

## Aspectos do sistema heteronímico de Fernando Pessoa

Fabício César de Aguiar  
Larissa Walter Tavares de Aguiar

Submetido em 13 de outubro de 2016.  
Aceito para publicação em 20 de fevereiro de 2017.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 55, dezembro de 2017. p. 164-182

---

### POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

### POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>  
Sexta-feira, 29 de dezembro de 2017  
17:59:59

# ASPECTOS DO SISTEMA HETERONÍMICO DE FERNANDO PESSOA

## ASPECTS OF THE HETERONOMICS SYSTEM OF FERNANDO PESSOA

Fabrício César de Aguiar<sup>1</sup>  
Larissa Walter Tavares de Aguiar<sup>2</sup>

**RESUMO:** *O presente estudo irá tratar sobre alguns aspectos referentes ao sistema heteronímico criado por Fernando Pessoa. Esse sistema se estrutura como uma teia poética labiríntica e resulta de um elaborado trabalho criativo que é associado ao êxito na postura de despersonalização dramática alcançada pelo poeta português. A abordagem analítica desenvolvida neste estudo objetiva destacar alguns aspectos específicos da poesia atribuída a Ricardo Reis, a Álvaro de Campos e a Alberto Caeiro, os principais heterônimos de Fernando Pessoa. A vasta poesia heteronímica constitui um dos pontos centrais da composição de Fernando Pessoa e, em grande medida, é responsável pela representatividade literária que alcançou perante a crítica especializada e os leitores em geral.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fernando Pessoa; sistema heteronímico; despersonalização dramática.*

**ABSTRACT:** *The present study will address some aspects referring to the heteronimics system created by Fernando Pessoa. This system is structured as a labyrinthine poetic web and results from an elaborate creative work that is associated with the success in the posture of dramatic depersonalization achieved by the portuguese poet. The analytical approach developed in this study aims to highlight some specific aspects of the poetry attributed to Ricardo Reis, to Álvaro de Campos and to Alberto Caeiro, the main heteronyms of Fernando Pessoa. The vast heteronymic poetry constitutes one of the central points of the composition of Fernando Pessoa and, to a large extent, is responsible for the literary representativeness that reached to the specialized critic and the readers in general.*

**KEYWORDS:** *Fernando Pessoa; heteronomics system; dramatic depersonalization.*

### 1. Estudo analítico

Para o desenvolvimento da análise referente aos aspectos da poesia pessoana que desejamos abordar, esse artigo terá como base duas linhas mestras: primeiramente, discutiremos alguns pontos relacionados à criação do sistema heteronímico pessoano, destacando a capacidade de despersonalização do artista através de seu fingimento poético, resultando em sua habilidade para “outrar-se”. Em um segundo momento, as análises serão focalizadas nos três principais heterônimos da labiríntica teia poética pessoana: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, destacando aspectos específicos do fazer poético associado a cada um deles.

#### 1.1 A criação do sistema heteronímico

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)/Universität de Potsdam, fabriciomustaine@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)/Universität de Potsdam, larissawtavares@gmail.com.

A criação do sistema heteronímico é um dos pontos centrais da poesia pessoana, que impressiona de imediato qualquer apreciador de textos literários e atrai cada vez mais a atenção destes e dos estudiosos do assunto. A poesia heteronímica pessoana revela uma “escrita deliberadamente diversa, conscientemente diferenciada, com maneiras de ver e estilos literários próprios a cada diferenciação e essa diferenciação assumida por nomes” (GALHOZ, 1985, p. 21). Como destaca Quadros (1984), a criação dos heterônimos representa várias noções ao mesmo tempo, como:

[uma] apaixonada procura da identidade, para além da máscara convencional de “*uma*” libertação e sublimação dos “*tempos seres*”; [...] [um] processo “*alquímico*” interior de inicialização psíquica; forma de projeção-ocultação, fundamental para um homem secreto como Pessoa; [...] [um] jogo, simulação e engano face ao outro radical que todos os seus conviventes e contemporâneos eram para o poeta; expressão da originalidade existencial e psicológica do escritor; enfim, fenomenologia necessária e dialética de sua “maneira de ser” ou da sua onticidade, exigente de uma constante e labiríntica desvelação introspectiva. (QUADROS, 1984, p. 116)

O estudo dos heterônimos apresenta grande complexidade por basear-se no traço essencial da despersonalização de Fernando Pessoa através de seu fingimento poético. Há um apontamento de Álvaro de Campos em um “rascunho dum prefácio para o *Cancioneiro*, datilografado e sem data”, no qual comenta que

fixar um estado de alma, ainda que o não veja, em versos que o traduzem impessoalmente; descrever as emoções que se não sentiram com a própria emoção com que se sentiram – é este o privilégio dos poetas porque, se o não fossem, ninguém os acreditava. Há poetas que fazem isto conscientemente, como Fernando Pessoa. (PESSOA, 1966, p. 428-429)

As exemplificações dessa grande capacidade de fingimento do poeta português encontram-se em alguns de seus textos presentes na obra *Cancioneiro*, como é o caso do poema “Autopsicografia”:

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.  
(PESSOA, 1981, p. 98)

Nos versos da primeira estrofe, evidencia-se a nitidez do disfarce do autor (poeta) por trás da voz que fala no texto, o eu-lírico, o qual, por ser ficcional, atua no âmbito do fingimento, podendo cantar sentimentos como amor, amizade ou dor, que não

existiram. Por esse motivo é que os leitores poderão sentir “só a [dor] que eles não têm” (8º verso). É válido destacar que essa “dor” não existe, uma vez que a expressão de um texto literário se dá no universo ficcional. Nos versos *E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração*, o poeta evidencia que essa dor, mesmo fingida, causará efeito no leitor, pois o coração “Gira a entreter a razão”. Dessa forma, o leitor primeiramente é tocado pelo texto, de modo emocional, com o “coração”, efeito que será diferente em uma segunda leitura de forma mais racional, quando o leitor terá a consciência do acordo ficcional existente entre ele, leitor, e a literatura.

