

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS LITERÁRIOS
SUBÁREA DE LITERATURA COMPARADA**

**EDUARDO WHITE E FERNANDO PESSOA:
NO OLHAR, UMA METÁFORA DA EXISTÊNCIA**

Por

PAULO ROBERTO MACHADO TOSTES

NITERÓI, JULHO DE 2012.

PAULO ROBERTO MACHADO TOSTES

**EDUARDO WHITE E FERNANDO PESSOA:
NO OLHAR, UMA METÁFORA DA EXISTÊNCIA**

**Tese de doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Letras da UFF-
Universidade Federal Fluminense. Área de
concentração: Estudos Literários, Subárea
de Literatura Comparada.**

**Linha de pesquisa: Literatura e Vida
Cultural.**

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge.

Niterói, julho de 2012.

Pensamentos

*Deus conceda que me baste
este último consolo de naufrago,
a metáfora, pétala incorpórea com que me visto.*

Fernando Campanella

*Entre mim e a vida há um vidro tênue,
por mais que eu veja a vida eu não a posso tocar.*

Fernando Pessoa

Não quero outra coisa senão este mistério em que me invento.

Eduardo White

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS**

**EDUARDO WHITE E FERNANDO PESSOA:
NO OLHAR, UMA METÁFORA DA EXISTÊNCIA**

Aluno: Paulo Roberto Machado Tostes.

Orientador: Professor Doutor Sílvio Renato Jorge.

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF, para a obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Aprovada por:

Prof^a Dr^a Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ)

Prof^a Dr^a Carmen Lúcia Negreiros (UERJ)

Prof^a Dr^a Enilce Albergaria Rocha (UFJF)

Prof^a Dr^a Ida Maria Santos Ferreira (UFF)

Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge – Orientador (UFF)

Suplente: Prof^a Dr^a Mônica Genelhu Fagundes (UFRJ)

Suplente: Prof^a Dr^a Renata Flávia da Silva (UFF)

Niterói, julho de 2012.

Dedicatória

Aos meus pais, Jair e Lourdes, cujas presenças eu interpreto agora como um sinal de que tudo o que me foi possível alcançar pelas Letras foi uma forma que eles me ofereceram para me reencontrar comigo – espaço onde nos últimos tempos pude perceber que o conhecimento, antes, é perpassado pelo inefável.

Agradecimentos

A Deus.

Ao orientador Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge, pelo acolhimento desta proposta e pela orientação que me permitiu ter um raciocínio mais produtivo, em meio às reflexões que suscitam as respectivas escritas de Eduardo White e Fernando Pessoa.

À Prof.^a Dr.^a Ida Maria Santos Ferreira, pela prestimosa colaboração que me levou ao oportuno diálogo entre o *Livro do Desassossego* e *Janela para Oriente*, além de importantes leituras.

Às Professoras Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Carmen Lúcia Negreiros e Enilce Albergaria Rocha, por aceitarem participar da banca, contribuindo, assim, para mais um grande passo em minha formação.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, pelas ótimas reflexões e textos que me permitiram fundamentar melhor o objeto de minha pesquisa, no período das disciplinas presenciais.

Às funcionárias da Secretaria de Pós-Graduação em Letras da UFF, pela oportuna e constante informação sobre concursos e eventos pertinentes à área de Letras em geral.

A todos aqueles que compõem a minha história, colegas de curso e amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram de alguma forma para mais um aprendizado e para a finalização deste trabalho.

RESUMO

Esta tese propõe uma análise do olhar como uma metáfora da existência em Eduardo White e Fernando Pessoa, bem como da relação que ambos estabelecem com as paisagens que são (re) construídas, à medida que põem em movimento o ato de ver. Para esta hipótese, são analisadas as obras *Livro do Desassossego* (2003), os poemas de Álvaro de Campos – *Obra Poética* (1969), de Fernando Pessoa, e *Janela para Oriente* (1999), de Eduardo White, juntamente com a apresentação de outros textos desse último escritor. Vale destacar que a edição do *Livro do Desassossego* utilizada nesta tese é a que foi organizada por Richard Zenith, por conter os textos necessários à análise aqui empreendida. A partir disso, este trabalho se concentra na relação olhar-paisagem de Bernardo Soares – o protagonista-narrador do *Livro do Desassossego* – e no diálogo que sua escrita permite estabelecer com a paisagem ficcionalizada do sujeito lírico whiteano, de *Janela para Oriente*. Para esse diálogo, a base teórica está fundamentada na hermenêutica de Paul Ricoeur e na fenomenologia de Merleau-Ponty, uma vez que a composição estética das obras em questão aponta substancialmente para uma perspectiva existencial. Além disso, os caminhos históricos e culturais que tangenciam o contexto das relações entre Moçambique e Portugal trazem à tona uma reflexão bastante significativa sobre as tensões e confrontos que emergem da escrita do *Livro do Desassossego* e de *Janela para Oriente*. Esse embate, entre o passado e o trabalho de re-elaboração realizado pela escrita poética, redimensiona, assim, as leituras da história e da cultura que se refletem no processo de criação de Pessoa e White.

Palavras-chave: Eduardo White; Fernando Pessoa; paisagem; poesia moçambicana; poesia portuguesa.

ABSTRACT

This thesis proposes an analysis on the viewing as a metaphor for the existence according to Eduardo White and Fernando Pessoa as well as on the relationship that both writers establish with the landscapes which are rebuilt as they put the act of seeing in motion. Aiming at this hypothesis, the following works are analyzed: *Livro do Desassossego* (2003) and *Obras Poéticas* (1969) – with the Alvaro de Campos' poems – by Fernando Pessoa and *Janela para Oriente* (1999) by Eduardo White, together with the presentation of other texts from this latter writer. It's noteworthy that the *Livro do Desassossego*'s edition used for this thesis is that one organized by Richard Zenith, because it has the necessary texts for the intended analysis. From that point, this paper focuses on the viewing-landscape relations present in Bernardo Soares' style – the narrator-protagonist of the *Livro do Desassossego* – and it focuses on the dialogue that his writing allows us to establish with the fictionalized landscape viewed by the White's lyric subject in *Janela para Oriente*. For establishing this dialogue, the theoretical background is founded on Paul Ricoeur's hermeneutics and on Merleau-Ponty's phenomenology, since the aesthetic composition of the works under examination indicates substantially an existentialist perspective. Moreover, the historical and cultural ways regarding the context of relationship between Moçambique and Portugal reveal a very significative reflection on the tensions and confronts arising from the writing of *Livro do Desassossego* and *Janela para Oriente*. The clash between the past and the work of re-elaboration carried out by the poetic writing, gives another dimension to the history and culture readings reflecting in the process of creation of Eduardo White and Fernando Pessoa.

Keywords: Eduardo White; Fernando Pessoa; landscape; Moçambican poetry; Portuguese poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ENTRE O OLHAR E A PAISAGEM.....	18
1.1. EDUARDO WHITE.....	22
1.1.1. VISÕES NO PAÍS DE MIM.....	26
1.2. FERNANDO PESSOA-BERNARDO SOARES.....	47
1.2.1. UM LIVRO, UMA PAISAGEM.....	56
2. UMA JANELA NO OLHAR.....	75
2.1. UMA PAISAGEM SOBRE O ÍNDICO.....	77
2.1.1. VISLUMBRES DE UMA VIAGEM.....	84
2.1.2. OS CAMINHOS DE UMA PAISAGEM.....	91
2.1.3. OUTROS OLHARES.....	99
2.2. O ORIENTE REINVENTADO.....	111
3. O DESASSOSSEGO DO OLHAR.....	123
3.1. FIGURAÇÕES DE UM OBSERVADOR.....	125
3.1.1. UMA ESTÉTICA PARA O OLHAR.....	133
3.1.2. O OLHAR NIILISTA.....	142
3.2. UMA VIAGEM PARA DENTRO.....	154
3.2.1. UM VIAJANTE SEM DESTINO.....	164
4. CONCLUSÃO.....	177

BIBLIOGRAFIA.....	186
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA DE EDUARDO WHITE.....	186
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA DE FERNANDO PESSOA.....	186
BIBLIOGRAFIA COM TEXTOS CRÍTICOS SOBRE E. WHITE E F. PESSOA.....	187
BIBLIOGRAFIA COM AS DEMAIS OBRAS.....	190

Introdução

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] é janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? Leonardo da Vinci

Na escrita do poeta espanhol Antonio Machado (1986), a poesia é vista como “a palavra no tempo”. Esse poeta também põe na boca de um heterônimo – Juan de Mairena – as seguintes palavras: “Há homens [...] que vão da poética à filosofia; outros que vão da filosofia à poética. O inevitável é ir de um a outro, nisto, como em tudo.”¹ O pensamento aqui transcrito bem pode representar a síntese de todo um modo de pensamento calcado na necessidade de interligar diferentes campos do saber, “de lo uno a lo outro.” Essa atitude representa talvez a condição mais moderna da poesia em meio à inquietante relação entre o poeta e sua percepção do mundo.

O primeiro percurso de ida e vinda, acima exposto, descreveria o movimento reflexivo de poetas como o próprio Antonio Machado, Fernando Pessoa e Paul Valéry, entre outros, na direção da filosofia; o segundo descreveria o caminho intelectual de filósofos como Gaston Bachelard e Paul Ricoeur, para citar alguns, na direção da poesia, demonstrando, assim, que a filosofia e a poesia, longe de serem unidades fixas, são espaços móveis e recíprocos. No entanto, não se pode deixar de considerar que, apesar da mútua convergência de olhares, o filósofo e o poeta têm cada qual um espaço próprio onde se debruçam, respectivamente, sobre conceitos e afetos.

Mas, sendo o olhar o móvel das respectivas escritas de Fernando Pessoa-Bernardo Soares² e de Eduardo White, o objetivo desta tese é analisar a produção estética desses escritores tanto em uma dimensão filosófica quanto poética. Pretende-se, então, analisar como esse olhar reflete esteticamente um modo de perceber o mundo, além de apontar para uma perspectiva existencial de grande teor filosófico.

¹ “Hay hombres [...] que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo outro, en esto, como en todo.” (MACHADO, 1986)

² Aqui será considerada a particular relação de Fernando Pessoa com Bernardo Soares, apresentando-se um junto ao outro, por se tratar da condição à qual o poeta português recorreu para afirmar a sua “inexistência”, usando, para isso, uma personagem literária que foi apontada como um semi-heterônimo e que, no decorrer da tese, será acrescido do heterônimo Álvaro de Campos, por ser este também pertinente ao que se propõe aqui.

Não obstante possa parecer “incômoda” uma análise que põe em confronto a complexidade literária de Fernando Pessoa-Bernardo Soares e a subjetividade poética de Eduardo White, cujo universo histórico e cultural é distinto daquele em que está o poeta português, importa pensar que ambos abrem uma questão que lhes é bastante pertinente: o olhar. É um ponto em comum entre os dois, tratando-se, além disso, apenas de um recorte que contempla a referida questão e, enfim, como esta perpassa o *Livro do Desassossego* (2003) e *Janela para Oriente* (1999).

Seja, então, a paisagem metafísica de Soares ou aquela mais “sensorial” de White, nota-se que a questão do olhar constitui “metáforas vivas” tanto na heteronímia pessoana, quanto no sujeito lírico do poeta moçambicano. E pode-se perguntar: por que essa atitude tão acentuada neles? Possivelmente porque a expressão metafórica, com que (re) elaboram as imagens de si e do mundo, está entremeada por uma condição simbólica e que remete ao que se encontra essencialmente correlacionado ao Ser e à sua relação com o mundo.

Assim, a possibilidade de um diálogo entre Pessoa-Soares e White permite analisar uma leitura que aponta as convergências e tensões estéticas e culturais que há entre esses dois escritores. Dessa forma, o *Livro do Desassossego* e *Janela para Oriente* serão as obras de maior destaque nesta tese, pois trazem uma reflexão que levanta, digressivamente, as questões propostas nesta análise.

Nas referidas obras, observa-se que Pessoa-Soares e White apresentam um olhar que abraça uma inquietante contemplação do mundo em que estão inseridos. Porém, enquanto Pessoa-Soares expõe um pensamento que se caracteriza pela análise e reflexão sobre o que contempla em relação a si mesmo, cultuando, também, a ruptura com a realidade e a despersonalização, o segundo, mais “envolto pelos sentidos”, busca o outro como compreensão de si mesmo, em uma tentativa de unir-se, muitas vezes, à própria paisagem que lhe abre o Oceano Índico. É diante da tensão e das diferenças que vão, desde aquelas de natureza histórica e cultural às de ordem metafísica e existencial, que se caracteriza em ambos ou, particularmente nas obras analisadas, uma errância sob “a mira do olhar”.

Mesmo que a escrita pessoana possa indicar uma maior densidade perceptiva, no poeta moçambicano ela não é insignificante, não só pelo grande número de obras que refletem uma aguçada percepção de seu contexto histórico, mas pelo que este também

sugere como abertura intelectual à reflexão sobre o próprio sujeito whiteano e o outro: “A um passo de mim reparo em alguém que é um nome no começo e quase gente lá para o fim. Não lhe distingo o rosto. Serei eu? Não! É uma visão turva, misteriosa como são todas as visões. Disto pressinto algum pavor, alguma forma de inquietação” (WHITE, 1999, p. 17).

Considerando-se inicialmente a inquietante relação de Pessoa-Soares com a realidade, como sinaliza a observação do heterônimo Álvaro de Campos em *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*: “No *Livro do Desassossego* Pessoa escreve pela pena de Bernardo Soares: ‘Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver.’³ E afirma mais longe que a literatura consiste num esforço para tornar a vida real [...]” (1997, p. 14), é preciso reconhecer que qualquer expectativa de se buscar no *Livro do Desassossego* o universo da realidade pessoana é condenar-se a entrar em choque com a própria condição de renúncia em que esse universo está colocado, o que, aliás, também ocorre em relação a Álvaro de Campos.

Quanto a Álvaro de Campos, trata-se de um heterônimo que pode ser pensado como um grande representante da complexidade humana do século XX. Encarnando um sujeito profundamente sensível à modernidade, Campos é o sujeito inadaptado e deslocado diante do mundo moderno. Ao proclamar as sensações como a base de toda arte, ele desliza entre a poesia e a prosa tentando apreender toda intensidade do mundo à sua volta, muitas vezes procurando conceber uma linguagem que seja mais apta a retratar suas dilacerantes experiências.

Álvaro de Campos, contudo, vive uma busca já fadada ao insucesso e adiamento. De tanto viajar pelo espírito e observar a linha do horizonte, acaba extenuado, pois, sendo este inalcançável, nunca pode apreendê-lo. Assim, após os seus manifestos futuristas, restalhe apenas depositar suas esperanças no porvir, como se lê no início do poema *Adiamento*: “Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã... / Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã, / E assim será possível; mas hoje não...” (PESSOA, 1969, p. 368).

Oportunamente, também observa o heterônimo Ricardo Reis sobre Álvaro de Campos: “[...] O que verdadeiramente Campos faz, quando escreve em verso, é escrever prosa ritmada [...]. Campos é um grande prosador, um prosador com uma grande ciência do ritmo; mas o ritmo de que tem ciência é o ritmo da prosa [...]” (IBIDEM, p. 298). Essa

³ Reflexão de Bernardo Soares em *Livro do Desassossego*. (PESSOA, 2003, p. 63)

compreensão de Reis, porém, é mais uma voz compondo o enredamento ficcional e poético que permeia toda heteronímia de Pessoa. Afinal, quem é esse outro que fala de outro, por sua vez, criado por outro – o poeta Fernando Pessoa – que se dizia menos real que seus personagens?

Aproximando-se, então, Álvaro de Campos de Bernardo Soares, Ricardo Reis sugere um espaço produtivo para se pensar tal relação, como também aponta Pessoa-Soares: “Há notáveis semelhanças, por outra, entre Bernardo Soares e Álvaro de Campos. Mas, desde logo, surge em Álvaro de Campos o desleixo do português, o desatado das imagens, mais íntimo e menos propositado que o de Soares” (PESSOA, 2003, p. 506). Em seguida, Pessoa, ele mesmo, reconhece: “Há acidentes do meu distinguir uns de outros que pesam como grandes fardos no meu discernimento espiritual” (IBIDEM). Todavia, mais do que simplesmente destacar a observação de um sobre o outro, o que também se propõe, nesta análise, é pensar, em meio ao teatro pessoano, a relação entre o olhar de Campos e o de Soares, bem como a grande importância desses personagens no drama existencial de Pessoa.

Com isso, torna-se produtivo pensar Campos junto a Soares, que é uma personalidade literária e um prosador que, não sendo Pessoa, era ele menos o raciocínio e a afetividade: “[...] É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela” (IBIDEM, p. 15). Porém, em Soares, a paisagem de seu contexto histórico ainda é percebida de um ponto de vista mais introspectivo, um lugar muitas vezes tecido na memória íntima de quem observa a realidade, como se estivesse em um mundo onírico. É assim que Bernardo Soares parece cumprir o roteiro de um viajante solitário da modernidade, como também o é Álvaro de Campos, ao buscar decifrar as paisagens de seu tempo. E, embora não seja propriamente um viajante, como Campos, ele chega a considerações que refletem a paisagem como uma forma de viajar por Lisboa: “Alastra ante meus olhos saudosos a cidade incerta e silente” (IBIDEM, p. 139).

Já o horizonte poético e existencial de Eduardo White, pelo que se observa a partir de seus temas, como *Amar sobre o Índico* (1984), *País de mim* (1989) e o próprio livro *Janela para Oriente* (1999), entre outros, lança-o para um Moçambique-Oriente, aéreo e

nostálgico, nebuloso e transparente, real e imaginado, todavia, não menos instigante do que o universo poético de Pessoa-Campos-Soares⁴:

Saudade que é a âncora do esquecimento, uma ironia ou um arrependimento, a saudade que me rasga no sangue rotas profundas, olhares que não olham e se devolvem, a saudade que hiberna no que de si descende e não dá porque se pede, a saudade que é melhor não falar dela antes que doa com o que nos prende. (WHITE, 1999, p. 18)

Portanto, *Janela para Oriente*, com suas rotas intermináveis e de olhares que se devolvem, é a busca profunda e saudosa a “entorpecer” o poeta moçambicano, no caso, uma nostalgia inquietante: o móvel que o impele a um passado paradisíaco e oculto, que não se sabe o que é e onde está exatamente. Ora é ironia, ora é arrependimento, por isso mesmo, a saudade pode ser uma forma de tentar traduzir o que, na subjetividade do poeta, confunde-se também com o passado histórico-cultural do próprio país. E agora, como quem precisa alçar um grande voo, resta a White projetar-se naquele grande Oriente, onde o passado pode abrir outras janelas: “Ópio doce, lento e fresco, sábia assombração a Oriente, abre-se-te a meio e és tão oculto ainda, meio turvo e meio transparente” (IBIDEM, pp. 31-32).

Empenhando-se nas múltiplas paisagens de seu país e naquelas que se estendem ao longo do Índico, Eduardo White vem se afirmando com uma escrita singular e, mais do que simplesmente trazer a diversidade geocultural de outras regiões “diferentes e estranhas” para o Ocidente, a sua escrita também permite pensar como as culturas ocidentais passaram a se definir em oposição àquelas orientais, vistas como estereótipo e síntese daquilo que o mesmo Ocidente não poderia ser.

Embora se permitindo uma “sedução” pelo Oriente, o conquistador português, por exemplo, não deixou de impor as suas acirradas prerrogativas logocêntricas quando começou a construir o seu império ultramarino. Por isso, o que White traz à tona ao lançar-se ao Oriente é também mostrá-lo como um espelho em que o Ocidente ora se recusou a reconhecer, ora tomou-o como configuração paradoxal de refreamento e concessão, de semelhança e diferença.

⁴ Também será considerada tal terminologia quando for pertinente à leitura em questão, já que o trinômio, como já foi apontado, compõe a análise proposta.

Sendo assim, o modo de ver com que cada poeta se assume diante de sua história expõe a tensão estética e histórica na qual se encontram as paisagens descritas por Pessoa e White, como se lê, respectivamente, em Álvaro de Campos e Bernardo Soares: “[...] Grandes desabamentos de imaginação sobre os olhos dos sentidos, / lágrimas, lágrimas inúteis, / leves brisas de contradição roçando pela face a alma...” (PESSOA, 1969, p. 331); “[...] Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto” (PESSOA, 2003, p. 54). Já, em Eduardo White: “E o homem entorpeceu-se, cambaleante, como um bêbado cantando, e das suas mãos abertas pôde ver-se que ainda chovia e que o riso eram os vagões dos seus olhos” (WHITE, 2004a, p. 27).

Observando-se, então, o alcance dos versos citados acima e o que estes permitem interpretar sobre a produção poética e o contexto de cada poeta, a base teórica desta tese estará fundamentada na hermenêutica⁵ de Paul Ricoeur e na fenomenologia⁶ de Merleau-Ponty, além de outros pensadores e críticos, como: Ana Mafalda Leite, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Rita Chaves, David Harvey, Eduardo Lourenço, Gaston Bachelard, Ítalo Calvino, José Gil, Michel Collot, Patrick Chabal, Régis Debray, conforme a pertinência de cada uma dessas leituras em relação ao que estiver especificamente sendo analisado.

No que diz respeito à fenomenologia, esta se propõe a pensar o mundo como uma experiência intimamente ligada ao homem, pois se trata de uma visão que objetiva investigar como o conhecimento da realidade se opera, não mais com ênfase em uma função epistemológica de categorias *a priori*, mas revelando o elo existencial entre o sujeito e o objeto. Importa, assim, não a ideia de um ser representado para a consciência, mas a percepção do vivido, ou seja, a relação olhar-paisagem, em Pessoa-Soares e em White, permite perceber que esta reflete um modo de perceber a realidade e de construir esteticamente a experiência do que foi apreendido pelo olhar.

