a noite, matéria de análise desta pesquisa, decidiu-se tomar os artigos “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, “Reincidindo” e “A nova poesia no seu aspecto psicológico”, publicados na revista **Águia**, em 1912, com a finalidade de extrair apenas o que é útil ao reconhecimento das feições simbolistas do símbolo pessoano.

Partindo do pressuposto que esses artigos fornecem mais dados significativos acerca da criação poética pessoana do que propriamente do Saudosismo - a tal “nova poesia portuguesa”⁶³, pretensamente caracterizada pelo poeta, qualquer dado elucidativo sobre o processo simbólico incidirá diretamente sobre o símbolo pessoano e merece, portanto, ser contemplado.

O primeiro ponto a ser observado refere-se aos caracteres *vago* e *sutil*, tidos como elementos constitutivos e formadores da nova poesia portuguesa. Pessoa admite que tais ideias também foram utilizadas pelo Simbolismo francês, embora a ideiação vaga dessa corrente tenha sido prejudicada pela obscuridade, problema este aperfeiçoado pelo processo evolutivo da modernidade literária. Então, *vago* e *sutil*, basilares ao princípio simbolista da sugestão, foram aproveitados pela nova poesia, o que supõe a aceitação e a assimilação de algumas tendências desse movimento, imediatamente anterior à poesia ora teorizada.

Outro traço distintivo entre a corrente francesa e a poesia enfocada por Pessoa nos seus artigos era a falta de complexidade, que impedia as poesias simbolistas, esquisitas, ao seu ver, e aos poetas extravagantes do Simbolismo, de “encontrar em tudo um além”. A função da ideiação complexa, delineada pelo poeta, consistia basicamente em ampliar os sentidos de impressões e sensações simples por meio de um elemento explicativo. Evocar sensações e impressões complexas é o mesmo que instituir um mistério que, mesmo depois de esclarecido, no caso, por esse elemento explicativo, é novamente ocultado para atender às necessidades de constante desvendamento imposta subjetivamente pela atividade poética. Este procedimento remonta a Teoria das Correspondências, de Emanuel Swedenborg, revisitada e utilizada por Charles Baudelaire como fundamento para a essência misteriosa da poesia simbolista. Se há complexidade na poesia simbolista e este é um elemento crucial e valorizado pelo poeta na poesia em formação, dissecada por ele, mais uma vez, é possível admitir a sua herança simbolista.

⁶³ Cf. opiniões de João Gaspar Simões e Georg Rudolf Lind, reunidas por Fernando Guimarães (1981, p. 36).

A capacidade metafísica, atribuída pela complexidade, está presente igualmente na poesia simbolista francesa. Pessoa diz que o aspecto metafísico simbolista evoluiu, através da nova poesia, para o aspecto religioso, sendo um de seus sinônimos, independentemente do caráter dessa religiosidade. Isso, porém, não tira os méritos da poesia simbolista em ter utilizado primeiramente a metafísica e o transcendentalismo que, já naquela época, excedia o subjetivismo, qualidade esta valorizada e buscada pelo poeta, sobretudo pela imaginação, pela sutileza e pelo sonho. Se, segundo o poeta, a ideação complexa pedia a heterogeneidade por meio de intelectualização de uma emoção ou da emocionalização de uma idéia e a intelectualização de sensações, proporcionada pela imaginação analítica, é também uma das características da escola simbolista, confirmando que não faltou complexidade à corrente francesa, esse é mais um argumento que justifica as raízes simbolistas de Pessoa.

De certo modo, esses comentários culminam no símbolo simbolista e, por conseguinte, já que se tratam de artigos auto-analisáveis poeticamente, do símbolo sob o prisma de Fernando Pessoa. Evocar sugestões e sensações são práticas simbolistas que constituem o símbolo. *Vago, sutil e complexo* são, portanto, elementos formativos do recurso simbólico que, por sua vez, têm alcance metafísico, ultrapassando o subjetivismo e equilibrando, com isso, subjetividade e objetividade. Foi exatamente um recurso com tais características o encontrado pela investigação aqui processada, envolvendo o símbolo da noite e seus derivados no “Cancioneiro” de Fernando Pessoa.