No entanto, percebe-se que esse sentir mais do que pensar fica a cargo do leitor, uma vez que o poeta age de modo consciente para criar esse efeito no texto ficcional. Esse aspecto é referenciado no poema “Isto”, nos versos:

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.  
(PESSOA, 1981, p. 99)

O ato de “sentir com a imaginação” denota que a construção dos efeitos do texto, os quais visam a despertar sensações ou sentimentos no leitor, se dá de maneira intelectual, em contraposição à ideia simplista de que o poeta escreve o que o coração manda. O coração simboliza no texto o que popularmente é visto como a parte humana vinculada aos sentimentos. No entanto, através da atenta leitura da poesia pessoana, torna-se evidente que ele produz seus textos de maneira minuciosa, não entregue a meros desabaços. Sobre este último aspecto, o próprio autor se posiciona com este verso enfático: *Sentir? Sinta quem lê!* (PESSOA, 1981, p. 99).

O poeta destaca que existem níveis de lirismo, e que um mero desabaço sentimental seria o nível mais inferior. Para Pessoa, a poesia lírica pode ser classificada em quatro graus hierárquicos:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo. [...] O segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau. [...] O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. [...] O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita. (PESSOA, 1988, p. 55-56)

Dessa forma, é com este quarto grau que se identificam os poemas de Fernando Pessoa, fruto de sua inquestionável capacidade intelectual, de seu alto poder imaginativo e criativo, assim como de seu ímpar potencial de despersonalização, sendo este observado tanto em sua poesia ortônima quanto heterônima. Sendo assim, evidencia-se a postura com que o poeta encara sua criação ficcional, conscientemente “outrando-se” para assumir as mais distintas perspectivas para a criação de seus diversos heterônimos, tal qual um ator que vive o papel de um personagem e pouco depois, ao sair de cena, retorna à sua personalidade real. Esse “comportamento” foi destacado pelo poeta em uma carta endereçada a João Gaspar Simões: “o ponto central de minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vôo outro – eis tudo” (PESSOA, 1981, p. 683). Referente a esse aspecto, Seabra esclarece que,

Se quisermos conseguir na sua coerência extrema a lógica não somente da teoria poética, mas da poesia de Pessoa, teremos numa palavra que tomar à letra o “fingimento” dos heterônimos enquanto verdadeiros sujeitos poéticos. [...] não é em verdade o “poeta dramático” que fala através dos poetas líricos, mas sim os poetas líricos que falam o “poeta dramático”, que em Pessoa não é, ou melhor, que falam o poeta lírico que Pessoa dramaticamente é. A multiplicidade dos sujeitos poéticos – o poetodrama – é aqui a condição da realização do lirismo dramático – do poemodrama. (SEABRA, 1988, p. 33)

Para uma melhor compreensão do complexo sistema literário criado por Fernando Pessoa, são de suma importância alguns escritos deixados por ele, nos quais orienta para caminhos possíveis a serem percorridos nas leituras interpretativas dos textos literários assinados tanto pelo poeta ortônimo quanto pelos seus mais variados heterônimos. Em relação aos textos heteronímicos, Pessoa destaca que o leitor “não há que buscar neles quaisquer idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler” (PESSOA, 1981, p. 133). Segundo ele,

Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, [...] Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (PESSOA, 1981, p. 683-684)

Sendo assim, ao se deparar com a poesia pessoana, percebe-se estar “perante uma poesia multipessoal, plurissubjetiva. E é esta, quanto a nós, a sua verdadeira revolução poética” (SEABRA, 1988, p. 34). Para esse estudioso, o que diferencia Pessoa dos outros escritores e dá à sua obra uma grande dimensão poética e de reconhecimento artístico é “não somente a diversidade de assinaturas em que se manifesta, mas, rigorosamente, dos sujeitos poéticos na pluralidade da própria poesia”. É através dessa “diversidade onomástica, [que] os heterônimos se singularizam” (SEABRA, 1988, p. 37).

Todavia, é válido um esclarecimento sobre a diferença existente entre os conceitos de heterônimo e de pseudônimo. Segundo relato de Fernando Pessoa em um texto teórico intitulado “Tábua Bibliográfica”, publicado na revista *Presença*, em Coimbra, no ano de 1928, a sua escrita

pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa. (PESSOA, 1928<sup>3</sup> *apud* SEABRA, 1988, p. 45)

Percebe-se aqui o esclarecimento da noção de criação artística fora de sua pessoa, como faz alguém que se disfarça por trás de uma “personagem”, ou seja, como um “poetodrama”, no termo utilizado por Seabra (1988). O referido estudioso esclarece, ainda, que “o poeta ortônimo situa-se ao mesmo nível que os restantes poetas – ele é, em rigor, um heterônimo a quem o autor emprestou a sua identidade privada” (SEABRA, 1988, p. 46). Nesse caso, mesmo na leitura de um texto assinado por Fernando Pessoa ortônimo, deve-se atribuir os anseios, ideias ou sentimentos que emanam do texto ao eu-lírico e não diretamente ao criador do texto, o autor real, “o autor empírico”, na nomenclatura utilizada por Umberto Eco (1994).

Essa capacidade de Fernando Pessoa de “outrar-se” confere-lhe grande destaque. Segundo Seabra (1988, p. 82), “é essa variação que dá precisamente origem à proliferação das linguagens poéticas em Pessoa”. Essas linguagens poéticas diferenciadas, por sua vez, não são criadas a esmo, uma vez que possuem uma enorme coerência com os mais variados temas tratados. Observa-se, por exemplo, o emprego de uma linguagem mais simples e amena ao falar sobre a vida no campo, como acontece em Alberto Caeiro, o qual também é um “ser” calmo. Nota-se, assim, a relação entre a forma de vida do heterônimo, sua linguagem e os temas tratados nos poemas atribuídos a ele. Já nos poemas de Álvaro de Campos, devido ao fato de este heterônimo ser apegado à agitação do mundo moderno, há constantes exaltações às máquinas e à vida agitada dos grandes centros urbanos, isso em seus poemas com formas livres e inovadoras, com uma linguagem muitas vezes agressiva. Dessa forma, como salienta Moisés (1981, p. 215), “Ser e Linguagem coincidem na cosmovisão pessoana”.