⁵ Trata-se, aqui, não apenas do papel da hermenêutica na constituição do sujeito, mas também no que se refere à interpretação do “mundo do texto”, pois a escrita é o lugar onde se realiza a compreensão de si, do outro e do mundo – Os pensadores (1984).

⁶ A fenomenologia trata dos fenômenos perceptíveis, unindo o sujeito ao objeto. O pensamento fenomenológico surgiu no século XIX, com Franz Brentano, opondo-se ao Positivismo e partindo-se de análises da realidade do ponto de vista do indivíduo, ou seja, importa antes como um objeto se apresenta à consciência e sob que aspecto é dado. A partir do início do século XX, os estudos avançaram através de Edmund Husserl. (CHAUI, 2002)

Quanto à perspectiva cultural e histórica desta tese, a visão de teóricos e historiadores como David Harvey e Eduardo Lourenço, juntamente com a leitura crítica de Ana Mafalda Leite e Carmen Lucia Tindó, Leyla Perrone-Moisés e José Gil, entre outros, permitirão reflexões e subsídios importantes para uma melhor compreensão do contexto cultural em que se constroem, respectivamente, as obras de Pessoa e White.

Por fim, após esta introdução, o primeiro capítulo terá uma apresentação de Eduardo White e de Pessoa-Campos-Soares, bem como de seus respectivos contextos em relação à questão do olhar e da paisagem. Já o segundo e o terceiro capítulos terão, respectivamente, uma ênfase na análise da escrita de *Janela para Oriente* e na do *Livro do Desassossego*. E, após esses capítulos, uma conclusão apontando o alcance da proposta que a partir de agora passa a ser desenvolvida.

1. Entre o olhar e a paisagem

Vejo as paisagens sonhadas com a mesma
clareza com que fito as reais.
Bernardo Soares

Quero ver tudo, / como um navio apátrida /
a passear pelo mundo.
Eduardo White

A julgar pelas epígrafes acima, eis o olhar que ora aproxima, ora separa Pessoa de White sem, contudo, deixar de impor a ambos uma questão complexa e bastante atual, pois, participando de uma visão de mundo que está imersa no visível e que se arroga a exclusividade da verdade, a sociedade moderna passou a conceber como certo e factual apenas o que vê, desconsiderando o quanto o “invisível” move o olhar.

Em face desse imperativo da visualidade, o pensador Régis Debray (1994) propõe uma pergunta-chave: como então perceber o invisível, a bem dizer, os códigos invisíveis do visível? Afinal, são eles que definem o estado do mundo, em cada época: “[...] como o mundo se deixa ver por aqueles que o olham sem nele pensar”⁷ (p. 18). Ou seja, não se põe apenas a questão de saber discernir o que não se vê, numa esfera em que só o que se vê conta, mas também importam os papéis desempenhados pelo visível e pelo invisível.

Portanto, pode-se considerar que nos dois poetas, aqui propostos, o olhar sempre será a identificação de um caráter inesgotável, como nos exemplos, respectivamente, de Pessoa e de White: “De quem é o olhar / Que espreita por meus olhos? / Quando penso que vejo, / Quem continua vendo / Enquanto estou pensando? Por que caminhos seguem, / Não os meus tristes passos, / Mas a realidade / De eu ter passos comigo?” (PESSOA, 1969, p. 132).

No caso do segundo poeta:

Uma asa não decifra / suas delicadas feitiçarias. / Celebra-as. / Vive-as. / E no seu
elementar destino, / na sua aérea viagem, / uma asa tem sempre / por meta, / por
casa / o inabitável infinito. [...] / Olho a asa a subir rumo ao ar, / sobe como se
fosse a gêmea alma do vento / e é nave / e é música / sua conclusiva proeza / que
é voar. (WHITE, 1992, 30)

⁷ “[...] comment le monde se donne à voir à ceux qui le regardent sans y penser.” (DEBRAY, 1994, p. 18)

No entanto, enquanto o olhar pessoano sinaliza um inquietante estar em si mesmo, a simbologia da asa whiteana tem, no olhar, o móvel para se alcançar a infinitude dos céus e das paisagens que podem ser apreendidas sob um ângulo mais privilegiado. Mas, seja o olhar apolíneo de Pessoa, seja o olhar que celebra o que vê, de White, que papel o ato de ver ocupa no movimento da escrita?

Antônio Quinet (2002), ao pensar a relação do sujeito desejante com a contemplação, entende que: “a contemplação é uma manifestação do mais-de-olhar” (p. 26), pois mostra o olhar como o principal personagem do mundo de Narciso, sendo também central no mito de Édipo; é o que encena o quadro que cada sujeito pinta em sua janela diante do real. É o olhar que acende a paisagem e a relação entre o homem e as coisas. Tão inapreensível quanto presente e excessivo, o olhar “é um olhar a mais”, sendo a contemplação definida como um estado de gozo escópico⁸, em que o sujeito estaria em perfeita harmonia porque teria encontrado o objeto de seu desejo, não tendo, portanto, nada mais a desejar. Todavia, segundo Quinet:

“a essência do objeto”, diz Lacan, é o fracasso, porque ele “não se resolve, afinal de contas, a não ser em seu fracasso, por não poder se sustentar em sua abordagem do real”. A contemplação é um ideal de completude do sujeito com o objeto que o saturaria na sua falta de saber, de ser e/ou de verdade. E esse ideal se realizaria no domínio do escópico porque é o ponto do prazer e do saber: atividade do inteligível para Platão, do teórico para Aristóteles⁹. (2002, p. 26)

Dessa forma, a ideia do olhar para além do espelho permite verificar que o sujeito procura estar no lugar do objeto em torno do qual a pulsão escópica circula, sendo que esta se encontra na base do dar a ver do sujeito, no caso, o que tanto lhe perturba o olhar. Assim, o olhar, mais do que um fator de determinação de espaços, é a perspectiva de quem deixa entrever um modo de posicionar-se no mundo, um grande apelo no qual se está

⁸Através da relação entre pulsão escópica e angústia, Antônio Quinet faz uma reflexão mostrando que o conceito de pulsão permitiu à Psicanálise uma função de atividade para os olhos, não mais como fonte de visão, mas como fonte de libido. Nesse sentido, a Psicanálise descobre a libido e o prazer de ver, e o olhar como manifestação da vida sexual. No que concerne à pulsão, seu objeto é realmente o olhar: ele é subtraído daquele que desempenha o papel do Outro e que assim o constitui como objeto. Por sua vez, o *objeto a* em Lacan é o objeto ausente; o objeto perdido da história de cada sujeito, o *objeto a* pode ser re-encontrado nos sucessivos substitutos que o sujeito organiza para si em seus deslocamentos simbólicos e investimentos libidinais imaginários. (QUINET, 2002)

⁹ Enquanto para Platão a contemplação está reservada ao domínio do inteligível, o teórico para Aristóteles é a única contemplação compatível com a felicidade, própria da parte mais nobre da alma; a atividade teórica, portanto, é a mais prazerosa. (IBIDEM)

mergulhado. Pode-se apreender, assim, um ponto importante e instigante na constituição do sujeito, seja do ponto de vista psicológico e existencial, seja do ponto de vista histórico e cultural.

Nesse sentido, o olhar também está correlacionado a um estado de gozo ou de grande alegria, ao mesmo tempo em que parece ser inapreensível, como se pode identificar em Pessoa-Soares e em White, respectivamente: “[...] O meu coração translúcido e aéreo penetra-se da suficiência das coisas, e olhar basta-me carinhosamente. Nunca eu fui outra coisa que uma visão incorpórea, despida de toda a alma salvo um vago ar que passou e que via” (PESSOA, 2003, p. 299). Em White:

Olhar descansado de mim, olhar de mim o que de mim só por não estar perto é que se revela. Estou, deste modo, preso ao sossego desse facto, a este acaso que é sonhar lugares e paisagens que não conheço realmente, mas que me chegam entretanto. (WHITE, 1999, p. 46)

Aqui, a experiência estética de Pessoa e White aponta para a concepção de Michel Collot, segundo a qual: “O horizonte organiza a paisagem em um conjunto coerente, tornando-o ao mesmo tempo disponível a uma infinidade de outras organizações possíveis. Ele constitui um princípio de estruturação e também de abertura”¹⁰ (COLLOT, 1989, p. 9).

Percebe-se que a questão do horizonte rege e aponta a relação com o mundo, como a constituição do sujeito e o exercício da linguagem, confirmando-se a realização de três elementos fundamentais: o sujeito, o mundo e a linguagem, sendo que: “A realidade à qual o poema remete não é essa do universo objetivo em que se empenham as ciências, mas aquela do mundo percebido e vivido”¹¹ (IBIDEM, p. 7).

Portanto, as escritas a serem analisadas apontam para um modo de ser, cuja verdade não consiste na adequação a um modelo exterior (referente), mas no movimento pelo qual alguma coisa se mostra nele (referência) – o mundo é visível porque este é um mundo que se faz ver. De acordo com Michel Collot (IBIDEM, p. 239), se o espaço sensível significa, é porque ele sempre integra o horizonte de um sujeito, ou seja, esse espaço é a matriz de

¹⁰ “L’ horizon organise le paysage en un ensemble cohérent, mais, en même temps, le rend disponible à une infinitud d’ autres organizations possible. Il constitue un pincipe de structuration, mais aussi d’ ouverture.” (COLLOT, 1989, p. 9)

¹¹ “La réalité à laquelle renvoie le poème n’est pas celle de l’universe objectif que s’efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu.” (IBIDEM, p. 7)

toda organização semântica, enquanto a estrutura do horizonte coloca em relação o próximo e o distante, o exibido e o escondido, o presente e o ausente.

Nessa correlação, não importa um sentido a ser buscado, mas o que move o poeta a descrever uma determinada experiência:

O sensível não é feito de coisas. É feito também de tudo que nelas se desenha, mesmo no vazio dos intervalos, tudo que nelas deixa vestígio, tudo que nelas figura, mesmo a título de desvio e como uma certa ausência: ‘o que pode ser apreendido pela experiência no sentido originário do termo, o ser que pode dar-se em presença originária’ [...]. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 442)

Assim, a apreensão do mundo pelo poeta não pode ser concebida nem como resultado de dados empíricos, nem através da suposição de uma natureza determinada racionalmente, o que torna necessário, para Merleau-Ponty, um novo conceito de sentido e de ação que possa ser acrescentado ao idealismo linguístico¹². Sentido e significado não estão, pois, ligados a realizações linguísticas, antes, eles são imanentes a diversos modos de perceber e experimentar o mundo.

Portanto, o olhar que se abre às coisas não se volta para a busca de uma verdade ou de uma identidade precisa do que é visto, mas traz uma pluralidade de significados, pois o mundo já é por si mesmo um mundo de ambiguidades. É nesse sentido que se opera o movimento incessante do olhar sobre o objeto, seja no sentido de tentar apreendê-lo como é, seja no sentido de desejá-lo como poderia ser, movendo-se, assim, tanto a experiência do vivido¹³ quanto a criação estética.

¹² Para Merleau-Ponty, o idealismo linguístico se limita às pegadas da tradição racional da filosofia, para a qual o mundo concreto é levado em consideração apenas em seus aspectos essenciais, desconsiderando, assim, o mundo vivido como experiência vital à elaboração de qualquer conhecimento. (CHAUÍ, 2002)

¹³ Em Merleau-Ponty, o “vivido” é caracterizado pela experiência de estruturas já existentes; já o “conhecido” é a apreensão dos significados acerca do existente. (IBIDEM)

1.1. Eduardo White

Tenho uma janela amarela
virada para Oriente.
Eduardo White

Eduardo Costley White nasceu em 1963 na região do Quelimane, Zambésia, onde encontrou um entrelaçamento étnico-cultural tão diverso quanto Moçambique, como se observa até mesmo pela origem de seus sobrenomes. De acordo com a estudiosa de literaturas africanas, Rita Chaves (2000), na origem dos sobrenomes do poeta, embora seja filho de uma portuguesa com um moçambicano, existe a ascendência de uma família inglesa – Deforth Johnson, oriunda do Malawi.

Vinculado a um contexto cultural bastante diverso, o poeta moçambicano passou a elaborar uma escrita poética que evocasse a natureza e a força do amor e, em meio à revisão do passado e a imprevisibilidade do futuro, optou pelo sonho de um novo tempo e pelo que estaria no devir: “sou o que estou para ser e não o que fui sendo” (WHITE, in: MANJATE, 2003, p. 2).

Com o intuito de assumir um caráter mais crítico sobre seu fazer poético, White integrou o grupo literário Revista *Charrua*¹⁴, criada em 1984 juntamente com outros intelectuais, além de ter colaborado com a *Gazeta de Letras e Artes* da Revista *Tempo*¹⁵ que, assim como a primeira revista, teve um papel de larga importância no desenvolvimento da literatura moçambicana.

Além disso, nas entrevistas concedidas a Michel Laban, como também a Patrick Chabal e a Rogério Manjate, Eduardo White cita os moçambicanos Fernando Couto, Glória de Sant’Anna, Jorge Viegas, Reinaldo Ferreira e Rui Knopfli, entre outros, responsáveis por lhe inspirar o tom poético mais existencialista¹⁶ (WHITE in: LABAN, 1998, p. 1199).

¹⁴ No início da sua atividades, a AEMO – Associação de Escritores de Moçambique – criou, em 1984, a revista *Charrua*, que abriu um novo espaço à produção intelectual, coincidindo com o surgimento de uma nova geração de escritores, designada pelo nome da revista: a *Geração Charrua*. (LABAN, 1998)

¹⁵ No campo cultural, surgiram várias realizações da parte de escritores e poetas, como a fundação em 1982 da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), a criação de páginas literárias, entre as quais, o *Suplemento Literatura e Artes do Jornal Notícias*, a página *Artes e Letras do semanário Domingo*, a *Gazeta de Artes e Letras do semanário Tempo*, e a página *Diálogo do Jornal Diário de Moçambique da Beira* coordenada por Heliodoro Baptista, o que propiciou uma mudança na vida literária do país. Principiava-se, assim, a formação de uma consciência sobre a violência causada pela guerra. (IBIDEM)

¹⁶ Nesse sentido, é importante destacar que o Existencialismo não se volta apenas para uma atitude de engajamento político, como foi vivenciado por Sartre, por exemplo. Portanto, o tom existencialista a que se

Junto com os seus compatriotas, houve, ainda, o contato com autores franceses, em particular, Paul Éluard, André Breton e Jean Paul Sartre. Este, aliás, teria feito com que ele ficasse “bêbado com o existencialismo” (LABAN, 1998, p. 1200), ao ponto de considerar a nuance existencialista como elemento fundamental em sua sensibilidade. Somando-se aos franceses, a relação com a cultura portuguesa que mais marcou o poeta moçambicano foi a que resultou principalmente das leituras de Eugénio de Andrade, Sofia de Mello Breyner e Fernando Pessoa. Deste último, o *Livro do Desassossego*, não por acaso, permite o diálogo com *Janela para Oriente*. No entanto, segundo White, também existe em sua poesia uma leitura de poetas latino-americanos, como Pablo Neruda e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade:

Dos brasileiros, eu vou-lhe dizer, bem assumido: o Carlos Drummond de Andrade. Li também o João Cabral de Melo Neto; o Vinícius de Moraes também é um bom poeta. Manuel Bandeira, dos antigos, também. O Mário de Andrade... mas o Carlos Drummond de Andrade é o poeta que mais me toca porque consegue trabalhar a violência da realidade com toda a beleza e a seriedade com que os olhos de um poeta podem ver essa realidade. Estou-me a lembrar do poema do distribuidor de leite, do menino que morre com um tiro onde o sangue se cruza com o leite derramado. Isso é o Brasil – mas é toda essa violência do Brasil dita com poesia. E mais me toca profundamente porque é também o que eu procurei no *País de mim*: foi falar do amor, mas não do amor desajustado da realidade – quer dizer, o amor que a gente foi capaz de fazer, fomos capazes de dar e de receber mesmo na realidade violenta que foi a guerra no nosso país. Aí eu aprendi muito com o mestre Drummond de Andrade, de facto (IBIDEM, p. 1203).

Considerando-se as múltiplas relações estéticas que se refletem na escrita de White e ao mesmo tempo a sua decepção com os rumos políticos e sociais tomados pelo seu país após a independência política, percebe-se que o poeta não se voltou particularmente para uma poesia nacionalista, mas, sim, para uma temática mais voltada ao plano dos afetos, sobretudo ao referir-se ao amor. Aqui, já se nota uma escolha que distingue significativamente White de Soares, em sua relação com o mundo: o outro não é o que impõe um retorno incessante a si mesmo, como no poeta português que se multiplica para pensar-se. White se pensa com o outro, à medida que percorre a diversa paisagem de seu país e a do Índico. Direta ou indiretamente, essa condição se reflete na sua escrita sob a

refere Eduardo White também vai ao encontro de outra questão cara a essa visão filosófica, que tem como tema central a análise do homem em sua relação com o mundo, em oposição ao pensamento daquelas filosofias que idealizaram a condição humana. Para o existencialista, primeiro o homem existe e em seguida se faz por suas ações, ele é um projeto. É aquele que se lança no mundo e nas suas possibilidades de realização.

perspectiva de uma relação intensa com várias culturas, como se verifica, inclusive, em *Janela para Oriente*.

Consciente de toda mutilação vivida por grande parte do povo, White se empenha na necessidade de cantar o imaginário cultural sufocado pela violência do colonizador e pela guerra civil. Destacando-se o amor, o olhar e a paisagem, o poeta moçambicano envereda por um percurso que se afirma na expressão onírica da linguagem e no *Eros* primordial da existência, o que reflete ao mesmo tempo um espaço de tensões e angústia em sua poesia: “o que será que nos entristece perante a nossa morte? / O que será que nos desencanta tanto? / Dentro da morte também se vive!” (WHITE, 1989, p. 81); “e aqui estamos, amor, vivos / na nossa morte” (IBIDEM, p. 83).

A elaboração poética de White, sem os indícios de uma preocupação mais direta com um ideário nacionalista, volta-se para a escolha da natureza, do enfrentamento da existência e dos sonhos que se faz com o outro e, por isso mesmo, a sua produção não se limita apenas à necessidade de pertencer a um lugar cultural específico – a sua poesia não é unicamente moçambicana ou africana – ela é antes um olhar sobre as múltiplas paisagens que dialogam com Moçambique.

Desejando um país mais livre do que aquele de uma esfacelada realidade passada, o poeta decide reinventar-se percorrendo as paisagens do Oriente:

Viver não é só sentir possível todas as incógnitas, todas as emoções, todos os pensamentos. Como esse Oriente a que agora aspiro sem saber muito bem porquê. Esse Oriente sonolento, ignorado, paciente e perdido dentro de mim. Sim, esse Oriente ancestral que procuro como a minha própria ancestralidade. Vago, e, no entanto, tão examinado, real no que já vivi e recordo, ou quero revistar, ou, então, tornar impossivelmente verdadeiro e presente. (WHITE, 1999, p. 39)

Devaneio entre a cozinha e o quarto onde os meus livros se apinham desatentos, onde os objectos de tão desarrumados não são nítidos, onde o frio é uma vacuidade sobre tudo, onde vive aquela fronteira que me permitiu partir para Oriente. Sinto dentro dele um sopro de vento e dentro de mim um rápido movimento. É tão majestoso sonhar, sentir-me vagamente, olhar a abstracção [...]. (IBIDEM, p. 41)

Diante da nostalgia na qual se encontra o sujeito lírico, os dois fragmentos acima apontam para uma das chaves emblemáticas do horizonte poético de White, ou seja, o Oriente que o deixa entre o devaneio e a memória, é um Oriente de peregrinação e que é

movido pelo olhar. Enfim, a viagem de White é uma busca do outro e um reencontro com a história de seu país.

Mas essa viagem é, substancialmente, interior e descreve poeticamente a relação de pertencimento do poeta moçambicano. Uma relação que se desdobra no amor pela amada, pelo outro e pelo país, lugar primordial de sua criação poética. É, então, sob o apelo de *Eros* que o sujeito lírico evoca a Ilha de Moçambique como ponto de partida de sua poesia, como fizera, por exemplo, o poeta Luís Carlos Patraquim¹⁷.

Por sua vez, o diálogo de White com o Oriente remete não apenas às condições geográficas de Moçambique, às margens do Oceano Índico, mas ao passado histórico desse país. Como dez anos após a viagem de Vasco da Gama à Índia, em 1488, os portugueses se estabeleceram na região de Quelimane, nas ilhas de Moçambique e de Ibo, o território moçambicano passou a ficar sob a dependência do vice-rei de Goa (Índia) até 1572, época em que foi nomeado um governador-geral para toda a África Portuguesa.

É a partir desse período que se intensifica a relação de Moçambique com várias culturas orientais, sobretudo a indiana, além das marcas culturais do Oriente Médio, impressas por árabes que chegaram no século X, ou seja, Moçambique ainda hoje é um país marcado pelas culturas de diversos povos, como: chineses, indianos, árabes, portugueses e povos de outros países do continente africano.

Consequentemente, a viagem whiteana sugere o olhar de um poeta que se põe a fazer um caminho por diversas paisagens do Oriente para ir ao encontro do outro. Eis a condição instigante que o poeta vive ao buscar sua própria ancestralidade, tão próxima, e que ao mesmo tempo é atravessada pela busca de um Oriente distante. Entretanto, é este que se estende entre o passado e o presente, entre o que está fora e o que está dentro, que se transforma no *leitmotiv* da busca de outro lugar – “aquele perdido dentro do poeta”, como afirma Rita Chaves ao se referir à poesia de White:

os reflexos da História de seu país, a situação dramática de seu povo e a necessidade de intervir de alguma maneira se inscrevem em seu projeto literário. O que surpreende, talvez seja a vertente particular que adota para se relacionar com a violência de uma atmosfera climatizada pela sucessão de guerras. (2000, p. 134)

¹⁷ Patraquim também é um dos grandes poetas moçambicanos da atualidade e estreou na poesia com o livro *Monção* (1980), atuando decisivamente para a mudança da temática poética em Moçambique, o que contribuiu, assim, para encerrar o período voltado à poesia militante e panfletária. (PATRAQUIM, 1980)

Com isso, percebe-se que o olhar whiteano é uma percepção mais intimista do mundo, ou seja, um olhar que espelha um tom mais confidencial em relação ao que lhe surge no campo da visão, cabendo-lhe recriar, de forma mais lírica, um país que ainda possa ser regido pelo signo de *Eros*.