A constatação acima abre espaço para uma nova controvérsia, envolvendo questões acerca da tradição e da ruptura do poeta e, principalmente, sobre a sua originalidade.

A modernidade imprime naturalmente uma atitude intelectual revolucionária contra a tradição imperante na época. Os efeitos disso duram apenas enquanto a novidade não se impõe, estabelecendo suas bases e fundamentos. Bases e fundamentos, por sua vez, são constituídos mediante o conhecimento dos valores da tradição, do antigo, permitindo, com isso, negações, refutações, atualizações e inovações concretas. Na verdade, toda ruptura acaba por promover uma certa continuidade renovada da tradição criticada, com a qual se pretende romper.

Fernando Pessoa (1966, p. 156-157), a esse respeito, enumera três tipos de correntes literárias:

1. A corrente literária cuja única preocupação consiste em ser nova e original, rompendo com o passado conscientemente, embora inconscientemente esteja ligada a parte dele, como por força tem que acontecer.
2. A corrente literária que procura sintetizar as correntes passadas.

3. Aquela que procura sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, isto é, sintetizá-las através de um critério novo, de uma nova visão das coisas [...]

São desta última espécie as mais altas correntes literárias. São aquelas que, reunindo em si quanto de original todas as correntes trouxeram, sintetizam através da sua virtualidade própria os característicos dessas correntes, e as transcendem com algum característico que lhe é peculiar.

Se, portanto, a corrente literária que ele encabeça é magna, conforme sua própria profecia, revelada nos artigos estudados anteriormente, há que se ter consciência do passado e respeitar os seus movimentos, pois deles serão retirados todos os aspectos originais que servirão de síntese, juntamente com algum elemento novo, para a corrente ainda embrionária. Essa é a atitude revelada pela obra de Pessoa em relação ao Simbolismo, apesar das inúmeras controvérsias geradas por suas críticas a essa estética. Se os valores assimilados do passado e sintetizados em sua obra, no que diz respeito ao símbolo, foram os mencionados como a herança poética simbolista de Pessoa nos parágrafos que a este antecederam, o “característico que lhe é peculiar”, precisamente em relação à noite, é o alcance metafísico proporcionado pela sua ampliação psíquica.

Segundo Eliot, a tradição não consiste em dar continuidade ao que foi feito pela geração anterior, mas em ter consciência do sentido histórico, fazendo com que seja perpetuado numa obra literária justamente o que transcende o tempo:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral (...) O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira. (ELIOT, 1989, p. 37-42)

O diálogo com o passado é, portanto, inevitável. Sempre haverá o confronto e uma conversação entre os representantes individuais de cada corrente literária com a tradição, com autores e livros que fizeram parte da sua formação. Conseqüentemente, no julgamento da grandeza desses autores não se pode ter por base apenas o elemento peculiar e isolado que eles acrescentaram, mas sim as totalidades organizacionais, intelectuais e expressivas resultantes desse processo.

O talento individual não é, no entanto, ofuscado pelo confronto com os antecessores, afinal, segundo Pessoa (1946, p. 167):

Nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade. Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que nos dispersa que nós sobrevivemos. Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi.

Mas isso não quer dizer que não haja uma problemática séria quando o assunto é reconhecer a originalidade de um artista:

... o mais freqüente é não se saber avaliar bem a originalidade de um autor, por não se saber, em geral, medir o valor das influências que ele recebe, de onde sucede, bastas vezes, o ser dado como plágio o que é legítima influência. Ora a originalidade é de três espécies: a) de pensamento, b) de modo de manifestar esse pensamento e c) de modo de manifestar essa manifestação...(PESSOA, 1993, p. 249)

Seguindo a linha analítica pessoana sobre a originalidade, em outro texto (PESSOA, 1993, p.374), o poeta acrescenta novas condições e qualidades que ele julga fundamentais à distinção de um artista dentre os demais. Ao lado da originalidade que se concentra, de forma basilar, no modo de pensar e sentir ante os homens e as coisas, figura também a altura inspiracional do tom poético geral, que deve ser sempre elevada. As expressões precisam ser representativas, revelando a exuberância imaginativa, a intensidade lírica e o poder de criação poética do artista.