Partindo desse princípio, tem-se em mãos uma possível e interessante chave de leitura analítica a ser percorrida neste labirinto pessoano.

A análise temática, sendo, como é, necessária para a apreensão da poesia de Pessoa, não ganha todo o seu relevo senão enquanto integrada na análise da linguagem dos heterônimos. E a admissão de uma multiplicidade de linguagens poéticas põe em termos novos o problema da diversidade, não propriamente de Pessoa, mas de sua obra. (SEABRA, 1988, p. 29)

Em relação aos aspectos antes levantados, Seabra ainda complementa, a partir de citações de Fernando Pessoa, que

Na gestação do seu lirismo dramático, “cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio”, isto é, um heterônimo. Se quiséssemos estabelecer uma correspondência entre “estados de alma” e elementos do significado, e entre

<sup>3</sup> PESSOA, Fernando. Tábua bibliográfica. In: *Presença*, Coimbra, n. 17, dez. 1928.

“estilo” e elementos do significante – uns e outros aliás inseparáveis e irreversíveis – teríamos assim delineado o modo de aglutinação dos germes originários da poesia heteronímica. (SEABRA, 1988, p. 80-81)

Depreende-se que a coerência interna nas variações de linguagem e de estilo deve-se ao fato de que todas essas “vozes poéticas” surgiram do mesmo “criador de criadores”, que é Fernando Pessoa, o qual dá indícios de que visava a criar e estabelecer algumas conexões em sua obra “labiríntica”. Se a situação fosse diferente, por exemplo, se quatro ou cinco escritores conversassem sobre a ideia da criação desse sistema heteronímico, ele não seria tão bem formulado quanto sendo pensado por apenas um poeta. Isso porque, estando em grupo, por mais que todos visassem ao mesmo fim, teriam habilidades diferenciadas e dificilmente compreender-se-iam na totalidade dos planos e ideias de todos. Porém, sendo criado por apenas um escritor com uma grande habilidade de “outrar-se”, tal sistema pode ser gerado de modo muito bem estruturado. Segundo o próprio Pessoa, “a faculdade criativa do carácter (do poeta) é construída pela imaginação e pela introspecção; o poeta é egocentrista, constrói outras pessoas a partir de si próprio” (LOPES, 1990b, p. 239). Pessoa também relata: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (PESSOA, 1966, p. 93). Ciente dessa postura, Seabra (1988, p. 30) comenta que um dos fundamentos estruturais da heteronímia pessoana é que “a existência poética dos heterônimos implica a manifestação das suas diferenças mútuas, a partir de um fundo comum de identidade”. No entanto, mesmo tendo essa base comum por surgirem do mesmo criador, os heterônimos possuem

diversos níveis de diferenciação que se situam tanto no “plano do conteúdo” como no “plano da expressão”. [...] [segundo Fernando Pessoa] temos pois que buscar a “personalidade” de cada heterônimo tanto nas suas “idéias” e “emoções” como no que chama ainda a sua “índole expressiva”. (SEABRA, 1988, p. 130-131)

É sabendo da importância dessas diferenciações que o Pessoa cria alguns perfis psicológicos e biográficos que irão corresponder coerentemente aos estilos de linguagem e aos traços emotivos de cada heterônimo. Isso se configura em vários textos teóricos e/ou íntimos do próprio Pessoa, como anotações pessoais ou cartas endereçadas a amigos que falam sobre vários desses aspectos. Na carta endereçada a Adolfo Casais Monteiro, já citada anteriormente, Fernando Pessoa relata:

Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo”, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso. (PESSOA, 1981, p. 683)

Evidencia-se, então, a consciência de Fernando Pessoa nas criações desses perfis “pessoais”.

Em cada heterônimo existe uma voz “ostensiva”, que é a da personalidade heteronímica, somada a uma “biografia” que se lhe sobrepõe, um “corpo” que lhe corresponde e todo um conjunto de circunstâncias que especificam

determinada realidade localizada num tempo e num espaço próprios. (MOISÉS, 1981, p. 217)

Assim, nos textos heteronímicos, se associam, de maneira precisa, dados biográficos e psicológicos com o estilo de linguagem de cada um deles. Em relação à gênese do sistema heteronímico, é natural que se pense que primeiramente Fernando Pessoa criou as personalidades dos heterônimos, atribuindo-lhes nomes, traços físicos, a perfis psicológicos, gostos, ideais, etc, e que só depois criou os poemas visando disfarçar-se por trás dos “seres” já construídos. No entanto, vê-se que não foi o que ocorreu: Fernando Pessoa partiu da criação das obras dos heterônimos, ou ao menos de parte delas em alguns casos, e depois associou aquelas produções aos perfis psicológicos e biográficos de cada um. É o que mostra Seabra (1988, p. 52) ao comentar que “mais do que criadores de uma obra, os heterônimos são por ela criados: o poetodrama decorre do poemodrama – e não inversamente. Os poetas existem em função dos poemas, não os poemas em função dos poetas”. Esse ponto de partida através da produção poética é relatado pelo próprio Fernando Pessoa:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis). (PESSOA, 1981, p. 682)

Depreende-se, assim, que nascem primeiramente os poemas e, através destes, a personalidade de Ricardo Reis, “sem que ele soubesse”, no sentido de que Pessoa não o havia projetado antes. Continuando o raciocínio, Pessoa relata a parte central de sua experiência de criação:

foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. [...] Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1981, p. 682)

Em relação aos fatos relatados na carta, mesmo partindo de um poeta ímpar como Pessoa – e sem questionar, de forma alguma, sua capacidade criativa; pelo contrário, visando a exaltá-la ainda mais, é preciso ter certa desconfiança em relação à veracidade dos mesmos, como também ressalta Lind ao comentar que

a explicação dos acontecimentos oferecida por Pessoa na carta a Casais Monteiro não deve, por conseguinte, ser aceita sem reservas, uma vez que acentua demasiado unilateralmente a espontaneidade de poder criador, ao mesmo tempo que procura ocultar o papel considerável desempenhado pela teoria. (LIND, 1981, p. 101)