1.1.1. Visões no país de mim

Mas eu tenho visões por toda a parte, sou um corpo
a abarrotar de impressões espantosas, de destinos fictícios [...].
Eduardo White

Com um discurso peculiar à geração de poetas que viveram na própria pele os conflitos das guerras da independência, Eduardo White propõe em sua escrita apresentar as visões e paisagens de seu país, como afirma em *Moçambique: encontro com escritores*, organizado por Michel Laban. Nesse encontro, White fala de sua opção pelo amor como um elemento fundamental na composição de suas primeiras obras – *Amar sobre o Índico e País de mim*:

Antes de mais, gostaria de ressaltar que a temática que usei nos dois livros é acima de tudo uma temática de protesto e também de lembrança. A minha geração é uma geração de guerra: da guerra colonial, e depois da guerra de Smith e agora e sempre a guerra com a Renamo.¹⁸ O que eu procurei é levar ao leitor uma lembrança do que afinal está em nós ainda vivo, do que a gente acredita como sendo possível, como sendo real, que é o amor.¹⁹ (WHITE in: LABAN 1998, p. 1179)

Assim, as metáforas whiteanas em torno do amor se destacam pelas representações de um sujeito poético envolto pelos elementos da natureza: “Sabes, / há dias em que invento o fogo / por entre as pedras, / e o teu nome é só o que descubro / luzindo como os

¹⁸ A Renamo é hoje o segundo maior partido político de Moçambique e, em 1979, liderou uma rebelião armada anticomunista. O alvo da Renamo era a destruição da infraestrutura social e das comunicações do país e a queda eventual do governo naquele momento. A rebelião acabou culminando na guerra civil que se alastrou até o final dos anos 80 do século passado, quando, em 1989, a Frelimo e a Renamo assinaram um cessar-fogo parcial. A partir desse período, Moçambique caminharia para o fim da guerra civil, sendo adotada uma nova Constituição em 1990. (CORREIA, 1992)

¹⁹ Aqui, o amor que White faz questão de destacar, como, por exemplo, em *Amar sobre o Índico* e em *País de mim*, é o que poderia sobrepor-se à violência da guerra civil em Moçambique.

relâmpagos, / [...] teus olhos incendiados dentro dos meus/ e que os queria acostados em meu rosto, como num porto um navio” (WHITE, 1989, p. 22).

Marcada pela perspectiva de um “viajante” que, ao percorrer o mundo, constrói uma paisagem que associa o corpo e a natureza, o desejo e a visualidade, a memória e o reconhecimento, percebe-se o que compõe fundamentalmente a paisagem de White: o eu e o outro em uma incessante transfiguração pela *poiesis*.

Nessa perspectiva, a paisagem poética de White se organiza pela necessidade de viajar pelos céus, terras e mares, ou seja, uma escrita que toma as formas aérea, aquática e terrestre, o que permite analisá-la à luz do pensamento de Merleau-Ponty, pois:

Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. O meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjetivo, qualquer mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a seqüência natural e a maturação de uma visão. (2002, p. 20)

Uma vez que o corpo é concebido como sede da percepção na sua relação com o mundo, sua capacidade de apreensão das coisas se baseia na visibilidade do próprio corpo que “resplandece de um si”²⁰: “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que vivo, sou aberto ao mundo, me comunico indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1994, pref. XII). Assim, o horizonte estético e existencial de Eduardo White aponta para uma realidade subjacente a si mesma e que rege a relação do poeta com o mundo e do corpo com a paisagem, ou seja, enquanto o corpo em Pessoa é afastado pelo sujeito que mergulha em sua metafísica, em White ele se apresenta como uma potência imanente ao mundo.

Essa dimensão do corpo deve ser vista, então, como fenômeno e não como coisa, pois traz em si a capacidade de apreender o sentido do outro e do mundo, seja pelo sentido de um gesto, seja pelo da palavra, que, também é um gesto, pois, conforme afirma Merleau-Ponty, se o sujeito alcança e compreende a intencionalidade do outro para com ele, é porque o corpo torna essa intenção do outro como sua. Ele é portador de uma significação própria, daí a condição indissociável entre a expressão e o exprimido, o que constitui,

²⁰ Referência de Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, à condição do corpo que não se encontra ignorante de si. (MERLEAU-PONTY, 2002)

assim, a natureza do próprio fenômeno que se manifesta. Portanto, o corpo cria o seu sentido a partir de uma intenção que nele se manifesta e que reivindica uma complementação, que a linguagem tenta completar.

Assim, as paisagens que White percorre em *Janela para Oriente* e cujo sentido “é preenchido”, pela linguagem poética, também fazem parte da memória do sujeito como um passado que esse sujeito busca reelaborar no presente. Ainda que não se trate do retorno a um passado que o poeta possa ter vivido de forma mais concreta, agora todos os destinos lhe são possíveis, “porque me foram precedentes em algum momento, me são autênticos em qualquer movimento. Todos os destinos são uma acção quando escrevo” (WHITE, 1999, p. 42).

Considerando-se, então, a interlocução entre os diversos enunciados que coexistem na pluralidade cultural do contexto em que vive o poeta, sua escrita se impõe pela necessidade de percorrer incessantemente o local e o global, o antigo e o moderno, o hegemônico e o subalterno, identificando, também, a condição fragmentada e heterogênea das culturas periféricas, que procuram combinar práticas e empréstimos culturais que melhor possam representá-las em seu processo de inserção no mundo moderno, conforme propõe Edward Said:

[...] Mas a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais. As culturas não são impermeáveis; assim como a ciência ocidental fez empréstimos dos árabes, estes haviam tomado emprestado da Índia e da Grécia. A cultura nunca é uma questão de propriedade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e interdependências de todo tipo entre culturas diferentes. (1995, p. 275)

Debruçado sobre o Índico, White projeta um olhar que reencontra os empréstimos culturais que se estabeleceram entre Moçambique e as várias culturas do Oriente. Evidencia-se, portanto, uma relação profunda entre o poeta e os diversos lugares pelos quais ele segue em sua viagem, entre o eu e o outro, entre a perplexidade e o reconhecimento, pois a sua história é a do encontro com várias culturas. Por isso, o sujeito poético empreende em sua escrita uma fluidez que deve exceder não somente as paisagens geopolíticas, já determinadas por um discurso dominante, mas que deve ultrapassar também qualquer esquema descritivo, como dizia Barthes em *Rumor da língua* (1988).

Todavia, além da análise de *Janela para Oriente*, a obra de Eduardo White merece, ainda que sucintamente, uma reflexão em torno de seus outros livros, bem como de temas bastante significativos que atravessam a sua escrita. Como uma forma de ampliar a compreensão de seu *corpus* poético, aqui se propõe a apresentar uma leitura da dinâmica que perpassa a poesia e a prosa whiteanas, esta última mais presente a partir dos anos 90 do século passado.

Nesse sentido, a riqueza de diálogos com que se desenvolve a escrita de White oportunamente conduz ao pensamento de Edgar Morin²¹, cuja concepção de poesia está em sua própria fonte e em uma interação de linguagens que coexistem, isto é, o pensamento trazido pela poesia tanto é uma experiência estética, com sua linguagem simbólica e mítica, quanto objetiva. Isto equivale a dizer, segundo Morin, que uma determinada experiência do pensamento não exclui a outra, confluindo o poético e o pragmático para a criação de novos sentidos e uma maior compreensão do mundo.

Para Morin, houve dois momentos de ruptura na história da poesia: o primeiro aconteceu a partir da Renascença, quando a poesia se tornou mais profana, e o segundo se deu após o século 18, quando o saber das ciências se distanciou da cultura humanista: “Foi a partir dessas duas dissociações que a poesia autonomizou-se e tornou-se estritamente poesia. [...] Separou-se dos mitos e, com isso, quero dizer que ela não é mais mito, embora se nutra de sua fonte, que é o pensamento simbólico, mitológico, mágico” (MORIN, 1997, p. 31). Porém, a poesia não se limita apenas a essa dimensão distinta do pensamento lógico, ela também é pensamento, um pensamento-imagem que, segundo o poeta argentino Roberto Juarroz, foi separado em determinado momento em dois espaços distintos:

[...] Na poesia há imagem, mas também o que poderíamos designar, paradoxalmente, como imagem do pensar ou imagem de pensamento. [...] Para mim, o pensar é juntar o que alguma vez se dividiu, o que não somos capazes de fazer a toda hora do dia. Juntar o que alguma vez se fracionou absurdamente para explicar ou para raciocinar: aqui a ciência, a filosofia e ali o que é arte, poesia.²² (JUARROZ, 1980, p. 39)

²¹ Em Edgar Morin, o pensamento complexo compreende os contrários sem excluí-los. É um conhecimento voltado para o conhecimento, que propõe ao mesmo tempo comunicação e separação. Assim, as possibilidades e os limites do conhecimento revelam o mesmo princípio: o que permite o conhecimento também pode limitá-lo e aquilo que o limita pode instigar outro conhecimento – *Meus Demônios*. (MORIN, 1997)

²² “En la poesía hay imágenes, pero también lo que podríamos llamar, como en un paradójico, como imagen del pensar o imagen del pensamiento. [...] A mi el pensar é juntar lo que alguna vez se dividió, lo que no

É com esse pensamento-imagem que a poesia de Eduardo White projeta sobre a realidade uma percepção diversa. Pensada e sonhada, essa realidade se abre ao poeta de forma visceral, inclusive, quando ele se põe a cantar os encontros e as contradições do amor, que é um estar com o outro, não obstante uma experiência que não passa pela busca de Pessoa-Soares, voltado tão somente para a sua profunda e angustiante solidão do ser. Já, para White:

O amor, essa palavra tão intrínseca aos meus poemas [...] o amor que nos festeja, que nos ri nos olhos, o amor que nos faz alados [...] Por outro lado, é importante que aqui escreva estas linhas: todo o amor é um desassossego [...] Não pode haver quem escreva do desassossego desse sentimento, mas da paz que o amor transmite, dessa paz que é o contraponto à sua inquietude consular, [...] dessa paz, sim, nasce invariavelmente, uma escrita deliciada, aromada com aquele odor pacífico dos cachimbos, lisa, salutar, dessa paz nasce aquela forma bravia das palavras [...]. (WHITE, 2007, pp. 76-80)

Percebe-se que essa visão grandiloquente do amor e do encontro com o outro é a busca de um sentimento vital à experiência humana e uma forma de enfrentamento da realidade, sobretudo em um contexto marcado pela violência das guerras que assolaram Moçambique nas últimas décadas do século XX. Escrever é um meio de poder recomeçar, abrindo, no campo da palavra, a possibilidade de um novo tempo, bem como um meio de desconstruir as certezas e imposições históricas de um tempo passado e devastador. É expondo as várias manifestações do amor que o sujeito poético toma as asas de *Eros* para refletir sobre sua viagem amorosa, em *Amar sobre o Índico*.

Publicado em 1984, período de intensa guerra civil, o primeiro livro de White é uma viagem pelo Oceano Índico, justamente no período que coincide com o projeto socialista da Frelimo²³, que tinha por objetivo a construção de uma nação. No entanto, a temática whiteana tomou uma direção que pudesse confrontar a violência, propondo o amor como um grande sonho a ser vivido pelo novo país que deveria surgir. Nesse momento sua poesia também assume uma condição de catarse:

somos capaces de hacer a todo momento del día. Juntar lo que alguna vez se fracionó absurdamente para explicar o para raciocinar: aquí la ciência, la filosofía e allá lo que es arte, poesia.” (JUARROZ, 1980, p. 39)

²³ A FRELIMO era uma organização de cunho marxista-leninista e tinha por objetivo a independência política de Moçambique. Transformando-se em partido político após o fim do colonialismo, a FRELIMO dirigiu o país como único partido até 1994. Surgiu em 1962 quando os novos Estados se inspiravam apenas em dois modelos políticos: o dos EUA ou da antiga URSS. Com uma postura totalitária, a FRELIMO controlava fortemente a produção intelectual e artística do país, que devia enquadrar-se no pensamento de sua proposta ideológica. (MACHEL, 1974)

devíamos convocar as palavras com as quais nos sentíssemos bem, as únicas palavras que fossem capazes de se enrolar na nossa boca. Porque a palavra é como um beijo. ((WHITE in LABAN, 1998, p. 1207)

Observa-se que os poetas vinculados à geração *Charrua*, inconformados com a violência que tomou conta de Moçambique, empreenderam em suas escritas um movimento de ruptura com a estética anterior²⁴ e buscaram uma leitura pautada pela força da poesia lírica:

A agonia e a dor dominantes tinham de ser exorcizadas para, de novo, o povo acreditar no amor. Era preciso erotizar Moçambique, fazendo pulsarem os desejos silenciados por séculos de violência e autoritarismo. Contra a dura realidade moçambicana, sonambulizada por sofrimentos ininterruptos, irrompe uma poética, voltada para os recônditos meandros da alma humana, para o inconsciente mítico do povo, para a procura da liberdade existencial. Voar era necessário, navegar era preciso! (SECCO, 2001, p. 162)

Uma vez que se esperava que a independência política pudesse romper com toda a estrutura colonialista em definitivo, o que não aconteceu, o amor transmutado nas águas do Oceano Índico poderia ser uma forma de “exorcizar” os horrores das guerras enfrentadas pelo povo moçambicano.

Embora a década de 80 do século passado tenha sido marcada pelo auge do período pós-independência, a produção de poetas como Patraquim, Heliodoro Baptista e White é uma forma de confronto com a *Poesia de Combate*²⁵, financiada pela Frelimo. À literatura ideológica, contrapõe então uma poesia mais subjetiva e que reflete uma vertente mais lírica: “Felizes os homens / que cantam o amor. / A eles a vontade do inexplicável / e a forma dúbia dos oceanos” (WHITE in SAÚTE, 1989, p. 88).

²⁴ Para Patrick Chabal, em sua perspectiva mais historicista há quatro fases na literatura africana: a primeira é a da assimilação, quando os escritores africanos imitam os estrangeiros, sobretudo os europeus. A segunda é a da resistência, pela qual o escritor assume a responsabilidade de construtor e defensor de sua cultura. Aqui acontece a ruptura com os modelos europeus e a percepção de que o *homo* africano é tão *sapiens* como o europeu. A terceira fase coincide com o tempo da afirmação dos escritores, e ocorre após a independência. Eles procuram marcar o seu lugar na sociedade, e mais do que praticar “o exorcismo do imperialismo cultural”, querem definir sua posição nas sociedades pós-coloniais. A quarta fase, que é a da atualidade, é a que busca a consolidação do trabalho que foi feito, em termos literários. É a fase em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país, ao mesmo tempo em que se esforçam para garantir a essas literaturas nacionais o lugar que lhes compete no cenário literário universal. (CHABAL, 1994)

²⁵ Assim como toda a literatura produzida no período das guerras em Moçambique, tratava-se de uma “poesia de combate”, cuja motivação deveria ser pautada por um cunho ideológico e coletivo. (IBIDEM)

Contudo, essa visão dúbia dos oceanos não exclui a profunda identificação com a terra: “A terra pulsa / mais penetrante / onde me instalo;/ Tu/ doce acre / linfo possuído / que a terra grita / E hei-de ser [...] / o duro seio das rochas / e moldar no barro a pele que me acolhe [...]” (WHITE, 1984, p. 48), tornando-se o amor o elo fundamental entre o sujeito poético e a natureza.

Nesses versos, para cantar “a terra que pulsa”, o poeta sinaliza que é preciso estar “apegado” ao real, não apenas aos elementos da matéria, mas à expressividade poética da palavra e à capacidade de sonhar, como bem observa Gaston Bachelard: “Sabe querer quem sabe imaginar. À imaginação que ilumina a vontade, se une uma vontade de imaginar, de viver o que se imagina” (1990, p.112). Aqui o sonho desperto de White também o conduz a si mesmo e o prepara para novas experiências imaginárias.

Pensando a imagem poética como fruto de uma imaginação dinâmica e transformadora, Bachelard considera que toda matéria refletida se transforma em uma imagem mais íntima, em um afeto que ganha raiz profunda na subjetividade, de modo que esse valor tão caro ao sujeito poético se converta em uma experiência estética sobre as imagens da natureza – potência criadora para quem nela se alimenta.

Para Fátima Mendonça (1998), a imagem poética da terra, como ocorre em *País de mim*, sugere que os elementos da natureza se revestem de uma representação metonímica, os do ar e os da água são metafóricos, criando-se, assim, uma tensão constante entre a realidade e a evasão poética, no caso, entre a terra e o ar ou entre a terra e o mar.

Porém, antes de *País de mim*, são as duras consequências da guerra civil que inspiram os poemas de *Homoíne*, publicado em 1987, e que identificam claramente o que ainda continua dilacerando o poeta:

Os nossos mortos são muitos,/ e não vive nenhum,/ são muitos os nossos mortos/
dentro das valas comuns,/ e há dentro deles imagens e pensamentos,/ há sonhos
por acabar, mulheres por amar,/ e há cartas e filhos, filhos que possivelmente/ de
dentro dos nossos mortos já não se podem tirar/ e há borboletas pousando por
sobre o sangue/ e há pássaros alegres que o estão limpando/ e há uma cigarra
vermelha, uma cigarra de sangue/ que do coração dos mortos os está cantando.
(WHITE, 1987, poema VI)

Nesse contexto, a poesia de White, tal como uma cigarra, afirma o direito de se continuar cantando os sonhos de um novo país, também em nome daqueles que aí já não

estão mais vivos. É o amor que deve erguer o povo e inspirar o poeta a publicar dois anos, após *Homoíne*, o *País de mim*.

Partindo para mais uma viagem que agora segue pelos caminhos da mulher amada e que se mescla, também, com o amor pelo país e suas origens, o sujeito poético busca, como já foi mencionado anteriormente, as forças vitais da natureza em *País de mim*:

Não quero muros quando te canto, / quero estradas largas, / quero asas ousadas. / quero a imensa casa dos astros / ou então nada / e não te canto. / Quando te canto / é como se quisesse o mar / por estrada, / o seu silêncio, as suas algas / e o fundo sem fim das águas. / Quero isso, / quero ver tudo, / como um navio apátrida / a passear pelo mundo. (WHITE, 1989, p. 19)

Contra o que oprime o homem, o poeta precisa desfazer-se dos muros a fim de poder, finalmente, cantar a liberdade das asas, passear pelo mundo e “ver tudo”. O encontro com a natureza é uma fonte de inspiração para ir além dos impositivos de uma realidade, onde o país tão sonhado ainda não se realizou. É o grito por um lugar que não se limite àquele do dilaceramento histórico, por isso, a “fuga”, ora pela terra, ora pelo mar, que, simbolicamente podem representar a própria subjetividade:

Teu corpo é o país dos sabores, / da súplica e do gozo, / é essa taça onde bebo / toda a loucura a que me converto, teu corpo, meu Deus, teu corpo, / é a vida, / os estames altos. / os gestos lentos, / as carnes e as águas, / teu corpo é essa casa feliz / onde se celebra / a loucura e o frio dentro das falésias, / teu corpo é um amor de suplícios, / amor que não sobra, / não resta / e que nem mesmo de fadiga cessa. (IBIDEM, p. 24)

Em White, o corpo é um pacto com *Eros* e o espaço vital com o qual ele celebra todas as sensações do corpo e sua relação com o país dos sabores. Assim, essa busca metaforiza, no corpo da mulher amada, o corpo do próprio país, ao mesmo tempo em que descreve eroticamente a sua relação com Moçambique. Aqui, White institui o corpo como metáfora de Moçambique, estabelecendo em *País de Mim* um diálogo intertextual com *O País dos Outros*²⁶, de Rui Knopfli. A posse da terra se confunde, então, com a imagem da mulher, cuja posse carnal expressa profundamente o desejo de unir-se com a terra – o devaneio erótico e o amor como celebração da vida.

²⁶ Livro de estreia do poeta e crítico Rui Knopfli, lançado em 1959, cuja temática perpassa a denúncia da opressão do colonizador. (KNOPFLI, 1959)

Essa celebração do corpo, para Merleau-Ponty, reflete uma entrega ao mundo e ao outro, de modo que o significado aí expresso encontra no sujeito a legitimação de seu sentido. Ao ver o outro, esse sujeito percebe um reflexo de possibilidades e intenções que também podem fazer parte de sua própria experiência, ou seja, as relações humanas têm uma conotação intersubjetiva e, desde os primórdios da intencionalidade motora, essa intersubjetividade já se manifesta na criança, permitindo-lhe encontrar no outro a possibilidade de permutar as suas intenções, pois a comunicação só se faz quando há: “confirmação do outro por mim e de mim pelo outro” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 252).

Confirma-se, assim, que o corpo é portador de uma capacidade singular de apreender o sentido do outro e o seu modo de ser e agir:

O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade é conceber bem esse ato e não confundilo com uma operação do conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (IBIDEM, p. 251)

Nota-se que o país dos sabores, para o qual se converte a sensibilidade do poeta, reflete a relação de quem se comunica com o mundo antes de tê-lo como objeto discursivo, resultando daí um procedimento estético que é marcado pela reconfiguração do vivido: “o país é a taça, é a vida”.