O símbolo pessoano, escopo dessa pesquisa, presente nos poemas que constituem o “Cancioneiro” e que percorre toda a obra produzida pelo poeta no contexto da literatura portuguesa de fim do século XIX e início do XX, não só contempla esses aspectos, como é um exemplo concreto da convivência harmoniosa de tendências do passado com a modernidade.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2004.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

_____. A casa natal e a casa onírica. In: **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

_____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **La Formation de l'esprit scientifique**: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. 7.ed. Paris: Vrin, 1970.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BENJAMIM, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.

BENOIST, Luc. **Signos, Símbolos e Mitos**. Tradução de Anna Maria Viegas. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

BERARDINELLI, Cleonice. A presença da ausência em Fernando Pessoa. In: **Ocidente**, nº 59, p. 309-317, Lisboa, 1960.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. **A Poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia Filosófica**: Introducción a una filosofía de la cultura. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1977.

CENTENO, Yvette Kane. O pensamento esotérico de Fernando Pessoa. In: **Mensagem**: Poemas esotéricos. São Paulo: ALLCA XX, 1996.

_____. **Fernando Pessoa: O amor, a morte, a iniciação**. Lisboa: A Regra do Jogo Edições Ltda., 1985.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa: Teorema, 1994.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura, literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega e estilística literária**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Publicações, 1969.

_____. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Verbo, 1982.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: **Ensaios escolhidos**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia**: leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Poética do Indizível**. Teorias Estéticas do Simbolismo. São Paulo: Unimarco Editora, 2001.

GUIMARÃES, Fernando. **Poética do Simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990.

_____. A invenção do autor. In: **Fernando Pessoa no seu tempo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

_____. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1981.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Atual Editora, 1986.

JUNG, Carl G. **Types Psychologiques**. 2. ed. Geneve: Librairie de Liuniversite, 1958.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de Retórica Literária**: Fundamentos de una ciência de la literatura. Madrid: Gredos, 1976.

LIND, G. Rudolf. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1981.

LOPES, Maria Teresa Rita. O encontro de Fernando Pessoa com o simbolismo francês. In: **Persona**, nº 8, p. 9-15, Porto, 1983.

LOPES, Óscar. **Entre Fialho e Nemésio**. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea I. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.

LUKÁCS, G. **Realismo Crítico Hoje**. Brasília: Coordenada Editora de Brasília Ltda., 1969.

MATOS, Jorge de. **O pensamento maçônico de Fernando Pessoa**. 2.ed. Lisboa: Editora Hugin, 1997.

MOISÉS, Carlos Felipe. Fernando Pessoa: Sonho e Realidade. In: **Persona**, nº 3, p. 61-68, Porto, 1979.

MOISÉS, Massaud. **Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1973.

OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de. **O simbolismo de Camilo Pessanha**. Lisboa: Ática, 1979.

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

PEREIRA DA COSTA, Dalila L. **O Esoterismo de Fernando Pessoa**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987.

PERRONE MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**: poemas de Camilo Pessanha. Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

_____. **Obra em Prosa**. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993.

_____. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. 1.ed. Lisboa: Ática, 1966.

_____. **Páginas de Doutrina Estética**. Seleção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda., 1946.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **Finitude e culpabilité**. Madrid: Taurus, 1982.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

SEABRA, José Augusto. **O coração do Texto**. Novos Ensaio Pessoaanos. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

SEABRA PEREIRA, José Carlos. Eugénio de Castro e a Instituição Literária. In: **Centenário da Publicação de Oaristos de Eugénio de Castro**. Actas do Colóquio 7-9 Novembro 1990. Paris: Centre Cultural Calouste Gulbenkian, 1999.

SOIFER, Miguelina. Sonho e criação na poesia de Fernando Pessoa. In: **Letras**, nº 14, p. 62-76, Curitiba, 1975.

SPAGGIARI, Bárbara. **O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

_____. Pessanha e Pessoa: alle origini del simbolismo di Pessoa. In: **Persona**, nº 10, p. 5-9, Porto, 1984.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria do Símbolo**. São Paulo: Editora Papyrus, 1996.

_____. **Simbolismo e Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1978.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix Editora, 1987.