Se for aceito exatamente o que Pessoa relata na carta, há de se aceitar que todos os poemas de *Chuva Obliqua*, assim como a *Ode Triunfal*, atribuídos a Álvaro de Campos, e também *O Guardador de rebanhos*, atribuída ao “seu mestre” Alberto Caeiro, surgiram espontaneamente em um momento de “inspiração poética”. No entanto, o alto grau de elaboração dos textos, cujas construções refinadas desvelam criações altamente bem acabadas, mostra ser improvável que tenham surgido como fruto de uma “espécie de êxtase”. A crítica especializada já discutiu enfaticamente que, em maior ou menor grau, a poesia surge de um trabalho minucioso com as palavras, as quais geralmente são pensadas, pesadas, escritas, reescritas, modificadas. Como destaca Bosi (1985, p. 13), “a arte é uma produção: logo, supõe trabalho”. O que se observa em comum entre grandes obras é o processo de construção atenta até se alcançar um produto final bem elaborado, como são os poemas de Pessoa. Referente a isso, “Conta Vasari que Benedetto Varchi dirigiu a Miguel Ângelo esta hipérbole barroca: *Senhor, tendes a mente dum Júpiter*. E o artista teria respondido: *Para tirar dela qualquer coisa é preciso o martelo dum Vulcano*” (COELHO, 1961, p. 60).

Fernando Pessoa mostra, em sua obra, tanto a “mente dum Júpiter” quanto o “martelo dum Vulcano”, como se verifica nas inúmeras variações e “correções” nos originais dos poemas deixados pelo autor – o que inclusive dificulta o trabalho dos estudiosos para identificar com precisão qual a versão final de alguns poemas. Complementando esse posicionamento, Lind enfatiza que

Só muito ao de leve é que Pessoa roça pelas inspirações teóricas que o pudesse ter precedido, de modo a deixar o acto criador, nitidamente distinto delas, brilhar sozinho em toda sua magnificência. [...] A carta tenta causar a impressão de os heterónimos terem nascido dum jogo de forças instintivo e inconsciente. Não há, pois, na carta, uma única referência aos programas estético-literários que, originalmente, tal como no-lo mostra o espólio, apadrinharam o nascimento dos heterónimos. Não nos repugnaria concluir que o poeta manhoso se decidira, em 1935, a cultivar conscientemente a sua própria lenda, apresentando-se aos amigos mais jovens como o pai involuntário de três personagens poéticas e ocultando, propositalmente, todas as considerações de ordem teórica e programática que haviam precedido o nascimento delas. [...] A descrição do nascimento de Ricardo Reis como representante dum neoclassicismo “científico” não deixa lugar a dúvidas de que ao nascimento de Ricardo Reis havia presidido um programa preexistente. (LIND, 1981, p. 100-101)

Desse modo, após a criação dos poemas de cunho heteronímico é que foram “surgindo” seus autores. Estes posteriormente tiveram esboçados, de forma cada vez mais expandida e detalhada, seus traços biográficos, psicológicos, ideológicos e tudo mais o que os compõe, como ressalta Pessoa:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (PESSOA, 1981, p. 683)

Vemos que esses comentários – com algumas ressalvas em relação ao relato do dia “triumfal de sua vida” – orientam sobre as relações e influências que passariam a se estabelecer entre os heterônimos e suas produções, formando um sistema harmonioso, no qual também está inserida a produção ortonímica.

O poeta português destaca, em carta a Adolfo Casais Monteiro, que seu primeiro momento de criação heteronímica, mesmo que menos elaborado que os posteriores, ocorreu ainda em sua infância. “Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo” (PESSOA, 1981, p. 682). Outros heterônimos relevantes são “Mister Crosse, que respondia aos concursos charadísticos dos jornais ingleses, e Alexander Search que possivelmente assinava traduções de artigos e poesia, igualmente para a Inglaterra” (PESSOA, 1981, p. 681).

É válido reiterar que as “personalidades” de cada heterônimo, relacionadas aos seus perfis psicológicos e dados biográficos, estão diretamente associadas aos seus respectivos estilos de linguagem e traços poéticos. Como atenta Seabra (1998, p. 140), “os seus traços fisionômicos e corporais, bem como as circunstâncias do nascimento e mesmo da profissão que exercem devem ser dramaticamente objeto de uma leitura proposta pela escrita a que servem de suporte”. Desse modo, é essencial um estudo do conjunto da obra, levando em consideração o maior número possível de elementos constituintes desse sistema literário. Tal estudo deve incluir uma abordagem analítica tanto dos perfis, dados biográficos e características poéticas de cada heterônimo em si, quanto da relação estabelecida entre os heterônimos e as produções associadas a eles, uma vez que dialogam entre si, por vezes se contradizem, em outras se reafirmam e, no limite, se completam.

## 1.2 *As personalidades heteronímicas*

Estudos especializados sobre a criação dos heterônimos revelam que estes totalizam mais de setenta na produção do poeta português. No entanto, três deles possuem maior destaque para a crítica especializada: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Devido a isso, esses três serão discutidos neste estudo, nessa respectiva ordem.

### 1.2.1 *Ricardo Reis*

Ricardo Reis “nasceu em 1887, no Porto, [...] educado num colégio de jesuítas, vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico, é um latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria” (PESSOA, 1981, p. 683). No seu fazer literário, segundo Galhoz,

O seu modelo é, até certo ponto, o poeta latino Horácio. Linguagem arcaizante, por etimológica ou latinizante em vários casos. Temas de amor/melancolia, dialogando embora com as amadas, uma filosofia entre epicurista e estóica, evocando a beleza-efemeridade de cada dia, falando da errância-sombra da morte, dos deuses tornados símbolos. (GALHOZ, 1985, p. 23)

Ricardo Reis é um poeta com formação erudita, possuindo um vasto conhecimento sobre a filosofia e a arte da Antiguidade Clássica e dos outros períodos clássicos, cuja influência está presente na construção de seus poemas. Também foi, de certa forma, influenciado pelo paganismo de Alberto Caeiro. Segundo Seabra,

É efetivamente no seio do “Paganismo” que Reis tenta extrair seu “neoclassicismo”. Os modelos ele encontrá-los-á, por um lado, no estoicismo e no epicurismo, enquanto concepções do mundo (que impregnarão a “forma do conteúdo” dos seus poemas); e, por outro lado, ao nível da “forma da expressão”, na poética latina de Horácio. À moral estóica e à filosofia de Epicuro, vai Reis buscar os *leitmotive* que atravessam, de uma ponta a outra, a sua poesia, e que se traduzem, antes de mais nada, numa sabedoria de inaniidade e aceitação de tudo, através de uma indiferença matizada e de um discreto hedonismo, perante um mundo decadente e hostil. (SEABRA, 1988, p. 165)

Alguns versos a seguir exemplificam muito bem tais ideais de sua poesia:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.  
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos  
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.  
 (Enlacemos as mãos.)  
 [...]
   
 Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.  
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.  
 Mais vale saber passar silenciosamente  
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,  
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,  
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,  
 E sempre iria ter ao mar.  
 (PESSOA, 1981, p. 190)

Deve-se destacar a influência estoica em sua indiferença sutil ao fluxo das coisas, respeitando a ordem natural do universo, pois *Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio*. Ainda sob esse posicionamento, mostra que, alheio a possíveis anseios, desejos ou sofrimentos, *o rio sempre correria, / E sempre iria ter ao mar*. Destaca-se também seu “discreto hedonismo” ao almejar uma existência sem sofrimentos ou preocupações, quando argumenta que *não vale a pena cansarmo-nos. / [...] / Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes*. Essa ausência da possibilidade de frustrações o faz aproximar-se mais do ideal de viver de modo hedônico.

Outros conceitos clássicos como a busca da beleza, da perfeição, da simetria, do equilíbrio, da ordem e da harmonia ressoam nos poemas de Ricardo Reis. Conforme Seabra,

É ainda do epicurismo e do estoicismo que Reis recolhe a idéia central de disciplina, que irá dominar toda a sua arte poética. [...] Tal disciplina consistirá, pois, na “harmonização” e na “coordenação” da linguagem, com vista ao seu fim específico: a criação do poema. Assim se define o equilíbrio,

o acordo íntimo entre a “forma do conteúdo” e a “forma da expressão” da poesia de Ricardo Reis. (SEABRA, 1988, p. 165-166)

Essas características poéticas serão alcançadas por meio de um trabalho com muito esmero, à maneira de quem trabalha a lapidar uma pedra preciosa. Tal alusão é feita pelo poeta brasileiro Olavo Bilac em seu poema “profissão de fé”, nos versos: *Invejo o ourives quando escrevo: / imito o amor / com que ele, em ouro, o alto relevo / faz de uma flor* (BILAC, 1985, p. 42). Para Seabra (1988, p. 174), “a concepção do poeta como um artífice é aliás coerente com o classicismo de Reis, para quem a poesia, no sentido de *poiesis*, visa sempre a fabricação, o fazer, de um objeto”. Essa preocupação formal é constante em seu fazer literário, como se observa, por exemplo, na regularidade presente neste poema:

Para ser grande, sê inteiro: nada  
 Teu exagera ou exclui.  
 Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
 No mínimo que fazes.  
 Assim em cada lago a lua toda  
 Brilha, porque alta vive.  
 (PESSOA, 1981, p. 223)

Nesse sentido, compreende-se o empenho na ideia de fazer sempre o melhor, único caminho para alçar voo e “brilhar” de modo representativo. É um poema curto, composto por uma única estrofe de seis versos, sendo o primeiro, o terceiro e o quinto compostos em decassílabos, alternados pelo segundo, quarto e sexto versos hexassílabos. Propositadamente, todos os decassílabos são versos conhecidos pela cadência de “tensão”, classificados assim por terem sempre a quarta, a sexta, a oitava e a décima sílabas tônicas:

Pa/ra/ ser / **gran**/de/, **sê**/ in/**tei**/ro/ **na**/da<sup>4</sup>  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Sê/ to/do em / **ca**/da/**coi**/sa./ **Põe** / quan/**to** és/  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A/ssim/ em / **ca**/da/ **la**/go-a / **lu**/a/ **to**/da  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Destaca-se a preocupação formal muito rígida presente nos versos de Ricardo Reis. Segundo Seabra (1988, p. 169), “o modelo sintático que melhor convirá à poética de Reis é o da sintaxe clássica latina, em particular a de Horácio, de quem ele imitará o sistema estrófico: a ode”, visto que essa forma “em grego, designa o canto” (STALLONI, 2007, p. 153).

Além disso, em sua poesia, “a emoção aparece ao mesmo tempo como espécie de elo intermediário entre o significado e o significante poemático” (SEABRA, 1988, p. b168). Isso nem poderia ser diferente, pois o próprio Pessoa critica uma composição artística que visasse apenas a seguir as normas e regras clássicas, deixando de lado a emoção e o conteúdo a ser transmitido. Para Pessoa, “a arte pseudoclássica é fria porque é uma regra; a clássica tem emoção porque é uma harmonia” (PESSOA, 1981, p. 233).

<sup>4</sup> Grifo nosso.

### 1.2.2 Álvaro de Campos

No que diz respeito à estruturação formal clássica, algo oposto do que se viu em Ricardo Reis será encontrado na poesia de Álvaro de Campos, heterônimo com marcas modernistas, inclusive com influências Futuristas. Segundo Pessoa, esse heterônimo “nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890. [...] Teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. [...] Ensinou-lhe o latim um tio beirão que era padre” (PESSOA, 1981, p. 683). Para Moisés (1981, p. 219), “Álvaro de Campos representa a consciência múltipla e desagregada do homem contemporâneo, dilacerado por desgastante conflito por um mundo desumanizado e em crise, e isso há de ser aferido nos seus versos”.