De acordo com *A metáfora viva* (2000b), de Paul Ricoeur, é a capacidade heurística do discurso poético que livra a metáfora do estatuto de simples expressão subjetiva ou mero adorno de linguagem, bem como da redução ao fato de ser apenas um bom artifício de persuasão do leitor. Aqui, oportunamente, o pensamento de Ricoeur propõe que não é apenas o enunciado que é metafórico e nem simplesmente a palavra, como em *A poética* de Aristóteles (1959), embora o efeito aí esteja concentrado, mas o que esse enunciado realiza como função referencial do discurso, tão amplamente empregado por White.

Com isso, o enunciado metafórico suspende uma referência de primeiro grau, ostensiva, por ser impertinente a predicação, para abrir uma referência de segundo grau, indireta, mediada. É esta que remete não à realidade imediata e conceitual dos signos, mas àquela do voo da poesia, como ocorre em *Poemas da ciência de voar e da engenharia de*

ser ave (1992). Por isso a expressão metafórica da obra literária, para Paul Ricoeur (2000a), a distingue de qualquer outro discurso, pelo fato de pôr em relação um sentido explícito e um sentido implícito.

No ponto de cruzamento entre a linguagem e o símbolo, a metáfora é uma das formas pelas quais a realidade é reescrita e assim descoberta, como na obra de White citada acima, onde a linguagem metafórica dá asas aos olhos do poeta, ampliando-lhe a visão sobre si mesmo e o mundo à volta:

[...] Os olhos são mais maduros, agora, e podem olhar-se por dentro. Para onde vamos com tanto vagar, entre as estrelas, a luz e o vento? [...] e repara, há tanta coisa a doer-nos por dentro, tantas mentiras, tanta amargura que só sonhar nos mantém vivos. Eu desejo os pássaros por essa razão, a droga da alegria que os eleva e os suspende, e o que é sonhar senão isso? [...] Não é possível que alucine e que obceque tanto este desejo de ser leve, de estar longe. Mas ainda um dia eu terei a asa como vocação, irei buscar aquela pronúncia nua e interior das alturas quando dizemos pássaro ou ave ou gravitação. Há uma ambição paciente neste modo de estar, de querer tocar a vida por cima, como se nela houvera um cume ao qual nos é vedado chegar. (WHITE, 1992, pp. 13-14)

Com uma atitude de ascese que toma a asa como vocação, para ver mais além, tem-se a pregnância latente de outra realidade. Para o poeta escrever é uma forma de libertar-se e voar poderia ser uma experiência muito significativa em um continente ainda marcado pela miséria, pelo analfabetismo e pelos conflitos armados. Embora possa parecer absurdo buscar o dom dos pássaros, é justamente por conta de uma implacável realidade que o dom de voar deve conduzir o sonho que a poesia tão bem pode abrigar.

Aos olhos mais maduros do poeta, cabe agora a tarefa de se ver por dentro, como na escrita de Pessoa-Soares, porém, e diferentemente deste, na escrita de White, mais do que voltar-se para a interioridade, cabe-lhe encarar a poesia como uma forma de enfrentamento dos limites da realidade. O desejo irrevogável do poeta ambiciona, assim, transferir suas asas ao mundo – a leveza do voo, como já apontara Ítalo Calvino: “[...] a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso de viver” (CALVINO, 1993, p. 39). Contudo, para operar essa leveza, as metáforas em White o conduzem para fora e, ao fazer esse movimento, é que ele volta a si já não sendo mais aquele mesmo de dentro que visitara a paisagem.

Para o escritor Mia Couto, por sua vez, a perspectiva poética de White confirma que: “A poesia lírica sempre arriscou em Moçambique”, como escreve no prefácio do livro *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*:

Tudo nesta escrita quer voar. A pedra, o fogo, a casa. Porque estes versos sugerem um ritual de iniciação ao Belo, uma reaprendizagem do fascínio. O poema confirma: sonhar é uma imitação do vôo. Só o verso alcança a harmonia que supera os contrários – a condição de sermos terra e a aspiração do eterno etéreo [...]. (COUTO in WHITE, 1992, p. 10)

No trecho acima, a força vital que é atribuída à palavra poética tem o poder de agir sobre a criação. Por isso, ela tanto pode curar quanto matar, ou até mesmo “fazer voar”. Nesse sentido, enquanto o feitiço se aplicaria lícita e abertamente nas culturas orais africanas, tentando aliviar as dores do corpo, a poesia deve aliviar as da alma.

No caso de White, a experiência febril que o acomete se dá pelo olhar, entretanto, a imagem mental a partir desse ato é que vai construir a relação de presença e ausência, isto é, se em um primeiro momento o objeto se oferece, abrindo-se à visão, é a aparência deste que passa a ser o contorno primordial para ativar a máquina poética: “Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 1990, p. 99). O poder de evocar uma imagem ausente é que continua a alimentar a poesia, e mais do que sustentar-se apenas em uma imagem, cabe ao poeta conferir-lhe a leveza, mesmo em meio à dura presença do cotidiano:

Olho uma pedra. E penso. Na dura estrutura da pedra uma funda bradeja de ironia. Espera. [...] Toca-a. Podes vê-la e pô-la na mão. Não a armes para que fira. Uma pedra não merece essa bélica intenção. Levanta-a como um dardo para que veja a distância que a extasia, o seu porto terrestre. Depois atira-a, dá-lhe a virtude de crescer para outros lugares, sua paixão celeste [...] Repara. A pedra vai alta, gargalha pelos espaços, respira, turbilha, e sentirás que antes mesmo de tocar o chão a pedra agradece-te sendo tu que voaste. (WHITE, 1992, p. 18)

Aqui, a reflexão que se opera a partir do olhar do poeta em relação à estrutura da pedra aponta para a condição que Bachelard identifica como um dualismo de forças entre as mãos e a matéria – o corpo e o mundo. Operantes entre si, essas forças são instrumentos da

vontade de poder do poeta. É a vontade que cria e está a serviço de toda criação, devendo, por isso, conferir virtude aos objetos, como pretende White:

A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. (BACHELARD, 1998, p. 14)

Para o sujeito poético, pode-se considerar também que, diante do que está condenado à pedra, cabe-lhe voar para outro espaço e sobrepor-se ao peso do chão, não como fuga, mas como mudança do ponto de observação – a necessidade de outra lógica, com outro olhar sobre o mundo.

A imagem de leveza, conferida à pedra, lhe dá o dom de respirar e aspirar à transposição dos lugares. O peso da pedra se esvai agora sob a expressão metafórica da poesia, que já não impõe um objeto sólido, e nem mesmo a palavra “pedra” torna o verso pesado, apenas possibilita “outro ajuste” dentro da realidade.

Como se fosse Perseu com suas sandálias aladas, que não volta jamais o olhar para a face da Medusa, mas apenas para a imagem que se reflete em seu escudo de bronze, e assim poder matar aquele monstro, o olhar de White afirma que, para enfrentar o monstro da realidade, é preciso sustentar-se sobre o que existe de mais leve: as nuvens e o vento.

É preciso então observar a realidade por uma visão indireta, aquela do espelho ou, no caso, a da poesia. A expressividade poética de White, assim como em Perseu, está na recusa da visão direta, em relação à monstruosa realidade a qual ele está destinado a ver. Dessa forma, o poeta resolve partir para outras terras e mares, ainda que entre os encontros e as rupturas do amor.

Continuando o voo de White e passando agora da poesia à prosa, o poeta publica em 1996 *Os Materiais do Amor* seguido de *Desafios à tristeza*, e evoca novamente a mulher – a única musa capaz de habitar a terra e o céu e de trazer ao fazer poético todo o fascínio do “país de mim”. Se a partir dos anos 90 a escrita de White se configura mais através da prosa, ela permanece substancialmente poética, pois é o “eu” que continua vendo a realidade. Pode-se dizer que o espetáculo de sua contemplação mudou, acentuando-se o que

está fora do “eu”, no plano físico, embora a metáfora continue sendo o meio de expressão da mundividência do poeta.

Sensível à expressão do feminino, o sujeito poético continua declarando a própria loucura de amar: “[...] na rosa inominável e acordada que pelo seu perfume exala a demência toda de amar-te que eu sou. Eu quero uma alma para ti que seja de outra ciência e tenha por corpo o corpo que eu queria [...]” (WHITE, 1996, pp. 17-18). É nessa loucura em torno do amor que o poeta também é levado a tomar consciência de sua escrita. Segundo Barthes:

Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela). (BARTHES, 1981, p. 93)

Na reflexão barthesiana, é a desordem do amor que dá asas ao amante e ao poeta, ao mesmo tempo em que liberta a imaginação e alimenta toda ação criadora, afinal, é *Eros* que move e liberta o homem de toda a censura e opressão, sendo a poesia o lugar por excelência da liberdade, como se percebe em White: “[...] vem amor, vem para dentro do poema fazer do meu corpo rio e do teu foz” (WHITE, 1989, p. 46). Refletindo, metaforicamente, a sua particular relação com o amor e com a poesia, o poeta alarga assim o campo do real percebido, conferindo novos sentidos aos “materiais do amor”.

É claro que não se trata de nenhuma propriedade mágica da palavra que possa alterar o real, porém, uma vez que a poesia reveste a linguagem com um caráter múltiplo, este converte a existência das coisas em algo mais próximo do ser: “[...] A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho” (BLANCHOT, 2005, p. 140).

Ainda nessa perspectiva, para Paul Ricoeur, a interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói em um jogo linguístico contraditório e que a enunciação metafórica por sua vez constrói. É esse processo de transformação que confere uma tensão às palavras para estender-lhes o sentido, já que uma interpretação literal seria absurda, ou seja, a metáfora é o conflito entre duas interpretações – a literal e a figurativa.

Dessa forma, a criação de White confirma que a apreensão sensorial do mundo não se constrói apenas por signos, mas também pela possibilidade de transmutar a realidade sensorial em uma experiência estética:

Sou ao norte a minha Ilha, os sinais e as sedas que ali se trocaram e nessa beleza busco-te e para mim algum percurso, alguma linguagem submarina e pulsional, busco-te por entre as negras enroladas em suas capulanas arrepiadas, altas, magras, frágeis e belas como as missangas e vejo-te pêlos seus absurdos olhos azuis. Que viagens eu viajo, meu amor, para tocar-te esses búzios, esses peixes vulneráveis que são as suas mãos e também me sonho de turbantes e filigranas e uma navalha que enrolada já não mata. E minhas oferendas de java ouro e frutos incensos e volúpia. Quero chegar à tua praia diáfano como um deus, com a música rude e nua do corno de uma palave, um séquito ajawa, um curandeiro macua, uma mulher que dance uma índia tão distante, e um monge birmanês, clandestino no tempo, que sobre nós se sente e pense. Amo-te sem recusas e o meu amor é esta fortaleza, esta Ilha encantada, estas memórias sobre as paredes e ninguém sabe deste pangaio que a Norte e na Ilha traz um amante inconformado. [...] (WHITE, 1996, pp. 24 a 26)

A imagem e o ritmo sugerem, agora, a construção de materiais que se fundem na relação mulher-nação, como se vê em uma variedade de sinais: búzios, filigranas, incensos, sempre sob a presença do Índico. Do norte, a Ilha de Moçambique deve ser um lugar para o deleite e fusão dos seres; é, enfim, o ponto de partida para a viagem interior do poeta, sustentada pelo sonho e confirmada pela poesia.

Sendo o imaginário humano repleto de imagens referentes às ilhas, o poeta ao percorrer a Ilha de Moçambique, remete também um refúgio no imaginário, vendo, na figura da mulher, “a ilha primordial”:

O mundo insular é um símbolo polissêmico, com vários conteúdos e significados que variam de acordo com a História e as sociedades. Mundos em miniatura, centro espiritual primordial, imagem completa e perfeita do cosmos, inferno e paraíso, liberdade e prisão, refúgio e útero materno (DIEGUES, 1998, p.13).

Em seu lirismo, a ilha-mulher do poeta é um diálogo incessante com Moçambique:

És uma guitarra na casa do amor, a música que a impregna e a regenera, és um instante de uma vela ao ritmo do ainda não é o silêncio, o miolo dos templos, o falar inaudível dos deuses, és uma pedra inane, terrena e solar, ilha móvel e desperta, furtiva e lunar, é meu clarão imprevisível no céu dinâmico do poema, és redonda residência do mundo, a lavra vermelha sobre o fundo, o bicho da seda [...] és uma pedra quase inane, terrena e solar, ilha móvel e desperta, furtiva e lunar, ó meu clarão imprevisível no céu dinâmico do poema, és a redonda

residência do mundo [...] agora que eu te canto eu procuro uma mulher que seja tu, pele, pele osso e raízes, a Roma do mar, o navio das tuas ancas [...] (WHITE, 1996, pp. 31-34)

Eis os “materiais do amor” que surgem ao sujeito poético: a experiência de um amor carnal que seria, contudo, a condição essencial para se chegar ao plano mais elevado da criatura humana. É assim que a poesia de White vai construindo a materialidade de um amor que há de vir e que, incansavelmente, o sujeito poético está buscando: a procura de uma mulher que seja tanto “uma guitarra na casa do amor”, quanto a forma mais carnal. Tal como uma Vênus que surge do mar, é essa mulher que deve responder aos apelos do poeta, é ela que se torna o elo entre o profano e o divino e se confunde com a própria poesia: “Tu que adormeces as órbitas, a forma primaveril e tolerante do amor, tu que és onde as estrelas são lentas, as flores acordadas, o poema em toda a parte e o sangue e o centro constelar da minha própria casa, tu que és uma mulher [...]” (IBIDEM, p. 15).

É nesse êxtase pelo reino do amor e do feminino que o poeta há de continuar desafiando a tristeza e o sofrimento do mundo, como em *O desafio à tristeza*, livro que é acompanhado pelo *Os materiais do amor*. Os caminhos por que passa *Eros* e dos quais se alimenta a poesia whiteana são o corpo da amada e o do país, em um itinerário caracterizado pela diversidade de etnias e cores e pela fusão da terra com o céu e o mar.

No entanto, apesar de o amor ser visto pelo poeta de forma desmesurada, o livro termina com um elogio da *práxis* em contraposição ao discurso, pois a viagem pelos materiais do amor aspira não à plenitude de um amor ideal, mas reconhece que este é uma busca constante: “Há muitas coisas que se poderão dizer ainda, mas há muitas mais por fazer” (IBIDEM, p. 56).

Se no primeiro livro é a força do amor que dirige a escrita, definida por uma linguagem que envolve o onírico, no segundo livro, o enfrentamento da tristeza é um exercício retórico marcado pela solitária descida ao inferno interior, cuja escrita supõe uma reflexão de teor mais biográfico: “[...] A vida que levo é um suposto mal entendido como, aliás, eu próprio. Existo com esta ironia que não é, esta tortura que não morre. Quero fugir disto” (IBIDEM, pp. 62-63). Diante dessa irônica condição, a vida não lhe foi como o mais desejado: “A mim agastam-me os anos todos que não tive como adolescência, porque casei-me cedo e não amei as fantasias, e não joguei bilhares porque tinha que trabalhar, e não coleccionei as pernas femininas mais famosas dos calendários [...]” (WHITE, 1996, p. 73).

Nesse estado, resta-lhe desafiar a tristeza com a poesia: “Por isso simulo o mundo e simulo-o eu mesmo” (WHITE, 1996, p. 78).

Sendo a poesia o espaço por excelência dessa simulação, White publica em 2001, *Dormir com Deus e Um navio na língua*. Depois do Oriente percorrido pelo olhar que move a escrita de *Janela para Oriente* e que será discutido no terceiro capítulo, é “esse navio na língua” que agora chega do Oriente, com sabores e memórias, nostalgia e dor:

A minha língua com especiarias dentro e tecidos e bijutarias. Os sabores etílicos dos vinhos. O arroz da China. As missangas coloridas dos dromedários. O cheiro triste e ácido e forte dos porões dos negreiros, os seus fatídicos destinos, o reluzente dos aços das espadas e dos elmos, a profunda nostalgia dos poetas e dos versos deportados. (WHITE, 2001, p. 13)

É a língua que conduz as bagagens culturais do passado, pois também é nela que está a síntese do Oriente, de onde tudo o que chega surge ao poeta com um caráter reflexivo e sensorial, ou seja, a expressividade da linguagem com que White encontra os objetos e sabores do Oriente é o modo pelo qual o sujeito anunciante alcança o sentido do que quer exprimir. Mais uma vez se observa aqui a reflexão de Merleau-Ponty: o pensamento não é exterior à expressão, nem existe antes que esta se concretize.

Para o pensador francês, a expressão é um fenômeno que não depende do “eu penso”, mas do “eu posso”. O que há antes da fala é apenas uma intenção significativa, uma necessidade muda, cujo destino é a palavra como seu acabamento. Entre o sentido e as palavras existe uma lacuna que se busca preencher na medida em que a intenção de comunicar tende à expressão:

A intenção significativa em mim (como também no ouvinte que a reencontra ao me escutar), mesmo que deva em seguida frutificar-se em “pensamentos”, no momento é apenas um vazio determinado a ser preenchido pelas palavras – o excesso do que quero dizer sobre aquilo que é ou já foi dito. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 134)

White combina então o Oriente com a criação de outros orientes, que mais adequadamente se ajustam à diversidade de povos e culturas que lá se encontram, o que lhe sugere também múltiplas formas de olhar e viajar – a viagem aérea, marítima, linguística e onírica.

Depois de viajar e transfigurar-se no espaço diverso de sua língua, a poesia de White, em *O homem, a sombra e a flor & algumas cartas do interior* (2004a), indica a tentativa de se traduzir o intraduzível: “Então o homem fechou de novo os olhos, estendeu os / braços, deixou prender a cabeça para o meio do escuro e a / língua foi, vermelha, de encontro à chuva, foi provar, não / sabemos, ou aprender a água” (IBIDEM, pp. 20-21).

O empenho do poeta em transpor as lacunas entre a palavra e realidade acaba por levá-lo a uma pluralidade de significados que passam a ocupar o texto de forma plástica e movediça, pois “a língua foi aprender a água”. A palavra leva ao delírio deixando aberto um espaço que se abre entre uma espécie de êxtase impressionista e o voo surreal que surge a partir de inusitadas construções. E juntamente com essas construções inusitadas, o livro se apresenta “incerto”, conforme sugere o próprio título *O homem, a sombra e a flor & algumas cartas do interior*, o que já aponta para um texto que é entremeado por gêneros diversos.

Oscilando então entre a poesia e a prosa, a reflexão existencial e o texto epistolar, surgem ao longo da borá os afetos, as alegrias e as perdas vividas por alguém que busca, na poesia, a grande motivação para enfrentar o que a realidade impõe implacavelmente ao homem. Embora vivendo o contraste entre o homem e o poeta, é através deste que aquele volta para casa e se despe dos impositivos do cotidiano. Torna-se a criação poética o ato de desnudamento do sujeito, assim como o amor.

Todavia, das palavras o poeta não pode viver, ainda que insista em continuar sonhando com a poesia:

Há pouca poesia no mundo que me rodeia. [...] Devagar as máscaras vão-se sobrepondo pelas roupas que o guarda-fatos vai expelindo. A maquiagem para encobrir a verdade. [...] O que vou fazer com esta poesia toda no emprego? Sob o olhar reprovador da companheira e da empregada, desço para a vida. Desço para morrer, aos olhos de todos, mais um pouco. (IBIDEM, p. 38)

Embora o desencontro entre os sonhos do poeta e o pragmatismo da realidade, esse mesmo desencontro é o indutor da poesia, vista por White como um espaço fundamental para continuar pensando o próprio e país e a sua função de poeta, como em ocorre em seu outro livro, *O manual das mãos*, também publicado em 2004:

Sobrepus sobre o tudo o nada e o nada se impôs como o tudo. Agora de silêncio é o sal nas paredes da casa escrita para outras vozes. A noite é profunda e cose lembranças que a cidade, lá fora, deixou vividas em minha memória. Olho as minhas mãos, sentadas comigo no longo sofá azul onde me deito para chorar ou pensar. (WHITE, 2004b, p. 21)

Como o prazer estético continua fluindo em meio às ambiguidades da escrita de White, a sua relação entre o tudo e o nada, o silêncio e as lembranças, agora o leva a “pensar, com as mãos”, os significados da existência. Significados que, originados no signo, contudo, não se fixam no significante, ou seja, o significado emerge da palavra, mas não se reduz a ele, uma vez que encerram significações implícitas que vão além de sua troca comum.

Assim, imprimindo à sua criação a beleza e a angústia de quem “olha o mundo com as mãos”, o poeta assume uma escrita que faz lembrar as imagens e a obsessão de Sá-Carneiro²⁷ pelas mãos, mergulhando, assim, na imensa solidão de sua casa, onde os olhos e as mãos expõem o seu exílio interior:

A casa respira de vazio nos móveis limpos, nos tapetes estendidos pelo chão, nos olhos dos quadros que alguns amigos vieram depositar. Ninguém aqui vive como quem eu possa falar. Também nada me apetece ouvir ou dizer. Por isso, olho as minhas mãos inquieto. Só elas, assim, comigo, minhas ternas e fiéis companheiras. [...] É que as mãos escondem, para além das nossas, outras vidas em si presentes. (IBIDEM)

Refugiando-se em sua casa interior, são as próprias mãos do poeta que se apresentam como os instrumentos dos quais ele tenta valer-se para continuar conferindo novos significados à escrita. Esta é que deve fazer levitar os objetos e confrontar a gravidade com a sua ciência de sonhar que, “pessoalmente”, deve sobrepor-se à dor do “poeta que não é um fingidor”, mas “é uma dor que finge não ser poeta” (IBIDEM), pois, “embora a poesia seja um movimento encantador, é uma espécie de movimento que no poeta é só dor” (IBIDEM, p. 21). Por isso, a sua função precisa ser fundamentalmente a de sonhar, apesar de seu desassossego: “[...] Por isso, não tenho, assim, tanto, a minha vida equilibrada, não a sinto sossegada. Deambulo por mim como se buscasse coisa nenhuma, como se tivesse por meta chegar ao nada” (IBIDEM, p. 93).