5.2. Obras consultadas

ABDO, Sandra. **Fernando Pessoa: poeta céptico**. São Paulo. 2002. Tese (Doutoramento em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ABELAIRA, Augusto. Sinceridade e falta de convicção na obra de Fernando Pessoa. In: **Mundo Literário**. Lisboa: Editorial Confluência Ltda., 1947, nº 51.

ANSELMO, Manuel. **Caminhos e ansiedades da poesia portuguesa contemporânea**. Lisboa: Editora Cosmopólia, 1941.

ANTUNES, Alfredo. **Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa**. Braga: Faculdade de Filosofia, 1983.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **La Terre et les rêveries du repôs**: essai sur les images de l'intimité. Paris, J. Corti, 1948.

BERARDINELLI, Cleonice. **Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...** Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

_____. **Ínclita geração, altos artistas**. In: **Fernando Pessoa no seu tempo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

_____. Observações sobre a língua poética de Fernando Pessoa. In: **Ibérica**, nº 1, p. 101-114, Rio de Janeiro, 1959.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

BOSI, Alfredo. **O ser e tempo da poesia**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.

BOWRA, M. C. **The Heritage of Symbolism**. Londres: Macmilian, 1943.

BRÉCHON, Robert. **Estranho Estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamem. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CABRAL, Manuel Villaverde. Fernando Pessoa na sociedade do seu tempo. In: **Fernando Pessoa no seu tempo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

CAMILO, João. A Clepsidra de Camilo Pessanha. In: **Persona**, nº 10, p. 20-33, Porto, 1984.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964, v. VI.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. **Fernando Pessoa: Poesia**. 8.ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1981.

_____. **A Poesia Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

_____. **Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Jacinto do Prado. A obsessão temática em Fernando Pessoa. In: **Estrada Larga**. Porto: Porto Editora, s/d, vol. I.

_____. Panorama do Simbolismo português. In: **Estrada Larga**. Porto: Porto Editora, s/d, vol. I.

_____. **Ao Contrário de Penélope**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.

_____. As idéias estéticas de Fernando Pessoa. In: **A Letra e o Leitor**. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

COSTA, Lúcia Militz da. O mar, o céu e outras hierofanias cósmicas em Fernando Pessoa. In: **Nova Renascença**, nº 15, p. 246-255, Porto, 1984, vol. IV.

COUTEAU, Joanna. O sonho na poesia ortônima de Fernando Pessoa. In: **Luso-Brazilian Review**, nº 2, p. 206-211, Madison/WIS, 1974.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

DAUNT, Ricardo. **T. S. Eliot e Fernando Pessoa**: Diálogos em New Heaven. Ensaios. São Paulo: Landy Editora, 2004.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **Fernando Pessoa, um “interlúdio intertextual”**. Rio de Janeiro: Achiamé Fundação Brasil-Portugal, 1984.

DUARTE, José Afrânio Moreira. **Fernando Pessoa e os caminhos da Solidão**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 1985.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. **A Imaginação Simbólica nos Quatro Elementos Bachelardianos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, vol. 5.

FERNANDES, Annie Gisele. De Fernando Pessoa e do Simbolismo: Contradições e Permanências. In: **Voz Lusíada**, nº 21, p. 89-112, São Paulo, 2004.

FERRO, Túlio Ramires. O alvorecer do Simbolismo em Portugal. In: **Estrada Larga**. Porto: Porto Editora, s/d, vol. I.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: **Cinco lições de Psicanálise**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ESTEVES, Maria Helena Seiros de Almeida. Poesia da Noite no Lirismo Português. A noite na poesia pré-romântica. In: **Boletim de Filologia**, Tomo XV, 1-2, p. 125-158, Lisboa, 1954/55.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletâneas de artigos e ensaios.** São Paulo: Moraes Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

GIL, José. **Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações.** Lisboa: Relógio d'Água, s/d.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos.** 8.ed., São Paulo: Ática, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Poesia Simbolista.** São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 1986

_____. **A estética simbolista.** São Paulo: Cultrix, 1984.

GÜNTERT, Georges. **Fernando Pessoa, o eu estranho.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

GUYER, Leland Robert. **Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa.** 1979. Tese de Doutorado apresentada na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara. Tradução Ana Hatherly. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Centro de Estudos Portugueses, 1979.