Sua “Ode Triunfal” exemplifica bem essas características, uma vez que tem por tema o “canto à máquina, à vida mecânica e industrial, à civilização quotidiana moderna” (SEABRA, 1988, p. 188). O conflito desse homem já se percebe nos versos iniciais: *À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, / Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos* (PESSOA, 1981, p. 240). Observa-se já de início um “eco da estética” da “força” oposta à da “beleza clássica” (SEABRA, 1988, p. 188). Essa valorização da força está presente na utilização dos inúmeros termos que remetem aos avanços científicos e ao mundo industrial, tais como *maquinismos, motores, ruídos modernos, êmbolos, correias de transmissão*, entre outros, assim como nestes versos:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!  
 Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!  
 [...]  
 Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!  
 Ser completo como uma máquina!  
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último modelo!  
 (PESSOA, 1981, p. 240)

O recurso onomatopaico criado com a repetição do fonema consonantal /R/ evidencia a exaltação do som dos maquinários e engrenagens industriais em pleno funcionamento. Percebem-se nos versos citados vários ecos da vanguarda Futurista, que estava em alta no início do século XX, e foi

um movimento estético mais de manifestos que de obras. Assim, mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária. (TELES, 1985, p. 86)

Essa exaltação do mundo moderno encontra-se, nos textos de Campos (*Poesia de Álvaro de Campos*), impregnada num tom enfático, como se pode observar pela pontuação expressiva, com excesso de exclamações, passando a impressão de uma mensagem “gritada”, como foi comum nos manifestos vanguardistas. Tons semelhantes estão presentes em outros textos de Campos, e alguns deles chegam a atingir o baixo calão ao criticar a literatura tradicional, passadista:

Ora porra!  
 Então a imprensa portuguesa é  
 que é a imprensa portuguesa?  
 Então é esta merda que temos  
 que beber com os olhos?  
 Filhos da puta! Não, que nem  
 há puta que os parisse.  
 (PESSOA, 2007, p. 136)

Há, claramente, um tom agressivo, o que faz Pessoa definir Campos como “o mais violento de todos os escritores. O seu companheiro Whitman é tímido e calmo comparado com ele. [...] É tão violento que parte da energia dessa violência é aproveitada para disciplinar a sua própria violência” (LOPES, 1990b, p. 237).

Poeta da modernidade, Álvaro de Campos difere-se de Ricardo Reis não só no modo de relacionar-se com a sociedade, como também na produção de seus textos, visto que é contrário à valorização das formas regulares e equilibradas utilizadas por Ricardo Reis. Em relação ao aspecto estrutural da poesia de Campos, Reis destaca em um de seus apontamentos:

O que verdadeiramente Campos faz, quando escreve em verso, é escrever prosa ritmada com pausas maiores marcadas em certos pontos, para fins rítmicos, e esses pontos de pausa maior, determina-os ele pelo fim dos versos. Campos é um grande prosador, um prosador com grande ciência do ritmo. (PESSOA, 1981, p. 232)

Um dos aspectos centrais de Álvaro de Campos é o seu sensacionismo levado ao extremo e de forma subjetiva. Este se faz presente no poema *Passagem das Horas*:

Trago dentro do meu coração,  
 Como num cofre que se não pode fechar de cheio,  
 Todos os lugares onde estive,  
 Todos os portos a que cheguei,  
 Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,  
 Ou de tombadilhos, sonhando,  
 E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.  
 [...]  
 Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti  
 porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir  
 [...]  
 (PESSOA, 1981, p. 275-276)

Existe nesses versos a busca por um sensacionismo de “quatro dimensões”, o qual se relaciona aos vários meios, modos e ângulos possíveis de se perceber uma mesma realidade. Em relação ao tipo de sensacionismo presente na poesia de Álvaro de Campos, Seabra (1988, p. 178) explica que “no acto de percepção sensorial, o que interessa Campos é o sujeito da sensação e não o seu objeto. E de tal modo este ‘filho indisciplinado da sensação’ a encara subjetivamente, que as coisas lhe são em última análise indiferentes”. O próprio Pessoa também comenta sobre esse intenso sensacionismo subjetivo: “Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas” (PESSOA, 1966, p. 349).

### 1.2.3 Alberto Caeiro

Diferente do sensacionismo subjetivo presente na poesia de Campos, a poesia de Alberto Caeiro revela um sensacionismo objetivo. Os conceitos de subjetividade e objetividade aqui abordados pautam-se na teorização de Immanuel Kant, presente na introdução da obra *Crítica da Razão Pura* (2001). Nesta, o filósofo teoriza sobre os conceitos associados ao “subjetivismo” e ao “objetivismo” ao afirmar que, de modo geral, em toda análise a ser desenvolvida, existem um sujeito analítico e um objeto a ser analisado. Se o conceito da análise estiver centrado no objeto, predominará o que denomina uma postura objetiva; porém, se o conceito em questão estiver centrado no sujeito, predominará uma postura denominada subjetiva.

Fechando a tríade dos principais heterônimos, em relação à poesia de Alberto Caeiro, o Fernando Pessoa destaca que

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase nenhuma. [...] Era de estatura média e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. [...] Não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. (PESSOA, 1981, p. 683)

A obra poética de Caeiro é formada por três conjuntos de poemas agrupados sob as denominações de *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos*. Os poemas de Caeiro mostram marcas de um paganismo peculiar, assim como de sua aversão ao pensamento racionalista e à tentativa de sua substituição pela sensação do mundo externo, na qual predomina o sensacionismo objetivo, e de uma linguagem poética simples e altamente plástica.

Alberto Caeiro é considerado um “poeta-pastor”, habitante do campo e que vive em constante comunhão com a Natureza, como destacam os versos do poema que abre a obra *O Guardador de Rebanhos*:

Eu nunca guardei rebanhos,  
Mas é como se os guardasse.  
Minha alma é como um pastor,  
Conhece o vento e o sol  
E anda pela mão das Estações  
[...]  
Não tenho ambições nem desejos  
Ser poeta não é uma ambição minha  
É a minha maneira de estar sozinho.  
[...]  
Quando me sento a escrever versos  
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,  
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,  
Sinto um cajado nas mãos  
E vejo um recorte de mim  
No cimo dum outeiro,  
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias,  
Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho,  
[...]  
(PESSOA, 1981, p. 137)

No entanto, a caracterização de “pastor” deve ser entendida no sentido simbólico. O fato de ele nunca ter guardado rebanhos deve ser considerado apenas “como” se os guardasse, e sua alma é “como” um pastor. A utilização do elemento sintático “como” introduz uma comparação e ressalta a ideia de que o poeta é um pastor no sentido simbólico que sente “um cajado nas mãos” quando escreve “versos num papel que está no pensamento”, ou seja, ele é este “pastor” enquanto se faz poeta. Assim podemos compreender claramente os versos em que afirma ver a si *Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias, / Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho*.