²⁷ Obra *Poemas*. (SÁ-CARNEIRO, 2003)

Não obstante, essa inquietante condição existencial é a da própria poesia enquanto criadora de realidades, na medida em que ela possui e permite uma conexão aberta com todas as coisas. Sendo uma síntese ou unidade do conhecimento que reúne em si a palavra e a imagem, a poesia é o desassossego necessário do poeta:

O que a poesia busca não é o confortável recurso de uma resposta, mas algo muito mais grave e mais importante para o homem, que é, diante da impossibilidade de respostas, criar presenças que o acompanhem. A poesia cria, não soluções, não fórmulas, nem receitas fáceis para a vida, mas companhia para a vida²⁸. (JUARROZ, 1980, p. 28)

É a tarefa da poesia em meio às contradições da vida, pois ela também implica o contraste entre o poeta e o mundo e os embates por que passa diante do amor, como em *Até amanhã coração*, lançado em 2007:

[...] O amor é sempre um sentimento assustadiço, sempre cheio de detonações, incendiário mas não movediço, mas rebelde mas não ofensivo. Se não, do que o amor vive? [...] Nele o paraíso e o inferno vivem como vizinhos [...] No meio de sua espacial poesia, vive a sua zoologia obscura, solitária e remota. O amor é belo por isso. Cada sílaba que pronunciares, dentro dele, é um mistério, cada território que abrires, um braseiro [...] cada caminho, uma erupção que o surpreende. Não há outro em que possas crer. [...] (WHITE, 2007, p. 78)

Confirmando-se o amor como um sentimento assustadiço e desassossegado, percebe-se que se trata aqui de um sentimento em sua expressão passional, aquele que nos amantes não é somente quietude. Nessa particularidade da experiência amorosa é que o poeta retrata as variantes do amor – paraíso e inferno –, bem como o seu o desassossego, ou seja, percebe-se que o desejo ardente de amar convive com as suas possíveis armadilhas. No entanto, o poeta reconhece que é desse amor que se vive, uma alusão, aliás, aos contrastes do amor cantados por Camões.

Se aqui o sujeito poético se refere ao caráter visceral do amor passional, é importante destacar que em White o amor é também uma força revolucionária e universal, à medida que ele percorre o seu país e se identifica com os seus outros e com uma África que é culturalmente diversa. E Moçambique por sua vez reflete essa diversidade, pois, embora o

²⁸ “Lo que la poesía busca no es lo comfortable recurso de una respuesta, pero algo muy más formal y importante para el hombre, que es, delante de la imposibilidad de respuestas, crear presencias que lo acompañen. La poesía crea no soluciones, no fórmulas, ni reglas fáciles para la vida, más compañía para la vida.” (JUARROZ, 1980, p. 28)

seu idioma oficial seja a Língua Portuguesa, esta de fato é língua materna para menos de 10% da população:

Moçambique é um país multilingüe e multicultural (não apenas multi-étnico). Para além do português que é a língua oficial, e das línguas asiáticas (como o Gujarate, Memane, Hindi e Urdu) que são também faladas nativamente por vários moçambicanos, a grande maioria das línguas faladas em Moçambique pertence ao grupo bantu. Essas são línguas indígenas e constituem o principal estrato lingüístico, tanto com respeito ao número de falantes como em termos da distribuição de línguas pelo território. (LOPES, 2004, p. 18)

Com uma janela para o Oceano Índico, conforme White o percebe em *Janela para Oriente*, e na fronteira com vários países como a África do Sul, Swazilândia, Malawi, Zimbabwe, Zâmbia e Tanzânia, Moçambique é, por essas características geográficas, um país marcado por uma grande interação cultural, tão amplamente reconhecida na escrita whiteana e elaborada muitas vezes por meio do fragmento e de diálogos diversos com o país ou mesmo de solilóquios que o poeta faz com ele mesmo. Assim é que a sua criação se realiza de modo inquietante, indefinido e múltiplo, tal como a pluralidade cultural de seu país:

Tenho uma necessidade de escrever. Tenho uma forma de escrita para a qual não encontro definição alguma. Não sei se é prosa, não sei se é poesia. Mas que tem prosa e que tem poesia, isso tem. [...] Escrevo incessantemente, escrevo como sendo da escrita um escravo. Rebusco as palavras, procuro-as por dentro delas, no meio às que se escondem, [...] as palavras pelas quais vive a minha poesia, as palavras que escrevo e me povoam quando as encontro e as domino, quando as lavo e as animo para que me definam. (WHITE, 2007, pp. 73-74)

Se em Fernando Pessoa se revela a subjetividade angustiante de um poeta que, para se adaptar à sua sensibilidade e à diversidade perturbadora de outros que reconhece dentro de si mesmo, criou personalidades distintas e conhecidas como heterônimos, em White está um sujeito poético que empreende uma escrita para repensar as fronteiras que há entre a poesia e a prosa, o país e o mundo, entre o eu e o outro. Uma vez que o sujeito para se conhecer, precisa estar com o outro e saber como é visto, torna-se fundamental essa relação para que o humano se realize, como expõe White em sua escrita – o outro é constitutivo em relação ao ser: a pluralidade entre os homens só tem sentido a partir do momento em que um também é o complemento necessário do outro (TODOROV, 2003).

Eduardo White elabora, assim, uma poesia para pensar o país e suas múltiplas relações com o outro, no entanto, um “pensar amoroso” que confere a si o princípio da

religação, um *logos* que reúne, associa e acompanha, anima e movimenta uma reflexão diante da vida.

1.2. Fernando Pessoa-Bernardo Soares

Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje,
que pode um homem de sensibilidade fazer senão
inventar os seus amigos, ou quando menos,
os seus companheiros de espírito?
Fernando Pessoa

Pensar sobre a obra de Fernando Pessoa é deparar-se, mais adequadamente, com uma não-biografia, como é próprio de quem se via em profundo embate com a vida e com a realidade. Tal é também a excepcionalidade de Bernardo Soares que, embora pudesse ter existido para o poeta português, não deveria ser mais do que uma nulidade, talvez um companheiro de espírito de quem não se pôde registrar mais do que uma autobiografia sem fatos:

“Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que se podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, sem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.” (PESSOA, 2003, p. 54)

No entanto, o que parece ser insignificante nessa autobiografia atravessa a biografia dos poetas em geral, segundo Octavio Paz:

Os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia. Pessoa, que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que fôssemos diretamente aos seus poemas, esquecendo os incidentes e os acidentes da sua existência terrestre. Nada na sua vida é surpreendente – nada, exceto os seus poemas [...]. O seu segredo, ademais, está escrito no seu nome: *Pessoa*, quer dizer persona (pessoa) em português e origina-se de *Persona*, máscara dos atores romanos. Máscara, personagem de ficção, nenhum: Pessoa. A sua história poderia reduzir-se ao trânsito entre a irrealidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções. Estas ficções são os poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, sobretudo, o próprio Fernando Pessoa. (1976, pp. 201-202)

A escrita ficcional de Pessoa-Soares acaba expondo, ainda que simbolicamente, sua mais real forma de existir e que culminou na imperiosa necessidade de reinventar-se, que vai desde a prosa poética e a reflexão filosófica até a encenação dramática de um inventário inexistente. Este, por fim, poderia ser bem a síntese do protagonista do *Livro do Desassossego*: uma autobiografia fingida, meditativa e metaficcional.

Diante dessa complexidade de criação e lembrando ainda a leitura de Octavio Paz, o próprio Alberto Caeiro confessa: “Se depois de eu morrer, quiserem escrever a minha

biografia, / não há nada mais simples. / Tem duas datas – a da minha nascença e a da minha morte. / Entre uma e outra, todos os dias são meus” (PESSOA, 1969, p. 237). Confirma-se a perspectiva de que Fernando Pessoa, ele mesmo, buscou, antes de tudo, representar de diversas perspectivas aquilo que ele poderia ser sem a pretensão de sê-lo.

Da impotência de uma vida que não lhe era mais digna do que a possibilidade de se recriar pela ficção para poder, talvez, alcançar uma vida mais plena, pode-se considerar Bernardo Soares como o vir a ser ficcionado de Pessoa, por ser-lhe o mais próximo, como este já afirmara: “É um semi-heterônimo, porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela” (PESSOA, 2003, p. 15). Esta, como outras passagens do *Livro do Desassossego*, sugere reflexões estéticas e existenciais diretamente relacionadas à vida de Pessoa, embora não se deva confundir a criatura com o seu criador – Soares não foi um duplo de Pessoa, mas uma mutilação refletida deste através de uma ficção poética marcada por um forte teor ontológico.

Com isso, apresentar Pessoa, por si só, ou com Bernardo Soares ou com Álvaro de Campos, já é uma questão quase “perdida” e que não serve para endossar nenhuma biografia em particular. Afinal, em Pessoa nada parece explicar nada, pois, sem as referências a qualquer centramento, os sentidos tão diversos quanto possíveis, em Pessoa-Soares, servem, antes, para acentuar a angústia do homem moderno e a de quem pretenda se ocupar de uma grande verdade:

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. [...] Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo. (IBIDEM, p. 200-201)

Diante dessa figura lida, que busca falar com outro e que não é outro senão uma reinvenção do próprio Pessoa, Jorge de Sena afirma que o poeta português é:

na sua fragmentariedade, não apenas menos do que os outros haviam sido e Campos ainda era, mas, paradoxalmente, mais do que eles. Com efeito, para ele confluía toda a meditação dispersa e fragmentária de uma sociedade de heterônimos [...] uma espécie de refugio de tudo o que não chegava a ser de nenhum dos outros; e uma espécie de depósito da fragmentária tristeza de

Fernando Pessoa que, até certo ponto para que ele existisse, sofria a suspensão existencial deles. Sofria mesmo mais do que isso: o regresso desolado à prosa de que, na juventude esperançada, ele se imaginara um grande criador. É, pois, nestes termos, que deveremos entender o *Livro do Desassossego* [...]. (SENA, 1982, p. 231)

De tanto outrar-se²⁹ perante a realidade ameaçadora e excessiva de sua existência, a tal ponto inventou-se que trouxe à tona o absurdo que era existir em si mesmo: um estado de graça e ao mesmo tempo de desespero: “Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos” (PESSOA, 2003, p. 164).

Esse anônimo e desassossegado “ajudante de guarda-livros”, que vivia na zona comercial da Baixa lisboeta, conheceu Pessoa ou foi Pessoa quem se interessou em conhecê-lo. No entanto, o que importa é o jogo pessoano que se estabelece diante da questão da autoria, sendo o encontro de Pessoa e Soares nada mais do que o ponto de partida em que um expôs ao outro um projeto literário – um diário metafísico que permite pensar o cotidiano do poeta e de sua cidade natal.

Vale considerar, também, que entre os papéis inéditos de Pessoa foram encontrados fragmentos do *Livro do Desassossego* atribuídos a Vicente Guedes, outro que o poeta português conhecera na mesma cantina da qual eram clientes. Se de fato era outro ou o próprio Soares, fica a impossibilidade de se saber, pois o mais importante para Pessoa era a necessidade de recriar a si mesmo, em favor de sua multifacetada realidade existencial. No mais, é possível identificar, segundo o estudioso da obra de Pessoa, Antônio Tabucchi (1984), que Bernardo Soares tenha concordado com a publicação de algumas páginas de seu diário, por Fernando Pessoa, desde que fosse feita sob o pseudônimo de Vicente Guedes, o que não inviabiliza que também tenha ocorrido o contrário, ou seja, que Vicente Guedes tenha escolhido o pseudônimo Bernardo Soares.

Despersonalizando-se, assim, para multiplicar-se e multiplicando-se para poder ver-se mais além, Pessoa levou ao ápice a visão dessa despersonalização, como se lê em uma de suas cartas a Côrtes-Rodrigues, ao referir-se ao *Livro do Desassossego*: “Os fragmentos dessa prosa são de depressão confessada, angústia e tédio” (PESSOA, 1945, p. 22). Através

²⁹ Em Fernando Pessoa, o neologismo outrar-se sintetiza melhor o sujeito poético e ficcional de sua escrita.

de cartas confessionais descrevendo sua crise existencial e seu desdobramento em relação à sua obra, Pessoa escreve a Côrtes Rodrigues, em 2 de setembro de 1914:

Nada tenho escrito nada que valha a pena mandar-lhe. [...] Mas essas linhas são esboços de poesia propriamente falando. O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. Você percebe que a última palavra diz respeito ao livro do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai, pois, complexamente avançando. O facto é que neste momento atravesso um período de crise na minha vida. Preocupa-me quotidianamente a necessidade de dar ao conjunto da minha obra uma orientação, tanto intelectual como existente de vida, uma linha metódica e lógica. [...] (PESSOA, 1945, p. 22)

E em outra carta, datada de 4 de outubro de 1914, Pessoa se expressa de modo mais revelador a crise existencial em que se via e a falta de conclusão do *Livro do Desassossego*:

Nem lhe mando outras pequenas coisas que tenho escrito nestes dias. Não são muito dignas de serem mandadas, umas; outras estão incompletas; o resto tem sido quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*. O meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do *Livro do Desassossego*. E alguma coisa dessa obra tenho escrito. Ainda hoje escrevi um capítulo todo. (PESSOA, 1999a, p. 125)

Contudo, os conflitos que Pessoa vivia devem ser considerados como experiências fundamentais na composição de sua obra e não, necessariamente, um impeditivo à elaboração estética de sua complexa realidade: “Toda dialética, em Pessoa, é uma dialética fingida, na qual a tese e a antítese não levam a nenhuma síntese, porque nunca há ultrapassamento” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 29). Impõe-se, então, a inquietante condição que atravessa toda obra pessoana – ser/estar: “O cio é o que sobrevive daquilo que se encontra na origem” (IBIDEM, p. 16).

Particularmente na questão do ser/estar, que atravessa os quase quinhentos fragmentos do *Livro do Desassossego*, pode-se notar um ponto de convergência dos heterônimos e das linhas temáticas que se destacam na obra poética de Fernando Pessoa. Tal hipótese de leitura, em relação ao conjunto da obra, permite afirmar que, ao contrário do que Pessoa asseverou, Bernardo Soares não seria uma máscara transparente, porque não revela o indivíduo, mas uma máscara que se justapõe a todas as outras máscaras, ao mesmo tempo sem ser nenhuma.

Envolto pela sua inquietante condição, Bernardo Soares escapa a quaisquer enredamentos formais, ultrapassando, em muito, os planos de organização de Pessoa, como se dá na própria configuração do “livro”. Por isso, a dinâmica de sua escrita está abdicada, por princípio e método, dos testemunhos de um autor e de seu jogo heteronímico. Para esse jogo, construído pela linguagem, assim como os nomes fictícios e as respectivas biografias que os circundam, está reservada uma fundamentação existencial, para além do jogo dialético que se desdobrou através da percepção heteronímica.

Evidentemente, cada um possui um modo de perceber e de olhar que lhe é próprio, porém, Pessoa não se contentou com um único olhar e optou por dispor-se de vários olhares. Assim, dos muitos sentidos que perfazem irremediavelmente a escrita de Pessoa-Soares, que sentido poderia fundamentar uma existência que prima pelo sem sentido? Seria um modo de perceber tão consciente que lhe teria dado uma visão mais consciente do abismo em que se via, que era o de existir em si mesmo?

Ao apresentar um olhar que sempre se volta a si mesmo, à medida que confronta o real, o seu é também o olhar de um sonhador, o que metaforiza e se dilui diante da realidade inapreensível e que é sempre menor do que o desejado, além de ser um olhar marcado pela impossibilidade de se deter no que Merleau-Ponty chama de “carne do mundo”³⁰.

Uma vez que na escrita de Pessoa a vida está em segundo plano, tudo o que surge aos olhos do sujeito poético não é um convite a viver a experiência do corpo, como ocorre na escrita de White. Para o poeta português, a experiência do mundo que mais lhe importa é a que antes deve ser remetida à consciência, sendo o que é visto não mais do que o símbolo de uma realidade mais íntima e oculta:

Tudo o que faço ou medito / Fica sempre na metade. / Querendo, quero o infinito.
/ Fazendo, nada é verdade. / Que nojo de mim fica / Ao olhar para o que faço! /
Minha alma é lúcida e rica, / E eu sou um mar de sargaço – / Um mar onde bóiam
lentos / Fragmentos de um mar de além... / Vontades ou pensamentos? / Não o sei
e sei-o bem. (PESSOA, 1969, p. 172)

³⁰ A carne do mundo é o que é visível, dizível e/ou pensável por si mesmo, sem, contudo, ser uma presença plena. É, sim, uma presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada estado de plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. É o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável. (MERLEAU-PONTY, 1999)

Nesse poema do *Cancioneiro*, a vida do sujeito poético é sobretudo introspectiva e meditativa, o que o leva também à dúvida constante e até ao niilismo. Fica-lhe, então, o nojo pelo que nunca se realiza como verdade, ainda que a alma seja lúcida. Em seguida, vem a comparação com o mar onde boiam os fragmentos de um mar mais além, que é vontade ou pensamento, já que o mar como uma conquista dos navegantes portugueses de outrora não pode mais ser alcançado pelo sujeito.

Vale destacar que, sendo o mar um lugar de passagem atemporal tanto para Pessoa quanto para White, o significado para cada um dos poetas é diferente. Enquanto para White o mar é lugar por onde se navega ao encontro e reconhecimento do outro, para Pessoa, o mar remete ao projeto cultural e não realizado da geração do Mestre Dinis, terminando seu sonho com Dom Sebastião. Embora tenha chegado ao Oriente do ponto de vista mercantil, Portugal não conseguiu apreendê-lo culturalmente, o que na escrita de *Janela para Oriente* se estabelece através do grande diálogo com um Oriente que interage significativamente com o país de White.

Para Pessoa, há aquele mar mais além, é o que poderia ser e estar para além de todos os mares e de todos os horizontes, é o “mar” de um sujeito poético desiludido agora com o que ele não pode mais viver: “Meu coração é um pórtico partido / Dando excessivamente sobre o mar. / Vejo em minha alma as velas vãs passar / E cada vela passa num sentido [...]” (PESSOA, 1969, p. 126). Aqui, resta ao corpo dar lugar a uma sensação que só pode ser plena pelo afastamento do sujeito. Sensação esta que se torna a única realidade pessoana, porque passa pela consciência.

Esse predomínio da consciência na tradição filosófica do Ocidente levou Merleau-Ponty a avançar em seus estudos e considerar a importância do corpo na apreensão da realidade – um corpo-consciente, pois em sua relação perceptiva com o mundo, é esse corpo que se envolve com o mundo e que, por fim, dissolve-se nele, o que, para Pessoa, é o que vai para a consciência.

Herdeiro da fenomenologia desenvolvida por Edmond Husserl, Merleau-Ponty, por sua vez, analisa o primazia da reflexão cartesiana fundamentada, na *res extensa* e na *res intensa*, e adota a noção de intencionalidade, isto é, a consciência é sempre consciência de algo. Nesse sentido, o mundo não está disposto diante de um espírito desencarnado que o contempla e o domina, pois, entranhado na existência, o homem não pode renegar sua

condição corpórea para que a filosofia se instaure – o corpo é o lugar do mundo que lhe permite ao sujeito percebê-lo e pensá-lo.

Todavia o olhar pessoano, incidindo mais sobre o que é o símbolo de algo mais velado, põe em questão o que de fato é visto pelo sujeito? Como um tema privilegiado na escrita de Pessoa, o olhar deve ser considerado sob a perspectiva de uma vocação genuinamente filosófica:

Olho o Tejo, e de tal arte / Que me esquece olhar olhando, / E súbito isso me bate / De encontro ao devaneando – / Que é ser-rio, e correr? / O que é está-lo eu a ver? / Sinto de repente pouco, / Vácuo, o momento, o lugar. / Tudo de repente é oco. – / Mesmo o meu estar a pensar. / Tudo – eu e o momento em redor – / Fica mais que exterior. / Perde tudo o ser, ficar, / E do pensar se me some. / Fico sem poder ligar / Ser, ideia, alma de nome / A mim, à terra e aos céus... (PESSOA, 1969, pp. 111-112)

Bastante reflexivo, o poema *Abismo* é outro dos exemplos emblemáticos de Pessoa, pois nele, opondo o pensar ao sentir, o poeta aponta claramente que, mais do que olhar, ele se vê ou se pensa vendo. Nessa condição, fica claro “o primado da consciência” (NUNES apud PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 329) na apolínea visão do poeta português, afinal, mais do que olhar, importa-lhe ver-se através do olhar. Mas seja ao nível da experiência estética ou existencial, para Pessoa-Soares, é preciso:

Reconhecer a Realidade como uma forma de ilusão, e a ilusão como uma forma da realidade, é igualmente necessário e igualmente inútil. A vida contemplativa, para sequer existir, tem que considerar os acidentes objectivos como premissas dispersas de uma conclusão inatingível; mas tem ao mesmo tempo que considerar as contingências do sonho como em certo modo dignas daquela atenção a elas, pela qual nos tornamos contemplativos. (PESSOA, 2003, p. 118)

Aqui, a realidade se confunde com a ilusão, o que, no universo de Pessoa, é constante e reflete “o poder de inventar um passado para poder habitá-lo num futuro onde só em sombra penetrará” (LOURENÇO, 2002, p. 156). Sendo o modo mais *sensível* de apreensão do real, a criação pessoana não se limita a ser o impossível verossímil de Aristóteles, mas a “fome de uma realidade”, segundo Octavio Paz (1982), no sentido de se tentar suprimir a distância que há entre o homem e o que é vivido como real.