HATHERLY, Ana. **O espaço crítico do simbolismo à vanguarda.** Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

HEGEL, Friedrich. **Estética.** Lisboa: Guimarães, 1980.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. 12.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Livraria Almedina, 1985.

LEMOS, Esther de. **A “Clepsidra” de Camilo Pessanha**. 2.ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1981.

LIND, G. Rudolf. Elementos Ocultistas na Poesia de Fernando Pessoa. In: **Colóquio**, nº 37, p. 60-63, Lisboa, 1966.

LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

LOPES, Maria Teresa Rita. **Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage at creation**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985.

LOPES, Óscar. **A Busca de Sentido**. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

_____. **Álbum de Família**. Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

_____. **Modo de Ler**. Crítica e Interpretação Literária/2. Porto: Editorial Inova, 1972.

_____. **Ler e Depois**. Crítica e Interpretação Literária/1. Porto: Editorial Inova, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. **Fernando Pessoa - Rei da Nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993.

_____. **Poesia e Metafísica**. Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2000.

MARTINHO, Fernando J. B. **Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa** (Do Orpheu a 1960). Lisboa: Ministério da Educação, 1983.

MÁTTAR NETO, João Augusto. **O processo simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1947.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOCKEL, Albert. **Esthétique du Symbolisme**. Bruxelles: Palais des Académis, 1962.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O Poema e as Máscaras**. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

MOURÃO -FERREIRA, David. **Hospital das Letras**. Lisboa: Guimarães Editora, 1966.

NASSER, Maria Celina de Q. Carrera. **O que dizem os símbolos?** São Paulo: Paulus, 2003

NOBRE, António. **Só**. 13.ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1966.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. **História de Portugal**. 2.ed. Lisboa: Palas Editores, 1981, vol. III.

ORDONEZ, Andrés. **Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação do pensamento heteronímico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

OSAKABE, Hakira. **Fernando Pessoa, resposta à decadência**. Curitiba: Criar Edições Ltda., 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Los hijos del limo.** Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PEREIRA, Edgar. Camões e Pessoa: sugestões a partir de dois noturnos. In: **Actas do IV congresso internacional de estudos pessoanos** (secção brasileira). Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990, vol. I.

PESSOA, Fernando. **Ficções do Interlúdio: 1914-1935.** Organização Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Mensagem:** Poemas esotéricos. Coordenação de José Augusto Seabra. 2.ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996.

_____. **Poesias ocultistas.** Organização, seleção e apresentação de João Alves das Neves. São Paulo: Aquariana, 1995.

_____. **Poemas Completos de Alberto Caeiro.** Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. **Rosea Cruz.** Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1989.

_____. **Sobre Portugal:** Introdução ao Problema Nacional. 1. ed. Lisboa: Ática, 1979.

_____. This or something like it, the Title of a Book Travels In: **Raiz e Utopia**, nº 02, p. 140-141, Lisboa, 1977.

QUADROS, António. **Fernando Pessoa.** Vida, Personalidade e Gênio. Uma biografia autobiográfica. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

QUESADO, José Clécio Basílio. **O constelado Fernando Pessoa.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e Modernismo português:** subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 6.ed. Porto: Porto Editora Ltda., 1969.

SEABRA, José Augusto. **Poligrafias Poéticas**. Porto: Lello & Irmão, 1994.

SEABRA PEREIRA, José Carlos. **Do Fim-de-Século ao Tempo de Orpheu**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

_____. **Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa**. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

SERRÃO, Joel. **Fernando Pessoa, Cidadão do Imaginário**. Livros Horizonte, 1981.

_____. A vivência do tédio na poesia de Fernando Pessoa. In: **O comércio do Porto**. Porto: Porto Editora, 28 de fevereiro de 1961.

SHOPENHAUER. **O mundo como vontade e representação**. Prefácio e tradução de Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectivas Históricas da Poesia Portuguesa**. 1.ed. Brasília: Brasília Editora, 1976.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

SWEDENBORG, Emanuel. **Traité des représentations et des correspondances**. Paris: La Différence, 1985.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)