Entre “o rebanho” da poesia de Caeiro destaca-se sua aversão ao ato de pensar, o qual é encarado como algo inútil: *Pensar no sentido íntimo das cousas / É acrescentado, como pensar na saúde / Ou levar um copo à água das fontes* (PESSOA, 1981, p. 14), visto que um copo de água levado às fontes é o mesmo que um punhado de areia jogado em um deserto, ou seja, é algo sem relevância alguma. Para ele *O espelho reflete certo; não erra porque não pensa. / Pensar é essencialmente errar. / Errar é essencialmente estar cego e surdo* (PESSOA, 1981, p. 173). Ele enfatiza que, em sua consciência, não perderia seu tempo pensando, uma vez que tal ato é visto por ele como um grande incômodo: *Pensar incomoda como andar à chuva / Quando o vento cresce e parece que chove mais* (PESSOA, 1981, p. 137). Caeiro também destaca seu descontentamento quando indagado sobre isto: *O que penso eu do mundo? / Sei lá o que penso do mundo! / Se eu adoecesse pensaria nisso* (PESSOA, 1981, p. 140).

Pessoa, em um texto teórico, ressalta esse aspecto ao mostrar que, em Caeiro, “a sua base é a substituição do pensamento pela sensação, não só como base da inspiração — o que é compreensível — mas como meio de expressão, se assim podemos falar” (PESSOA, 1966, p. 348). Por esse motivo, Caeiro ressalta que *O mundo não se fez para pensarmos nele / (pensar é estar doente dos olhos) / Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo. / Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...* (PESSOA, 1981, p. 139).

Devido ao modo altamente sensacionista de relacionar-se com o espaço externo, Alberto Caeiro é visto como o “descobridor da Natureza”, ou “o Colombo das sensações verdadeiras” (PESSOA, 2005, p. 9). Seu sensacionismo é predominante em sua percepção visual, como destacam os versos do poema VII: *[...] eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura... / [...] / a nossa única riqueza é ver* (PESSOA, 1981, p. 142).

Sua aversão ao pensamento pode ser interpretada como uma tentativa de afastamento do universo humano comum. Caeiro mostra uma grande necessidade de desaprender a ser humano, como comprovam os versos do poema XXIV:

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),  
Isso exige um estudo profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender  
(PESSOA, 1981, p. 151)



Para José Gil, o desaprender de Caetano consiste em “essencialmente, agir sobre o sentido constituído visando a desagregá-lo; assim, limpa-se o terreno no qual a visão irá incidir. [...] [Deste modo,] vê-se cada vez melhor, à medida que ocorre a desestruturação” (GIL, 2000, p. 23). Essa tentativa de “aprender a desaprender”, que visa a “desumanizar-se” e a limpar a visão de conceitos pré-estabelecidos, presentifica-se também em alguns versos do poema XLVI:

Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.  
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado  
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuro despir-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caetano,  
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,  
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.  
(PESSOA, 1981, p. 160)

*O fato que os homens o fizeram usar* pode ser visto como as convenções morais e ideológicas preestabelecidas que, de maneira imposta, direcionam o modo como os homens devem conduzir suas vidas e suas relações sociais. Caetano busca despir-se desse “fato”, pois para ele que visa a raspar a tinta com que lhe pintaram os sentidos e desencaixotar suas emoções verdadeiras, “ver as coisas como elas são, é vê-las despojadas das significações com que a cultura e as civilizações as vestiram. É vê-las nuas, ou seja, na sua existência pura” (GIL, 2000, p. 23). Seu sensacionismo objetivo tem esse propósito a todo o momento, como destacam os versos nos quais diz estar *querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem, / Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.*

Com base nos poucos versos aqui destacados, já é possível perceber a intensidade de sua poesia. Mesmo que só tenha tido a instrução primária, Alberto Caetano é visto como o mestre dos principais heterônimos, como destaca Fernando Pessoa: “Alberto Caetano teve dois discípulos e um continuador filosófico. Os dois discípulos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, seguiram caminhos diferentes; [...] O continuador filosófico, António Mora” (PESSOA, 1966, p. 97). Álvaro de Campos também atesta essa afirmação ao dizer que “antes de conhecer Caetano, eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma” (LOPES, 1990a, p. 217). Segundo Fernando Pessoa, a influência de Alberto Caetano não se restringe apenas aos heterônimos, mas também ocorre em relação ao poeta ortônimo, como se observa na carta escrita por Pessoa, endereçada a Adolfo Casais Monteiro, referente à criação heteronímica: “o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caetano. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive” (PESSOA, 1981, p. 682). A influência de Caetano e o respeito a ele são destacados em outro texto de Pessoa, nesta passagem: “operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração à inspiração e mais alma à alma” (PESSOA, 1966, p. 110). No entanto, não se pode esquecer que esta teia heteronímica é um jogo de máscaras, nas quais todas as criações poéticas e suas respectivas ideologias e influências partem da criação meticulosamente

calculada pelo poeta Fernando Antônio Nogueira Pessoa.

Ciente das influências que Caeiro exerce sobre os outros criadores, Seabra (1988, p. 127) destaca que “É em função do ‘mestre’ que se determinam, em órbitas poéticas diferentes, os demais elementos da constelação poetodramática”. Porém, o mesmo crítico chama a atenção para o fato de que, mesmo sendo o mestre declarado tanto pelo poeta ortônimo quanto pelos heterônimos,

Alberto Caeiro não é, no entanto, o germe exclusivo de onde viriam a nascer, por cissiparidade, os outros heterônimos: ele é apenas um pólo mais forte, um sol mais incandescente e vivo, à roda do qual vemos girar os demais astros do sistema. [...] Para sermos mais rigorosos deveríamos, no entanto, conceber o sistema poético de Pessoa como possuindo dois pólos dominantes, que exercem simultaneamente um efeito de atração e repulsão, quer um sobre o outro, quer sobre os demais astros que em torno deles gravitam: um desses pólos (privilegiado) encarnaria Caeiro; o outro em Fernando Pessoa “ele mesmo”. O primeiro seria, numa certa medida, o heterônimo mais descentrado em relação à personalidade individual do poeta, mas por isso mesmo o mais central enquanto sujeito poético; o segundo, o mais próximo de sua identidade pessoal [no sentido das características biográficas que influenciam seu estilo] daí que lhe tenha conservado o nome privado – e portanto, poeticamente “impuro e simples”. (SEABRA, 1988, p. 129)