Além disso, a realidade pode significar qualquer coisa, sendo que a verdade é sempre uma ideia ou uma sensação do sujeito. Do real, o que há são apenas as sensações de

quem as tem, contudo, uma “uma conclusão inatingível”, um mistério, pois, na totalidade dessas sensações apreendidas por Pessoa-Soares, mesmo o que o sujeito aí concebe se apresenta muitas vezes disperso.

Para Eduardo Lourenço desmistifica-se, então, a heteronímia como uma possível solução existencial e que se apresentaria imaginariamente feliz em Alberto Caeiro – “porta pintada para nos fazer crer que tocamos com mãos de vida e não de sombra o autêntico real” (LOURENÇO, 2008, p. 24). Em Ricardo Reis, por sua vez, a existência é marcada por um grau acentuado de indiferença em relação à felicidade ou à infelicidade, enquanto no angustiado e inquieto Álvaro de Campos, é impossível a felicidade. Enfim, nota-se que as múltiplas ficções pessoanas podem ser vistas como manifestações de uma voz anônima, criadas para superar o cotidiano atroz do qual o *Livro do Desassossego* não passaria de um espelho. Essencialmente, esse desassossego que acomete o poeta português é o enfrentamento de um retorno solitário ao porto de onde outrora Portugal partiu e como essa nostalgia se desdobra na metafísica inquietante de Pessoa-Soares.

Sendo assim, é possível reconhecer que a possibilidade de uma nova aventura pelos mares, como se fosse factível a reintegração do esfacelado mito do explorador português, voltou-se muito mais para dentro, diferentemente de Eduardo White, para quem o fragmentado país do colonialismo português sugeriu a reflexão não apenas sobre o que estava dentro, mas uma busca intensa pelo que estava fora – o Oriente, como uma grande busca para compreender Moçambique. Afinal, o país de White se estende no Oriente, tanto quanto este também se volta para Moçambique.

Por outro lado, Portugal ao estender os seus domínios para boa parte do mundo impôs ao país profundas marcas culturais nesse percurso, impossibilitado, ainda hoje, de assumir-se ou de cumprir-se em relação ao futuro:

[...] Não sabemos para onde vamos, mas isso também não importa. E não por acaso, sem o termos feito expressamente, encontramos-nos, sem verdadeiramente sairmos de casa, com o sentimento de sermos simbolicamente ubíquos e oniricamente universais. Como se o modelo Pessoa tardiamente se encarnasse entre nós em sintonia com a prática cultural planetária, tornada entretanto, mas em função de uma pulsão mundializante, naturalmente lúdica, filha e criadora de uma poética do espetáculo e da lógica imprevisível e incontrolável do desejo, com uma nova sensibilidade cultural e, para além dela, com um novo corpo cultural. (LOURENÇO, 2001, p. 17)

A leitura de Eduardo Lourenço aponta para uma condição simbólica bastante significativa acerca da questão do olhar-paisagem, pois, tanto o país de Pessoa quanto o de White trazem um grande questionamento diante de suas respectivas histórias:

Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios. O absurdo é divino. (PESSOA, 2003, p. 60)

Sendo “o desacordo o único modo de se estar em acordo com a vida”, a realidade, para Pessoa-Soares, carece de uma experiência mítica. É nítido o sintoma de profunda crise e impasse no qual o protagonista do *Livro do Desassossego* mergulha, parecendo voltar-se tão somente para uma condição artificial. Resta ao protagonista do “livro” partir então de uma encruzilhada finissecular e assumir o discurso saudoso com uma exaltada declamação patriótica.

Os múltiplos olhares de Pessoa-Soares espelham, assim, buscas e sonhos repletos de metáforas que, embora não o libertem de suas questões pessoais e contextuais, permitem perceber que a existência possível só o é mediante uma condição mutante, partindo, por isso mesmo, para uma “viagem” sem itinerário.

O que Fernando Pessoa desenvolve, tão amplamente em sua obra, ao se referir ao universo oculto da existência, faz-se através de uma imperiosa consciência, como no poema *Análise* que compõe o *Cancioneiro*:

Tão abstrata é a ideia do teu ser / Que me vem de te olhar, que, ao entreter / Os meus olhos nos teus, perco-os de vista, / E nada fica em meu olhar, e dista / Teu corpo do meu ser tão longamente, / E a ideia do teu ser fica tão rente / Ao meu pensar olhar-te, e ao saber-me, / Sabendo que tu és, que só por ter-me / Consciente de ti, nem a mim sinto. / 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, 1969, pp. 106-107)

Percebe-se, assim, que o olhar analítico de Pessoa em relação a si mesmo e ao outro assume em sua criação um grau mais abstrato porque decorre da impossibilidade de o sujeito da visão ter acesso à essência do que é visto, mas é nisso que está a sua criação.

2.1. Um livro, uma paisagem

Sou um homem para quem o mundo exterior
é uma realidade interior.
Álvaro de Campos

Face à inextricável relação entre a escrita e o visível, o interior e o exterior, o que se evidencia na escrita de Pessoa deve exceder o que é visto: “Ver é pensar pela mediação da linguagem” (CHAUI, 1990, p. 39). Considerando-se que para Pessoa, em particular para Campos e Soares, o exterior é uma realidade interior, o olhar no *Livro do Desassossego* impõe a seu protagonista a incansável tarefa de pensar o visível em relação a si mesmo:

[...] Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para outras. Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço. [...] De resto, com que posso contar comigo? Uma acuidade horrível das sensações, e a compreensão profunda de estar sentindo... Uma inteligência aguda para me destruir, e um poder de sonho sôfrego de me entreter... Uma vontade morta e uma reflexão que a embala, como a um filho vivo... (PESSOA, 2003, pp. 54-55)

O que o sujeito poético observa e apreende em relação à realidade é uma via dupla: de um lado, não há como alcançar a essência dessa realidade; de outro, essa impossibilidade, como “uma vontade morta”, é o combustível que alimenta aquele recria a si mesmo e o mundo com aquilo que observa: “O poeta é um fingidor” (PESSOA, 1969, p. 164). Porém, a necessidade de colher as imagens do mundo exterior e convertê-las em uma máquina de pensar e criar a todo o momento parece levar o protagonista do “livro” a própria dissolução, restando-lhe, tão somente, tentar afirmar-se através do que não existe. Por isso, o *Livro do Desassossego* também “não existe”, uma vez que na mítica produção literária de Pessoa-Soares, ele ocupa um lugar *sui generis*:

A miséria da minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas, com que formo, pouco a pouco, o meu livro casual e meditado. Subsisto nulo no fundo de toda a expressão, como um pó indissolúvel no fundo do copo de onde se bebeu só água. (PESSOA, 2003, p. 55)

Diante do teor poético e ontológico dessas imagens, imprecisas e inquietantes, torna-se inviável precisar não só a motivação do *Livro do Desassossego*, mas também

qualquer particularidade de gênero que aí se pretenda encontrar, pois, antes, é a linguagem “demolidora” de Pessoa-Soares a mediadora de toda profusão de sentidos que traz o seu drama:

E eu que digo isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Sonhado seria a perfeição; escrito, imperfeiçoa-se; por isso o escrevo. E, sobretudo, porque defendo a inutilidade, o absurdo, [...] – eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria. E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro. (PESSOA, 2003, p. 308)

Na tentativa de dizer ou não o porquê de seu livro, o que importa a seu narrador-protagonista, na perspectiva do velado e desvelado, do inútil e irracional, do onírico e extravagante, é tornar a sua vida uma obra poética:

[...] A Poesia é um meio de comunicar Poesia, o que longe de ser uma tautologia é antes um modo de evidenciar a especificidade da Poesia como meio de comunicação, que não explica nem é explicável, que não interpreta nem é interpretável, que não descreve nem é descritível, que não descreve nenhum real, nenhum irreal; nenhum sobrerreal, mas “escreve” um real que lhe é próprio e só próprio: o Poético. É essa escrita do Poético que é Poesia [...]. Se o poético é a realidade específica da Poesia, poderão existir leis de pesquisa, verificação e aferição do poético. Logo o poético como real pode cientificar-se e como diz Jean Cohen: A POÉTICA é a ciência de que a poesia é OBJETO. (CASTRO, 1973, p. 6)

É com essa perspectiva e vocação que Pessoa-Soares confere à sua escrita “uma paisagem privilegiada” – a que se configura pela sua arte, como sugere em uma carta de 1931 a João Gaspar Simões: “O ponto central da 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” (PESSOA, 1982, p. 101). O seu discurso, mais do que refletir a suposta personalidade do poeta, é o espaço difuso e simbólico de quem não se apoia em uma coerência. Talvez, nisto, consista melhor a busca do poeta pelo que não existe, como tentativa de curar-se do que existe: “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais” (PESSOA, 2003, p. 126).

Não há como negar, portanto, que essa clareza está intimamente correlacionada ao horizonte estético de Fernando Pessoa: uma espécie de fantasia *absurda* de si mesmo diante da vida: “Sinto-me múltiplo. [...] uma suma de não-eus sintetizados num eu posticho” (PESSOA, 1990b, p.81), contudo, esse absurdo cumpre uma “função existencial”

(MERLEAU-PONTY, 1994), pela qual o sujeito busca conferir outros sentidos a seu mundo.

Para Merleau-Ponty, nessa função existencial há um caráter eminentemente antropológico que se manifesta no pensamento “primitivo”³¹, entre o sujeito e sua realidade e que é consoante à perspectiva pessoana: “O poder de criar precisa de ponto de apoio, da muleta da realidade” (PESSOA, 2003, p. 244). Porém, essa realidade não pode ser definida somente pela objetivação de uma experiência:

Para dar relevo aos meus sonhos preciso conhecer como é que as paisagens reais e as personagens da vida nos aparecem relevadas. Porque a visão do sonhador não é como a visão do que vê as coisas. No sonho, não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê. A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à maneira em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenômenos que no sonho são palpavelmente reais. Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno. [...] Olhar para um poente em mim ou para um poente no Exterior é para mim a mesma coisa, porque vejo da mesma maneira, pois que a minha visão é talhada mesmamente. Por isso a ideia que faço de mim é uma ideia que a muitos parecerá errada. De certo modo é errada. Mas eu sonho-me a mim próprio e de mim escolho o que é sonhável, compondo-me e recompondo-me de todas as maneiras até estar bem perante o que exijo do que sou e não sou. [...] (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 487)

Essa paisagem de sonho e tão mais real, para Bernardo Soares, aponta para a análise fenomenológica do *horizonte*³², segundo Michel Collot (1989), pois é a paisagem que, de uma forma ou de outra, permite a organização da percepção do sujeito em relação a si mesmo e ao mundo, ao mesmo tempo em que radicalmente representa o seu sentimento de desolação e afastamento da realidade mais concreta, afinal, o importante aqui é só o que o sonhador vê. No entanto, não se trata de mergulhar em uma fenomenologia pura, como lembra Collot, mas de buscar em tal visão filosófica uma articulação com a estética, de pensar a organização da escrita poética como um horizonte perceptível, pois o espaço infinito, para Pessoa-Soares, tem um valor essencial, à medida que evoca as imagens de si mesmo:

³¹ Em Merleau-Ponty, o pensamento “primitivo” remete não ao sujeito cognoscente, mas a uma condição pré-lógica e integrada ao movimento primordial da existência. (1994)

³² Michel Collot propõe uma leitura da poesia como abertura para o mundo, representada textualmente pela imagem do horizonte. (1989)

Penso sempre, sinto sempre; mas o meu pensamento não contém raciocínios, a minha emoção não contém emoções. Estou caindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direcção, infinitupla e vazia. Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas bóiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo – vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo. (PESSOA, 2003, p. 258)

Diante dessa paisagem vertiginosa e que parece inapreensível ao entendimento, Collot afirma que “não se pode falar da paisagem a não ser a partir de sua percepção, pois a “[...] paisagem se define incontinente como um espaço percebido”³³ (COLLOT, 1989, p. 21). Isto significa que o “espaço infinito” em que se dá a queda de Pessoa-Soares, em sua multidimensão, existe no momento em que ele lhe atribui um significado e, observando-se a si próprio, tenta delimitar uma paisagem mais íntima:

a paisagem é definida a partir do ponto de vista de onde ela é observada e se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, aí se acha envolvido pelo espaço.³⁴ (IBIDEM, p. 22)

Pensando-se o ponto de vista de Fernando Pessoa, o espaço de seu poema *Análise* confirma que a criação estética pessoana é fundamentalmente caracterizada pela autointrospecção, por meio da qual o sujeito poético vê o outro analisando-o em relação a si mesmo: o sujeito e o objeto são duas paisagens sobrepostas, conforme o poeta afirma em uma nota preliminar sobre o texto do *Cancioneiro*:

1 - Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenómeno de percepção: ao mesmo tempo em que temos consciência de um estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção. 2 - Todo o estado de alma é uma passagem [...]. (PESSOA, 1969, p. 101)

³³ “[...] on ne peut pas parler du paysage sauf à partir de sa perception, car le « paysage est défini aussitôt comme un espace perçu.” (COLLOT, 1989, p. 21)

³⁴ “[...] le paysage est défini à partir du point de vue d’où il est observé et se révèle dans une expérience dans laquelle le sujet et l’objet sont inséparables, non seulement parce que l’espace est composé par le sujet, mais aussi parce que celui-ci, à son tour, se retrouve alors entouré de l’espace.” (IBIDEM, p. 22)

Com essa perspectiva que também se confirma no *Livro do Desassossego*: “[...] mais certo era dizer que um estado de alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas apenas a verdade de uma metáfora” (PESSOA, 2003, p. 103), chega-se a um ponto crucial sobre o que é a paisagem para o poeta: “o estado de alma é uma paisagem”, considerando-se, porém, que esta se constitui mediante uma relação com o mundo:

[...] Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E – mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. [...] De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Têm de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente intersecionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior [...]. (PESSOA, 1969, p. 101)

Para Pessoa, admitindo-se ou não que todo estado de alma é uma paisagem, o importante é o que esta lhe traz como matéria à sua criação e ao pensamento, ainda que esse modo de criar lhe seja uma fonte constante de tensão e angústia.

Diante da impossibilidade de dar conta de toda representação tanto da paisagem exterior, quanto principalmente da que é interior, Pessoa-Soares mergulha então em uma metafísica das sensações:

O mais que tenho amado são sensações minhas – estados da visualidade consciente, impressões da audição desperta, perfumes que são uma maneira de a humildade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado (tão fácil de lembrar pelos cheiros) –, isto é, de me darem mais realidade, mais emoção [...] É esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu: Transeunte de tudo – até de minha própria alma –, não pertença a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo. (PESSOA, 2003, p. 214)

Afirmando ou negando, nota-se que todo o pensamento de Pessoa-Soares aponta exaustivamente para a busca de uma consciência mais além e para a criação de sensações que essa consciência deve possibilitar, conforme o que propõe em suas *Ideias Estéticas*.³⁵ E

³⁵ Em sua teoria sobre o Sensacionismo, Fernando Pessoa afirma o princípio da primordialidade da sensação – “a sensação é a única realidade para nós” (PESSOA, 1990b, p. 449).

mesmo diante de um olhar sobre o mundo sem aparente questionamento metafísico, como no caso de Alberto Caeiro, a sensação que simplesmente se bastaria no sentir cada paisagem sugere uma metafísica: “O meu olhar é nítido como um girassol / [...] Há metafísica bastante em não pensar em nada” (PESSOA, 1969, pp. 204-206). Portanto, considerando-se que toda metafísica é a procura da verdade, entendendo-se uma verdade absoluta, e admitindo-se que seja qualquer coisa, ela existe dentro ou fora das sensações. Se existe fora, é uma experiência da qual nunca se pode estar certo, ou seja, não existe para o sujeito.

Assim, confirma-se que o mais importante para Pessoa só poderia ser uma sensação sua, pois é a única de que ele pode estar certo, mas, ainda assim, no jogo pessoano, entre o abstrato e o real, há também o absurdo apontando que as suas sensações possam ser um erro, afinal, que verdade existira mesmo por dentro dessas sensações? Nesse caso, a verdade será uma busca e uma contradição de quem vive imerso em si mesmo, operando-se no campo da linguagem poética não apenas a experiência estética de Pessoa, mas o espaço gerador de um modo de enfrentar a própria existência.

É preciso, então, considerar o caráter inesgotável das relações que se estabelecem entre a subjetividade de Pessoa-Soares e os diferentes aspectos da realidade mais objetiva, pois esta, como aquela, está aberta a uma exploração infundável. É nesse sentido que a fenomenologia da percepção conduz a uma fenomenologia do imperceptível ou, de acordo com o pensamento de Merleau-Ponty, a visibilidade comporta uma não visibilidade (1999). Decorre daí que a referência a um objeto não deve ser concebida simplesmente como uma presença ou ausência, em relação a qual a palavra seria somente como um espelho.

Segundo Ricoeur, a “iconicidade da linguagem poética” (2000b) se dá por uma íntima relação entre a imagem e a metáfora, como já apontara Aristóteles: “pôr sob os olhos” (1985), ou seja, a iconicidade é mais adequada do que a imagem associada, pois ela implica um controle da imagem pelo sentido, afinal: “o poeta é o artesão que suscita e modela o imaginário pelo simples jogo de linguagem” (IBIDEM, p. 323). Nesse sentido, o “ver como” cumpre então a função básica da metáfora, que é a de desvelar o invisível.

Para Collot, o “paradoxo fundamental da referência poética” reside na relação entre presença e ausência, sobretudo quando articulada com a questão do Ser heideggeriano, por sua vez baseado na correlação visível-invisível da estrutura de horizonte e, por conseguinte,

concebido sob a perspectiva da abertura e do ocultamento, de aspiração e fascínio, como ocorre a Pessoa-Soares, à medida que (re) compõe as imagens de si mesmo:

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. (BOSI, 1990, p. 14)

Dessa forma, o que se opera entre presença e ausência no *Livro do Desassossego* é também uma metáfora do próprio pensamento de Pessoa-Soares, que procura ser um profundo observador de si mesmo, retirando de cada objeto e comportamento à volta um símbolo para a sua criação e reflexão:

Escrevo atentamente, curvado sobre o livro em que faço a lançamentos a história inútil de uma firma obscura; e ao mesmo tempo o meu pensamento segue, com igual atenção, a rota de um navio inexistente por paisagens de um Oriente que não há. As duas coisas estão igualmente nítidas, igualmente visíveis perante mim: a folha onde escrevo com cuidado, nas linhas pautadas, os versos da epopéia comercial de Vasques e Cia. e o convés onde vejo, com cuidado, um pouco ao lado da pauta alcatroada dos interstícios das tábuas, as cadeiras longas alinhadas, e as pernas saídas dos que sossegam na viagem. [...] (PESSOA, 2003, pp. 285)

Esse horizonte, que é constituído no limiar de um espaço onírico e em meio à tarefa mais corriqueira que é a de fazer lançamentos em um livro comercial, é o mergulho no imaginário e alegórico mundo de Pessoa-Soares. De um lado está o poeta-pensador que se põe a refletir diante do pragmatismo de uma empresa comercial; de outro, está aquilo que esse mundo pragmático faz pensar:

O mundo é de quem não sente. A condição essencial para se ser um homem prático é a ausência de sensibilidade. A qualidade principal na prática da vida é aquela qualidade que conduz à acção, isto é, à vontade. [...] O patrão Vasques fez hoje um negócio em que arruinou um indivíduo doente e a família. Enquanto fez o negócio esqueceu por completo que esse indivíduo existia, excepto como parte contrária comercial. Feito o negócio, veio-lhe a sensibilidade. Só depois, é claro, pois, se visse antes, o negócio nunca se faria. “Tenho pena do tipo”, disse-me ele. “Vai ficar na miséria”. Depois acendendo o charuto, acrescentou: “Em todo o caso, se ele precisar qualquer coisa de mim” – entendendo-se qualquer esmola – “eu não esqueço que lhe devo um bom negócio e umas dezenas de contos”. O patrão Vasques não é um banido: é um homem acção. [...] (PESSOA, 2003, pp. 186-187)

Aqui, o sonhador ou o homem que pensa com sensibilidade, como o protagonista do *Livro do Desassossego*, sempre reflete sobre o que vê e sente, mas o senhor Vasques, por sua vez, é um homem de ação a quem não importam as consequências disso, do contrário, não poderia estar no mundo dos negócios. Pessoa-Soares, sim, é o que observa o cotidiano e as mais variadas facetas dos homens que aí estão, fazendo dessa observação um enquadramento estético que se transforma e se adensa adquirindo maior força de representação. O resultado é mais uma reflexão pessoal e pessoana tentando construir, literariamente, um novo significado *pelo e no* discurso que produz, pois:

[...] da mesma maneira que a distância lógica é preservada na proximidade metafórica, e da mesma maneira que a interpretação literal impossível não é simplesmente abolida pela interpretação metafórica, mas lhe cede resistindo, da mesma maneira a afirmação ontológica obedece ao princípio de tensão e à lei da “visão estereoscópica”³⁶ (RICOEUR, 2000b, pp. 388-389).

É na perspectiva dessa tensão que o pensamento Paul Ricoeur permite pensar a criação de Pessoa, pois questionando as noções de realidade, mundo e verdade, as quais o pensador francês considera mutáveis e pertinentes a domínios distintos, impõe-se o acréscimo de uma verdade: a “verdade metafórica”. Dessa forma, essa verdade aponta para uma realidade própria, cuja significação emerge no enunciado:

Se de fato a significação, sob sua própria forma elementar, está em busca de si mesma na dupla direção do sentido e da referência, a enunciação metafórica apenas leva à sua plenitude esse dinamismo semântico. [...] a enunciação metafórica opera simultaneamente sobre dois campos de referência. Essa dualidade explica a articulação, no símbolo, de dois níveis de significação. A significação primeira é relativa a um campo de referência conhecido: o domínio das entidades às quais podem ser atribuídos os próprios predicados considerados em sua significação estabelecida. A segunda, à qual se trata de fazer surgir, é relativa a um campo de referência para o qual não há significação direta, e para o qual, por consequência, não se pode proceder a uma descrição identificante por meio de predicados apropriados. (RICOEUR, 2000a, p. 458)

Assim, considerar esse campo de referência para o qual não há significação direta reporta à referência duplicada “[...], significa que a tensão característica da enunciação metafórica é suportada, em última instância, pela cópula é. Ser-como significa ser e não ser.

³⁶ Por visão estereoscópica, segundo Paul Ricoeur, entende-se uma visão dupla em que se aplicam tanto a visão dita literal, quanto a metafórica, que coexistem na tensão do ser e não ser, como é peculiar ao universo pessoano. (RICOEUR, 2000b)

Isto era e não era” (RICOEUR, 2000b, p. 470). Em outras palavras, a relação do ser-como, ou do ser como metáfora, remete tanto ao não ser literal como ao ser metafórico; não em uma negação do literal simplesmente, mas em um movimento de presença e ausência: “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior. Sinto isto metafisicamente, mas com os sentidos usuais com que colhemos a realidade” (PESSOA, 2003, p. 416).

Aqui, o mundo exterior é “transmutado” em uma realidade interior que, em meio à perspectiva metafísica de perceber o mundo, reflete a condição de um sujeito que vive no limiar de paisagens que existem e não existem:

Ninguém, suponho, admite verdadeiramente a existência real de outra pessoa. Pode conceder que essa pessoa seja viva, que sinta e pense como ele; mas haverá sempre um elemento anônimo de diferença, uma desvantagem materializada. Há figuras de tempos idos, imagens espíritos em livros, que são para nós realidades maiores que aquelas indiferenças encarnadas que falam connosco por cima dos balcões, ou nos olham por acaso nos eléctricos, ou nos roçam, transeuntes, no acaso morto das ruas. Os outros não são para nós mais que paisagem, e, quase sempre, paisagem invisível de rua conhecida. (IBIDEM, p. 297)

Essa condição que submete a paisagem externa à outra, mais íntima, confirma que o *Livro do Desassossego* é uma “paisagem” a ser analisada ao infinito. Ao debruçar-se sobre cada paisagem que observa, abre-se a Pessoa-Soares uma análise de sensações que se vão sobrepondo, tanto quanto as suas paisagens íntimas também se sobrepõem à medida que são analisadas, mas:

Não se trata de um processo psicológico anterior ao trabalho da expressão poética, e menos ainda de uma análise do sentido dos conteúdos psíquicos, visando extrair destes a sua significação profunda. Enquanto técnica de construção, a análise das sensações identifica-se com o trabalho literário, do qual constitui o mecanismo secreto e onipresente. (GIL, s/d, pp. 43-44)

Desfiando e tecendo a paisagem interior, a análise desta se confunde, em Pessoa-Soares, com a infinitude da própria significação literária, porque a cada olhar impõe-se uma decomposição analítica que vai sendo associada à outra. Soares equivaleria, assim, aos vários personagens de Pessoa, cujo móvel sempre passa pela observação e registro daquilo que percebe no mundo, embora, convivendo tão proximamente com o poeta português, talvez seja o que mais tentou conhecer e registrar a vida de seu criador, a quem teria

conferido uma forma carnal literária. É assim que Pessoa-Soares tenta fazer a sua tão especulada ficção:

Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. Conhecendo o que tem sido a minha vida até hoje – tantas vezes e em tanto o contrário do que eu a desejara –, que posso presumir da minha vida de amanhã senão que será o que não presumo, o que não quero, o que me acontece de fora, até através da minha vontade? Nem tenho nada no meu passado que relembre com o desejo inútil de o repetir. Nunca fui senão o vestígio e um simulacro de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto. Breve sombra escura de uma árvore citadina, leve som de água caindo no tanque triste, verde da relva regular – jardim público ao quase crepúsculo – sois neste momento, o universo inteiro para mim, porque sois o conteúdo pleno da minha sensação consciente. (PESSOA, 2003, p. 12)

Lembrando Ricardo Reis e não tendo saudades nem esperanças, Pessoa-Soares busca afastar o passado e o futuro sem deixar, contudo, de reconhecer o quão adversa lhe tem sido a vida, uma realidade que não lhe deu nada daquilo que pudesse ser digno de uma lembrança ou que lhe tornasse presumível o futuro. Afinal, a paisagem que poderia ser perene na inteireza de um momento já é derradeira em meio à continuidade da história – é o mundo do texto no qual habita o seu criador. Mas o universo da criação estética não é a unidade de um objetivo abstrato e perdido, é o horizonte mais concreto da existência.

É nesse nível de percepção que se desvela a existência de Pessoa-Soares, como percursos que se movem e se perfilam. É importante reconhecer, também, que a existência desse protagonista-narrador não se limita a hipóteses ou lembranças, ao passado ou ao futuro, como ele afirma na citação acima; tudo isso é inerente à experiência temporal, neste caso, àquela de um sujeito que se vê e se pretende sempre consciente na sua relação com o seu tempo: “Como posso, eu, que percebo e que, por isso mesmo, me afirmo como sujeito universal, perceber um outro que logo me furta essa universalidade?” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 413). Essa condição é também o reconhecimento de que se é o sujeito de todos os atos e de todas as experiências vividas, inclusive, daquilo que não se conseguiu ser, pois não pode haver a experiência de outro sujeito.

É com o objetivo, então, de trazer ao público a experiência estética de Pessoa-Soares que a primeira edição do *Livro do Desassossego* reuniu 520 fragmentos em mais de 600 páginas e só foi publicada em 1982. Como os fragmentos não têm uma sequência

ordenada, limitando-se a trazer somente as impressões narradas por Bernardo Soares, cada edição apresenta uma sequência própria, conforme afirma Ana Cristina Comandulli, em sua dissertação de mestrado, ao se referir à leitura do “livro” como um desassossego:

O ideário editorial do *Livro do desassossego* não possui uma definição totalmente clara quanto às suas regras, deixando, pois, em processo de construção uma unidade editorial desta obra de Fernando Pessoa, mesmo que não falte desejo e dedicação dos partícipes de uma equipe para esse fim destinada. O fato é que o livro é um desassossego para quem dele se ocupa. (2005, p. 10)

A verdade é que a primeira publicação da referida obra impôs inúmeros estudos e conferências, culminando, inclusive, em várias edições que até hoje vêm sendo publicadas. Dentre os vários e primeiros estudiosos que procuraram organizar e compreender a obra pessoana, destacam-se nomes como Adolfo Casais Monteiro, Cleonice Berardinelli, João Gaspar Simões, Luís de Montalvor, Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho e Jorge de Sena. Este com a sua respeitável e pioneira compreensão da grande obra de Fernando Pessoa.

Foi a partir desse empenho intelectual que veio a público a primeira edição do *Livro do Desassossego*, de 1982, organizada por Maria Aliete Galhoz, seguida, posteriormente, pelos estudos de Teresa Rita Lopes e pelas edições dos anos 90, respectivamente, de Teresa Sobral Cunha e Richard Zenith. Somando-se a esses estudiosos e organizadores do *Livro do Desassossego*, destacam-se também os estudos dos brasileiros José Clécio Basílio e Leyla Perrone-Moisés, que, em 1986, lançou o *Livro do Desassossego*, baseado na edição de 1982. Aqui se acrescenta, ainda, a contribuição italiana de Luciana Stegagno Picchio (1977).

Nota-se, portanto, que a ampla pesquisa sobre o “livro de Pessoa” é grande, dada a complexidade que suscita o referido livro, embora não passe de fragmentos, como o próprio Pessoa afirma em mais uma de suas cartas a Côrtes-Rodrigues, de outubro de 1914: “Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado. O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 1999a, p. 133).

Se tudo são fragmentos, vale lembrar que, embora já presente em Lautréamont, Nietzsche, Rimbaud, entre outros, foi no século XX que o fragmento se tornou um traço

peculiar dentro da modernidade, como exercício intelectual que se estendeu da filosofia à literatura. Contudo, o fragmento não é um gênero, é uma prática³⁷: o princípio da descontinuidade associado ao fragmento constitui uma forma de pensamento que não se afirma por uma linearidade e ordem, o que pode ser visto na escrita de Pessoa-Soares como uma forma de pensamento que rompe com uma identidade e que melhor se adapta a quem tanto tentou afirmar a sua inexistência.

Os fragmentos de que fala Pessoa em sua carta a Côrtes-Rodrigues configuram a caracterização de um *non-sense*; são paisagens que sempre remetem a tantas outras suscitadas pelo universo metafísico do *Livro do Desassossego*. Aliás, foi Jorge de Sena o primeiro quem se debruçou sobre os muitos fragmentos que compunham o espólio do “livro” e o primeiro a pensar na edição para a qual chegou a preparar uma “introdução”, chamando a atenção para um importante aspecto contextual de Fernando Pessoa:

[...] sob os influxos literários do simbolismo francês e do esteticismo britânico, ele sabia muito bem a que ponto uma obra de arte não é, precisamente por ser obra de arte, o próprio artista, mas um objecto estético, em cuja confecção a experiência humana do artista entra a igual título que os ritmos, significações complexas e contraditórias, as ideias, a linguagem. [...] E não para nos admirarmos, mas para compreendermos melhor, que devemos espantar-nos com o que haja de mistificação, de agressividade, de atitude, de rebelião, no Primeiro Modernismo universal, de que Pessoa foi um dos criadores. Esses homens precisavam de agredir e de enganar todo um sistema sócio-estético que assentava na mistificação da sinceridade (equivalente à do representativismo burguês), e não podiam fazê-lo senão, como toda a noção de dialéctica nos ensina, praticando a mistificação da mistificação como mistificação. (SENA, 1982, pp. 186, 187)

Nesse sentido, observa-se que é para aquele movimento ao qual o poeta português devia a consciência que tinha de si mesmo como artista, que Jorge de Sena atribui a responsabilidade de “uma falha” que foi, no caso, o fragmentado *Livro do Desassossego* na sua primeira fase de elaboração – a fase de Vicente Guedes – um livro anacrônico e por demasiado literário.

³⁷ Aqui, o conceito de fragmento, como fração de uma totalidade, é dotado de autonomia, não parte de uma fragmentação nem é um vestígio de algo, mas o começo de algo. É aquilo a que Gilles Deleuze chamou *acontecimento*. Nessa perspectiva, a produção do sentido, em Deleuze, está associada a uma prática que não assenta necessariamente na arte do descontínuo e sim do contínuo: é uma linha do devir, como ele assim chama, fluxo contínuo feito de intensidades e afetos. O sentido não se acha no fragmentário (que se refere sempre a um modelo perdido, cuja ausência muitas vezes se exhibe permanentemente), mas rizomaticamente, em um plano caracterizado pela multiplicação de centros cujas funções, transitórias, se caracterizam pela subserviência a um trajeto intensivo. (DELEUZE, 2004)

Se de Fernando Pessoa se pode dizer que a tão exemplar “ciência de não-ser”, com a qual exerceu decididamente a sua criação, tem raízes firmes no Simbolismo e nos artificialismos que este movimento engendrou, é injusto conceber de forma maniqueísta a “transformação do Pessoa esteticista e simbolista, no grande modernista que ele foi” (SENA, 1982, p. 198).

Precisa ou não, a compreensão de Jorge de Sena a respeito do *Livro do Desassossego*, escrito por Vicente Guedes, é a de que ele não passa de um rascunho falhado, um projeto abandonado pelo demiurgo Fernando Pessoa em nome da modernidade do autêntico livro que foi composto por Bernardo Soares, o ajudante de guarda-livros.

Por sua vez, a leitura de Eduardo Lourenço aponta boa parte das suas reflexões sobre o *Livro do Desassossego* como contraposição à crítica pioneira de Jorge de Sena. Apesar de reconhecer que “um mundo parece separar os vários textos vinculados à estética simbolista e hiper-simbolista dos outros que são a maioria e constituem os grandes textos-fragmentos de ‘O Livro do Desassossego’”, Lourenço (2008, p. 125) ultrapassa as aparências e considera que a escrita de Vicente Guedes/Bernardo Soares não vai além de uma questão de: “escrever a mesma vivência de oposta maneira, a inscrição do mesmo sentimento do *nada* no coração do real trivialíssimo e não a sua mera assumpção simbólica abstracta” (IBIDEM, p. 126). O que se percebe, antes, é a descoberta espantosa e angustiante de uma imobilidade existencial, convertida na coexistência notória de fragmentos que melhor ilustram as várias máscaras míticas do poeta Fernando Pessoa.

Assim, em uma posição contrária àquela de Jorge de Sena, que valoriza os aspectos propriamente modernistas da obra de Pessoa, contrapostos ao que do Simbolismo nela ainda persistia, Eduardo Lourenço, apoiado na sua leitura do *Livro do Desassossego*, afirma que o mais autêntico Fernando Pessoa é essencialmente simbolista e que o “vanguardismo” aparente da sua multifacetada obra é apenas superficial:

O *Livro do Desassossego* desarticula todas as ficções que o [Fernando Pessoa] separaram em vão do único amor que o habitou, herói de Wagner sem legenda, o da própria Morte. É à luz, agora soberana, do Livro do Desassossego que todo o texto – falsamente plural – de Fernando Pessoa deve ser relido. Aí está o retábulo da sua vera e incruenta paixão. É um retábulo simbolista pouco conforme ao mito-Pessoa de um vanguardismo estridente e todo exterior, mas talvez esse mito seja mais do nosso engano que da sua verdade. Toda a sua vida foi simbolista. Nem há na literatura do Ocidente mais completa expressão do Simbolismo. O Modernismo foi a sua e nossa ficção. Devolvamo-lo, para terminar, à sua

verdade-ficção, à sua dolorosa realidade de amante da Morte, de herói da impossibilidade de amar como o seu duplo e não menos wagneriano Luís Segundo, Rei da Baviera [...] (LOURENÇO, 2008, pp. 25-26)

Nessa concepção acerca da obra de Pessoa, “não há diferença entre textos como a *Floresta do Alheamento*, anteriores à eclosão heteronímica e textos do ano da sua vera morte” (IBIDEM, p. 124). E Lourenço ainda vai mais longe ao acreditar que “Caeiro, Campos, Reis, não são mais que sonhos diversos, maneiras diferentes de fingir que é possível descobrir um sentido para a nossa existência, saber quem somos, imaginar que conhecemos o caminho e adivinhamos o destino que vida e história nos fabricam” (IBIDEM, p. 24). Embora isso não tenha libertado o poeta de sua angustiante solidão, essa mítica criação pessoana: “foi (é) um drama em gente, duplicado por um drama de criação sem paralelos nos anais da literatura” (IBIDEM, p. 17).

Mas, o que significa o texto *Na Floresta do alheamento*? Em uma carta enviada a João de Lima, Pessoa afirma:

A propósito de tédios, lembra-me perguntar-lhe uma coisa... Viu, num número do ano passado, de *A Águia*, um trecho meu chamado *Na Floresta do alheamento*? Se não viu, diga-me. Mandar-lho-ei. Tenho imenso interesse em que v. conheça esse trecho. É o único trecho meu publicado em que faço eu do tédio, e do sonho estéril e cansado de si próprio mesmo ao ir começar a sonhar-se, um motivo e o assunto. Não sei se lhe agradará o estilo em que o trecho está escrito: é um estilo especialmente meu, e que aqui vários rapazes amigos, brincando, chamam o estilo alheio, por ser naquele trecho que aparece. E Referem-se a “falar em alheio” a “escrever em alheio”, etc. (PESSOA, 1999a, p. 114)

Nesse trecho, nota-se a inquietação que permeia o livro cujo título escolhido nunca existiu, de fato, como se observa em mais um trecho da carta enviada a João de Lima:

Aquele trecho pertence a um livro meu, de que há outros trechos escritos, mas inéditos, mais de que falta ainda muito para acabar; esse livro chama-se *Livro do desassossego*, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante. No trecho publicado isso se nota. O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, é sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura uma confissão sonhada da inutilidade dolorosa fúria estéril de sonhar. (IBIDEM)

Sobre a inquietante escrita que atravessa o “livro”, Pessoa aponta o caminho pelo qual enveredou, entre o delírio e a agonia:

Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda. Sinto-me febril de longe. Peso-me não sei quê... Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é a sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu, e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. (PESSOA, 2003, pp. 452-453)

Bem peculiar a Pessoa, o seu torpor lícido sugere mais uma imersão surreal, onde forças contraditórias se interpenetram e retratam o seu inquietante universo metafísico. Assim, entre os estados de sono e vigília, o que não escapa ao leitor é um sujeito que mergulha em si com uma “insanidade onírica”, para mostrar que apenas nessa condição seria possível alcançar um nível de felicidade que a imperfeição humana jamais pode alcançar:

Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera. Desenganemo-nos, Ó Velada, do nosso próprio tédio, porque se envelhece de si próprio e não ousa ser toda a angústia que é. Não choremos, não odiemos, não desejemos... Cubramos, ó Silenciosa, com um lençol de linho fino o perfil hirto e morto da nossa Imperfeição... (IBIDEM, p. 458)

Buscando, enfim, desenganar-se de tudo o que possa reduzi-lo à efemeridade e ao contato da condição humana, Pessoa-Soares tenta abrigar-se em suas contrastantes abstrações, pois, conforme Álvaro de Campos afirma: “Não: devagar. / Devagar, porque não sei / Onde quero ir. / Há entre mim e os meus passos / Uma divergência instintiva. / Há entre quem sou e estou / Uma diferença de verbo / que corresponde à realidade. [...]” (PESSOA, 2008, p. 131). É preciso, portanto, seguir um caminho próprio ou não seguir caminho algum, já que: “Talvez o mundo exterior tenha pressa demais. / Talvez a alma vulgar queira chegar mais cedo. / Talvez a impressão dos momentos seja muito próxima... [...]” (IBIDEM).

Se a necessidade de seguir devagar em uma modernidade tão veloz, que entusiasma Campos e ao mesmo lhe perturba sensivelmente os seus passos, o que se observa em Soares não é tão diferente, uma vez que no *Livro do Desassossego* a modernidade também é sinônima de tédio e desilusão: “[...] Vejo-me no quarto andar da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que estendo sobre o mata-borrão velho [...]” (PESSOA, 2003, p. 50).

Enquanto nas correspondências a Côrtes-Rodrigues, Pessoa se refere ao texto do *Livro do Desassossego* como uma produção toda fragmentada, na primeira carta enviada de Paris por Sá-Carneiro e datada de 3 de fevereiro de 1913, notam-se uma confissão e um profundo interesse do amigo pelos textos de Pessoa.

Baseado nos artigos escritos para a revista *A Águia* e referindo-se à série da *Nova poesia portuguesa* e ao texto *Na Floresta do alheamento*, Sá-Carneiro demonstra a necessidade de publicar o que Pessoa vinha produzindo. Expondo, assim, sua grande admiração intelectual pelo poeta do desassossego, a correspondência do amigo deu origem a uma das principais páginas do Modernismo português:

Recebi a sua carta anteontem. Não sei como agradecer-lhe. E só lhe digo que ela me causou uma grande alegria porque nos dá sempre grande prazer sabermos que temos quem nos estime e nos compreende. Obrigado. Em primeiro lugar quero-lhe falar das suas poesias. Elas são admiráveis, já se sabe, mas o que mais aprecio nelas é a sua qualidade. Eu me explico. Os seus versos são cada vez mais seus. O meu amigo vai criando uma nova linguagem, uma nova expressão poética e veja se compreende o que eu quero significar conseguiu uma notável força de sugerir que é a beleza máxima das suas poesias sonhadas. É muito difícil dizer o que quero exprimir: entre os seus versos correm nuvens. [...] Quantas vezes em frente dum espelho e isto já em criança eu não me perguntava olhando a minha imagem: Mas o que é ser-se eu; o que sou eu? E sempre, nestas ocasiões, de súbito, me desconhecava, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio. Concebe isto? (SÁ-CARNEIRO, 1979, p. 62)

Contudo, o apreço do amigo Mário de Sá-Carneiro não poupou Fernando Pessoa de uma crítica sobre suas publicações:

O que é preciso, meu querido Fernando, é reunir, concluir os seus versos e publicá-los, não perdendo energias em longos artigos de crítica nem tão pouco escrevendo fragmentos admiráveis de obras admiráveis, mas nunca terminadas. É preciso que se conheça o poeta Fernando Pessoa, o artista Fernando Pessoa e não o crítico só por lúcido e brilhante que ele seja. (IBIDEM, p. 63)

A referência, no caso, é aos artigos escritos na revista *A Águia*, ao drama *Na Floresta do alheamento* e a outros fragmentos que, pelo texto da carta, já apontavam o projeto do *Livro do desassossego*. Em seguida, Sá-Carneiro conclui o parágrafo acerca da publicação da obra pessoana:

Habitado a ser considerado como o belo crítico, os outros terão estúpida mas instintivamente repugnância em o aceitar como poeta. Em você pode encontrar-se o crítico-poeta e não o poeta-crítico. Por isso, embora em princípio eu concorde com a sua resolução de não publicar versos senão em livro, achava preferível se não vê possibilidade de o ver sair num espaço breve a inserção de algumas de suas poesias (ainda que poucas) na *Águia*. Seria pour prendre date como poeta. (SÁ-CARNEIRO, 1979, p. 62)

Já em uma carta escrita por Fernando Pessoa à sua mãe, Madalena Nogueira, em junho de 1914, observa-se a indicação *L. do D.*, dando a entender que também havia interesse do poeta em incluí-la, ao menos em alguns trechos, no referido livro, embora manifestando a dúvida entre publicar o seu livro ou deixá-lo inédito:

Mesmo a circunstância de eu ir publicar um livro vem alterar a minha vida. Perco uma coisa o ser inédito. E assim mudar para melhor, porque mudar é mau, é sempre mudar para pior. E perder é um defeito, ou uma deficiência, ou uma negação. Sempre é perder. Imagine a Mamã como não viverá, de dolorosas sensações quotidianas, uma criatura que sente desta maneira. (PESSOA, 1999a, pp. 117-118)

Assim, com base no que comentam os seus amigos a respeito de sua vida intelectual e do seu futuro como poeta, Pessoa questiona:

Que serei eu daqui a dez anos, de aqui a cinco anos mesmo? Os meus amigos dizem-se que eu serei um dos maiores poetas contemporâneos, dizem-no vendo o que eu já tenho feito, não o que poderei fazer (se não eu não citava o que eles dizem...). Mas sei eu ao certo o que isso, mesmo que se realize, significa? Sei eu a que isso sabe? Talvez a glória saiba a morte e a inutilidade, e o triunfo cheire a podridão. (IBIDEM, pp. 117-118)

A referida carta enviada à mãe está presente nas edições que foram publicadas do *Livro do desassossego*. Os organizadores assim procederam por terem encontrado, no original de Pessoa, as seguintes informações: para o “L do D”, nota e cópia de carta para Pretória, onde, na época, a mãe vivia, uma vez que nos documentos pesquisados sobre o *Livro*, as duas cartas enviadas à mãe também constituem um elo importante na vida literária do autor: uma que se refere à fase de criação do *Livro* e a outra que aponta como Pessoa se via ao publicar um livro, em particular, *Livro do Desassossego*.