Como elucidado acima, a afirmação de que Alberto Caeiro é o mestre também de Fernando Pessoa é apenas parte de uma verdade, uma vez que Caeiro é criação do próprio Pessoa. Em relação a esse aspecto da poesia pessoana, faz-se necessário um decoro por parte do leitor para a compreensão correta do funcionamento e organização desse sistema heteronímico como um conjunto composto por pontos que se inter-relacionam e se complementam. Conforme Seabra,

Entre os autores que constituem a constelação poética de Pessoa estabeleceu-se um sistema de relações mútuas, em que cada elemento se responde e corresponde, num tecer e destecer sempre retomado de fios que se vão entrecruzando, em planos diversos mas que se interpenetram. (SEABRA, 1988, p. 53)

No que diz respeito às relações mútuas, explica Moisés que

Caeiro, Campos, Reis, Pessoa, longe de serem entidades autônomas e estanques, representam etapas de um processo aberto ao infinito; não constituem, na verdade, um sistema fechado e definitivo, como alguns críticos têm defendido, mas, quando muito, núcleos provisórios de um sistema em permanente metamorfose e expansão. (MOISÉS, 1981, p. 215)

Após enfatizar a noção de um sistema não estático e estanque, e sim um sistema em transformação, Moisés também refere que “o que parece, porém, fora de dúvida é que cada heterônimo contém em si, não só o embrião dos demais, como o embrião de *n* outros heterônimos, que poderiam vir a ser plasmados por Fernando Pessoa” (MOISÉS, 1981, p. 222).

Observam-se o alto grau de elaboração e a grande capacidade de composição poética de Fernando Pessoa com a construção dessa “teia poética”, onde se relaciona, ainda, a poesia heterônima com a poesia ortônima. Como salienta Seabra (1988, p. 43), “Cada movimento por ele proposto surge-nos sempre associado a um determinado

heterônimo ou conjunto de heterônimos, senão ao todo global do poetodrama”.

Ciente da complexidade do sistema global de sua produção poética, Fernando Pessoa teve o cuidado de deixar textos teóricos que esclarecessem vários pontos de sua produção. Esses textos incluem comentários acerca das influências recebidas, da gênese dos heterônimos, bem como algumas sugestões de organizações para a publicação de livros, entre outras anotações e apontamentos que possuem importância comparada à sua própria produção literária, como destaca Seabra:

A heteronímia exige acima de tudo uma apreensão desta intertextualidade, que não se pode limitar a uma hermenêutica redutora dos textos uns pelos outros, em que toda e qualquer “interpretação” parece subsumir-se. Neste sentido, as metalinguagens críticas de Pessoa não podem ser consideradas como elementos subsidiários da sua poesia, mas como participando do conjunto estruturado que é sua obra. Só dentro desta visão global a heteronímia ganha o seu inteiro relevo, revelando-nos a complexidade e a riqueza desse verdadeiro *work in progress* que é a criação poética de Fernando Pessoa. (SEABRA, 1988, p. 56)

Desta feita pode-se ter uma noção de quão bem elaborado e quão intrincado é o sistema heteronímico literário composto por Fernando Pessoa. Mesmo com os inúmeros estudos já desenvolvidos sobre o assunto, os quais visam, de certa forma, a guiar à maneira do “fio de Ariadne”, ainda há inúmeras passagens secretas e becos sem saída a serem desvendados.

## 2. Conclusão

Ao término deste estudo, pode-se ter uma noção do elevado grau de elaboração da criação do sistema heteronímico de Fernando Pessoa, do qual aqui foi abordada apenas uma parte, que se refere aos seus três principais heterônimos. Este estudo objetiva vir a somar-se, de alguma forma, à já vasta fortuna crítica referente à obra e ao autor em questão. Evidencia-se, também, a importância do referencial teórico proporcionado pelos estudiosos da Teoria Literária e pelos críticos pessoanos. Ressalta-se, ainda, todo o aprendizado obtido com o desenvolvimento deste trabalho, no qual foram feitos alguns recortes para a análise da produção artística de um dos maiores nomes da literatura ocidental. No entanto, é evidente que, em se tratando de um poeta desse nível e de uma obra tão representativa como a sua, não se esgotam suas possibilidades de leituras e análises, as quais podem vir a ser revisitadas a partir de outras abordagens e teorias.

## REFERÊNCIAS

- BILAC, Olavo. Antologia de poesia brasileira: Realismo e Parnasianismo. Organização de Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. São Paulo: Ática, 1985.
- COELHO, Jacinto do Prado. Problemática da história literária. 2. ed. Lisboa: Ática, 1961.
- ECO, Umberto. Os seis passeios pelos bosques da ficção. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa: obra poética. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- GIL, José. Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura. Tradução de Manuela Pinto dos Santos & Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- LIND, Georg Rudolf. Estudos sobre Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.
- LOPES, Teresa Rita. Pessoa por conhecer I: Roteiro para uma expedição. Lisboa: Estampa, 1990a.
- \_\_\_\_\_. Pessoa por conhecer II: Textos para um novo mapa. Lisboa: Estampa, 1990b.
- MOISÉS, Carlos Felipe. O poema e as máscaras. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.
- PESSOA, Fernando. Antologia de estética, teoria e crítica literária. Coordenação de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- \_\_\_\_\_. Obra poética. Seleção e organização de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- \_\_\_\_\_. Páginas íntimas e de auto-interpretação. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- \_\_\_\_\_. Poesia completa de Alberto Caeiro. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. Poesia completa de Álvaro de Campos. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- QUADROS, Antônio. Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Gênio. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- SEABRA, José Augusto. Fernando Pessoa ou o poetodrama. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.
- STALLONI, Yves. Os gêneros literários. Introdução e notas de Flávia Nascimento. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.