Observando a cidade de Lisboa de modo quase obsessivo e fazendo do movimento citadino o registro confessional, ficcional e fragmentado, na escrita do “livro”, Pessoa-Soares estabelece um diálogo metafísico com si mesmo:

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. (PESSOA, 2003, p. 50)

A escrita parece ser, assim, a única forma de atenuar a febre de sentir e a falta de nexos em que se encontra a vida para Pessoa-Soares, no entanto, o *Livro do Desassossego* desfaz qualquer tentativa de se confirmar uma intenção bibliográfica de Pessoa, ainda que a isso pareça remeter. É, sim, o *inventário do absurdo*:

[...] Este livro é a minha cobardia. A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa [...] (IBIDEM, pp. 168-169)

Para “esse inventário”, convergem as paisagens do *Livro do Desassossego*, cuja razão: “não é representar o mundo nem expressar o homem; é criá-los, fazê-los existir” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 272). De alguma forma, observa-se que o próprio Fernando Pessoa sugere a elaboração de uma arte que tenha por objetivo despertar uma percepção ou uma perspectiva múltipla do mundo – um modo de ir ao outro sem sair do lugar –, como consideram Campos e Soares, pois Pessoa entendia que apenas: “a variedade alargará o espírito” (PESSOA, 1990b, p. 267)³⁸, ainda que sem poder de fato alcançar a amplitude do próprio espírito.

Pautando-se, assim, por uma arte a partir do eu como ficção, Pessoa pôde se apresentar como muitos e como ninguém, não ocultando nem se reduzindo, mas “perturbando” a todos que se sentissem tentados a identificá-lo. Pode-se afirmar que foi

³⁸ Em sua *Obra Poética*, Pessoa afirma que há três tipos de cultura: a que resulta da erudição, a que resulta da experiência translata e a que resulta da multiplicidade de interesses intelectuais. Afinal, é a variedade de todos esses interesses que ampliará o horizonte do espírito. (PESSOA, 1990b)

com essa encenação poética que ele buscou justificar a sua “ausência” existencial, simplesmente em nome de uma ficção sobre si mesmo, ainda que incerta e angustiante. Contudo, é sob a marca dessa “ausência” que se constitui a consciência do poeta.

2. Uma janela no olhar

Descubro corridas as cortinas das janelas
deste quarto virado para Oriente. Afasto-as,
e os olhos navegam [...].
Eduardo White

Uma vez que pelo olhar se obtém as formas do mundo – sua dimensão, textura e cor –, o ato de ver é sempre uma relação entre o sujeito e a aparência das coisas, entre o que figura e o que desfigura na perda inexorável do que é visto ou do que se pretende ver:

A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo: Pascal “Figure porte absense et présence”. (BOSI, 1990, p. 13)

Assim, o sujeito poético de *Janela para Oriente* tenta, nas imagens que vai construindo à medida que se lança sobre o Índico, reencontrar o Oriente virtual, não como um lugar de chegada ou partida, mas a possibilidade de percorrer todas as rotas possíveis. Esse percurso, que é marcado por uma poética burilada e de intensa expressividade metafórica, reflete a consciência de um poeta-viajante para além dos lugares reais, pois, ao abrir a sua janela à enunciação poética, ele investe na escrita como a grande e inadiável viagem pelo Oriente. Enquanto Pessoa-Soares se debruça, solitário, sobre a cidade de Lisboa com a sua inquietante metafísica, para White o Oceano Índico é o espaço fecundo onde se deve traçar um novo itinerário para o encontro com o outro.

Estendendo-se da Península Arábica ao Mar de Sunda – estreito entre as ilhas de Java e Sumatra –, o Oceano Índico também foi o palco de um espaço-tempo considerável para o surgimento e a compreensão de um pensamento pós-colonial e das produções literárias, em particular no que diz respeito a Moçambique. Nesse contexto, faz parte da história desse país uma longa experiência de trocas comerciais, além do intercâmbio de línguas e culturas que penetraram o continente africano até a região do Congo Oriental.

É a partir dessa diversidade cultural que a literatura e a poesia moçambicanas abraçam um entrelaçamento de temas – visões, paisagens, desejos e memórias:

Mande vir com que escrever, depois de se ter instalado num lugar tão favorável quanto possível à concentração do seu espírito sobre si mesmo. Coloque-se no

estado mais passivo, ou receptivo, que puder. Abstraia-se do seu gênio, dos seus talentos, e dos de todos os outros. Repita a si próprio que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. (BRETON apud WHITE, 1999, p. 11)

Citado, no prefácio de *Janela para Oriente*, o pensamento acima aponta os caminhos a que deve conduzir a escrita whiteana: a consciência do que implica entregar-se à paisagem sobre o Índico: “Sinto o medo que é sentir tudo isto, o medo de algum dia vir a ganhar esta consciência” (IBIDEM, p. 14).

Assim, do período de lutas pela independência política, cuja temática era de cunho ideológico, ao lirismo individual e existencialista de poetas como Eduardo White, abriu-se “uma paisagem” para o Oriente:

Há coisas que nem a poesia pode dizer quando se põe a sonhar, como a verticalidade das estrelas, a florescência que as suspende, como esta janela móvel comigo pela casa, tão aromática nas coisas que só dela posso ver e que crio e sinto indefinidas, o Oriente nos meus pés doridos de andarem, polidos, iniciais, e que atravesso com a simplicidade do repouso, a visão gorjeante da delicadeza. (WHITE, 1999, p. 53)

Observa-se que as paisagens de White, em *Janela para Oriente*, se fazem pela combinação de três temas fundamentais: a poesia, o Oriente e a viagem. Com essa combinação, White reflete uma intensa relação do sujeito com o objeto de sua busca, o que lhe permite atribuir, simultaneamente, novos sentidos ao que é percebido e àquele que percebe, pois a sua ação de ver é sempre uma operação atravessada pela subjetividade do sujeito (COLLOT, 2005).

Embora a escrita de *Janela para Oriente*, bem como outras de obras de White, apresente traços peculiares do Romantismo³⁹, ela é dirigida ao mundo contemporâneo, sobretudo, às relações históricas e culturais entre Moçambique e o Oriente. Nesse contexto, o sujeito poético é viajante de um itinerário fortemente marcado pela presença de elementos da natureza, pois ele: “[...] tem necessidade de uma linguagem que possa retomar a natureza no que ela tem de mais simbólica e que por isso estaria próximo à poesia” (MERLEAU-

³⁹ Tendo surgido no século XIX, o Romantismo não foi apenas um movimento estético-literário: “foi a grande mudança nas idéias, na sensibilidade, no gosto, na moral, na política, no modo de amar e morrer” (PAZ, 1998, p.37). Nessa perspectiva, o poeta romântico tinha consciência das transformações sócio-culturais do seu tempo, proporcionadas pelo “aburguesamento” dos valores e pelo “divórcio entre sociedade e poesia” (IBIDEM, p. 44), além de ser um indivíduo que insistia em viver contrariamente ao processo de modernização.

PONTY, 2000, p.74)⁴⁰. É juntamente com esse simbolismo tão próximo da poesia que White busca um Oriente para além do Oriente e que não se limita, portanto, a uma realidade objetiva ou às estruturas geopolíticas das nações, mas que abre uma nova paisagem para a fundamentação estética do poeta.

2.1. Uma paisagem sobre o Índico

Inundo, depois, o horizonte, o seu tecido vivo,
as constelações, as águas em repouso do Índico [...]
Eduardo White

Ao identificar-se com a proposta estética da geração *Charrua*, White busca “a vertente índica da poesia moçambicana e a vocação de um Oriente imaginário, convocado pelas marcas de historicidade e hibridação no país” (LEITE, 2006, p. 142), e imprime em sua escrita toda a emoção do olhar: “Meu Oriente de tão variadas unidades, mãe de toda energia criadora, panteão dos deuses, como eu posso ver daqui tudo isto, a Índia, por exemplo, bela e misteriosa, helênica, por vezes, pérsica e européia, por outras” (WHITE, 1999, p. 34).

Aqui não se trata de um fenômeno meramente subjetivo, pois a experiência estética de White resulta da afeição de um poeta profundamente imerso na diversidade das paisagens do Oriente: “Como no poema, se misturam intimamente a expressão de um sujeito, a construção de uma imagem do mundo e a elaboração de uma forma verbal”⁴¹ (COLLOT, 2005, p. 5).

Nessa perspectiva, *Janela para Oriente* é a própria janela que se torna o objeto de desejo do poeta, onde se posiciona para olhar o Índico:

⁴⁰ Merleau-Ponty aponta em seu livro, *A Natureza*, importantes reflexões sobre as variações da ideia de natureza, desde os gregos até a década de 60 do século XX. De acordo com o filósofo francês, para a apreensão dos diferentes significados da natureza, não se pode pautar apenas pelo sentido lexical do vocábulo, é preciso avaliar o seu valor simbólico ao longo da historicidade desse termo. Por isso, propõe um estudo sobre a filosofia da natureza. (2000)

⁴¹ “[...] Comment dans le poème se mêlent intimement l’expression d’un sujet, la construction d’une image du monde, et l’élaboration d’une forme verbale.” (COLLOT, 2005, p. 5)

Tenho uma janela amarela virada para Oriente. Docemente e sem assombro. Todos os dias me sento defronte dela para a olhar. E o vento que a bate faz-me um incêndio para escrever, desce devagar a rampa por onde a vou saltar. Minha e sem fim esta natureza fresca dos seus vidros, a luz que por ela é uma magia tão puríssima. [...] (WHITE, 1999, p. 13)

Tendo uma janela para olhar, o poeta chega a um estado de êxtase e ascese, o que parece levá-lo a uma transubstanciação de tudo o que é visto daquela janela estrategicamente virada para o Oriente. Impõe-se, então, “o salto delirante” de quem pretende lançar-se para fora de si.

É a partir dessa janela sobre o Índico que o poeta inicia a sua viagem pelo Oriente real e tão sonhado. Se para este convergem os encontros e as despedidas de lugares e tempos diversos, na subjetividade está a bagagem do imaginário. Todavia, à medida que o poeta vai percorrendo o Oriente, “cheio de lugares que ainda não sou” (IBIDEM, p. 13), outro caminho se apresenta: a paisagem da janela é também o móvel da busca de si mesmo.

Sendo um lugar de fronteira entre o real e o irreal, entre a escrita e o “incêndio” que conduz a palavra do poeta, a janela é também um lugar de tensão: o tão desejado espaço que se abre sob a força do vento é o mesmo por onde o sujeito poético pretende saltar, é uma fonte de desejo e angústia, é “outra janela” que se abre. Segundo Merleau-Ponty:

Se a realidade da minha percepção fosse fundada apenas sobre a coerência intrínseca das minhas ‘representações’, ela deveria ser sempre hesitante, e abandonado às minhas conjecturas prováveis, eu deveria a cada momento desfazer sínteses ilusórias e reintegrar, ao real, fenômenos aberrantes que primeiramente eu teria excluído dele. (1994, p. V)

Aqui significa dizer que somente a atividade intelectual do poeta não lhe permite organizar uma experiência estética, pois esta decorre também de uma entrega ao que vê. E se a sua experiência fosse constituída simplesmente por uma subjetividade transcendental, toda a “riqueza concreta do mundo” (IBIDEM, p. 43) deveria ter sua realidade remetida a um eu absoluto.

A reflexão de Merleau-Ponty, oportuna à experiência estética de Eduardo White, permite pensar que a mediação entre o eu e o mundo é caracterizada não apenas por um empenho intelectual, mas por uma grande paixão, que é a busca de outros lugares e do outro, afinal:

Não vivemos no ar, não vivemos nas nuvens em volta da terra – vivemos em lugares. É preciso partir de um lugar e imaginar a totalidade-mundo. Esse lugar, que é incontornável, não deve ser um território a partir do qual olha-se o vizinho por cima de uma fronteira absolutamente fechada, e imbuído do desejo surdo de ir ao espaço do outro para impor-lhe as próprias idéias ou as próprias pulsões. (GLISSANT, 2005, p. 156)

A reflexão de Glissant, aqui, permite confirmar e pensar a rede de relações afetivas e históricas presentes na escrita do poeta moçambicano, além de reconhecer a imbricação cultural na qual estão, atualmente, não apenas os países africanos, mas também aqueles que são “visitados” por White, cujo passado ressoa como paisagens que impõem agora um “ajuste intelectual e histórico”: a necessidade de revisitar e reinterpretar a condição multifacetada das nações do Índico.

Dessa forma, a escrita de *Janela para Oriente* propõe a necessidade de se recriar também o sentido de um determinado lugar, em meio à grande permuta cultural por que passou e ainda passa o país do poeta moçambicano. Por isso, o mesmo fascínio que o “longínquo e misterioso” Oriente exerceu sobre os pensadores e os poetas do Ocidente⁴² é reconfigurado por White pela profusão criadora que o Oriente lhe suscita: a escrita poética e a energia criadora⁴³ para lá o conduzem, levando-o àquele panteão dos deuses hindus.

Em um contexto marcado não somente por culturas tradicionalmente orais, mas também por influências portuguesas, mulçumanas, anglo-saxônicas e outras do Oriente, a busca whiteana acaba culminando na reinvenção “de um mundo”, onde a perspectiva da visualidade reflete um Oriente que também é um grito sem palavras: “[...] Leio as palavras que o são. Frias. Concretas. Óbvias e desertas. E a morte é um murmúrio por detrás de tudo o que gritam sem dizer. [...]” (WHITE, 1999, p. 13).

O olhar do poeta também aponta para uma busca que problematiza a relação dicotômica entre o leste e o oeste, pois, em tal relação, não há como prender-se à busca de

⁴² Trata-se de uma demarcação já apontada pela análise etimológica: a palavra “oriente” vem do latim *oriens*, “o sol nascente”, de orior, orire, surgir, tornar-se visível, palavra da qual também vem “origem”. A palavra “ocidente” vem do latim *occidens*, o sol poente, occ-cidete, de op, embaixo, e cadere, cair, ou seja, o sol nasce no Oriente e morre no Ocidente – *Dicionário Escolar Latino-Português*. (FARIA, 1962)

⁴³ Segundo Octavio Paz, a linguagem poética revela uma condição existencial, levando o homem a realizar aquilo que ele é, ou seja, o ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia. No caso, a arte em geral e o sagrado são experiências comuns à poética e à religião. Porém, enquanto esta procura interpretar e sistematizar a inspiração dentro de uma teologia, a poesia abre a possibilidade ser que todo nascer contém, recriando o homem e fazendo-o assumir sua verdadeira condição, que não é separação, vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência. (PAZ, 1982, pp. 189-190)

uma identidade sem considerar o espaço multicultural em que se vive: “Ser moçambicano [...] equivale a partilhar culturas e origens diversificadas, que confluem no Índico, e em terra moçambicana se entroncam, renascidas, bantuzados e travejados de uma memória, que a viagem e a história refundem, em iniciático baptismo, na nova nação” (LEITE, 2003, p. 147).

Nesse sentido, uma paisagem sobre o Índico também sugere uma fenomenologia⁴⁴ da imaginação, por evocar o conhecimento de uma imagem em sua essência, ou seja, o espaço poético de White confirma aquilo que afirma Gaston Bachelard: “É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho”. (BACHELARD, 1978, p.167).

A leitura de Bachelard parte da imaginação do mundo e propõe uma “pedagogia” para pensar a dinâmica da realidade e a intuição do poeta diante dessa realidade. Essa pedagogia, todavia, não constitui mais uma teoria crítica que pretenda verdades definitivas em torno dos fenômenos. É um convite à reflexão acerca do pensamento poético.

Tendo no espaço “um instrumento de análise para a alma humana” (IBIDEM, p. 167), Bachelard deixa claro que a obra se configura como um tratado poético, sobre a qual as imagens daí desencadeadas têm “um ser próprio, um dinamismo próprio” (IBIDEM, p. 2), ou seja, quando se lê um texto literário ou uma poesia, a imagem, aí presente, tem uma significação profundamente afetiva e existencial:

Tenho a janela num quarto que amo, unido como o sangue verde do vale que dela eu vejo, dos livros fechados em seus destinos, dos jornais aos montes e sem notícias. O ar deste quarto está de sorrisos e de surpresas, de desgostos que irão viver, cheio de lugares que ainda não sou. Oiço músicas dentro dele, caladas e brancas de repente, oiço cores incessantes e um poeta que pressinto esteja a morrer. (WHITE, 1999, p. 13)

Aqui aparece um conjunto de elementos que compõem o espaço poético de White – é o quarto que o poeta ama, os seus afetos e devaneios, bem como os livros e o ar que remetem à leveza com que estes conduzem o sujeito poético, multiplicando, assim, toda

⁴⁴ Dentro da perspectiva fenomenológica, é o que aparece à consciência, aquilo que é dado, no caso, à consciência do poeta, que por sua vez busca explorar esse dado, mediante o que percebe – o Índico e o Oriente sobre o qual ele pensa e do qual ele fala, confirmando-se, então, o laço que une o fenômeno ao ser. (MERLEAU-PONTY, 1994)

ambiência daquele quarto. Desde a nostalgia do que ainda não aconteceu e “cheia de lugares” que ele ainda não é, até deter-se nas palavras que não podem traduzir a emoção de uma experiência estética, que é comparável também a de um dervixe:

E, por isso, fica o quarto mais cinzento, mais frio, severo como a pedra num deus. É directo e dói o poeta, dói como um peregrino que amanhece sem dormir. Caminho com os braços levantados e com a ponta dos dedos acendo o firmamento da alma. (WHITE, 1999, p. 14)

A paisagem daquele quarto é um cenário que o poeta constrói, com tempos e espaços diversos, uma ascese e um arrebatamento por uma paisagem que, fazendo-se pela linguagem poética, configura-se como o espaço mais “real” do poeta: “Todo o meu quarto é, afinal, como eu sou e vive como que me é semelhante” (IBIDEM, p. 41).

Tem-se, portanto, uma série de imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços da “casa” do poeta, inclusive onde se ergue aquela janela – o quarto, os livros, a musicalidade, o murmúrio e a nostalgia que daí advém: “cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador” (BACHELARD, 1990, p. 5).

Uma vez que o ser do olhar é essencialmente um ser da imaginação, no que o poeta imagina se projeta o novo, um evento que ainda não ocorreu, mas, que, de certa forma, torna-se presente no seu viver. De frente para o Oriente, este se torna o destino imprescindível – um delírio sobre o qual o olhar é projetado e também o espaço de reflexão do poeta. Segundo Ruiz:

Ambas as dimensões, razão e imaginação, estão indissociavelmente implicadas. Uma não pode existir sem a outra. Ambas existem co-referidas, porém, de uma forma tensa e conflitante. A tensão própria do imaginário e da racionalidade leva, muitas vezes, a pretender explicar um anulando o outro, ou pretender a dissolução de um no outro. (RUIZ, 2003, p. 20)

Percebe-se que imaginar e recordar nada mais são do que os meios pelos quais o poeta reconstrói a subjetividade:

A literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não dito [...]. Porém, se a certeza do sujeito não se funda exclusivamente em sua consciência, nem sob condição mínima cartesiana, segundo a qual o sujeito é que percebe no espelho de sua consciência, então a

leitura da literatura ficcional enquanto mobilização de espontaneidade ganha função relevante para o tornar-se consciente. (ISER, 1999, p. 93)

Fica claro que existe um movimento de retrospecção que, inevitavelmente, está relacionado à faculdade mnemônica a um movimento de projeção no qual a função imaginativa é indispensável, pois imaginar afasta o sujeito da realidade para que possa dar-se ao ato criativo: “[...] Como prever sem imaginar?” (BACHELARD, 1978, p. 353). Nesse processo criativo, White busca novos contornos para a história de seu país:

Não quero outra coisa senão este mistério em que me invento. Estou tão bem aqui, tão acomodado a este lugar perene da minha nostalgia. Nunca estive tão longe como o sou, nunca fui mais distante como quando penso deste quarto frio. Por isso eu o amo e a toda a liberdade que me dá. Gosto do escuro que o habita, da cor tranqüila, baça e bonita a que eu também pareço por dentro. Gosto do porto que é para este barco da imaginação, da sua janela infinita, infinita como o céu que por ela me chega. (WHITE, 1999, p. 32)

Em seu quarto, a nostalgia do sujeito poético o leva a tomar o “barco da imaginação” e a tornar-se o condutor de um antigo sonho. Assim, aquele porto que White persegue, e que para Álvaro de Campos é “uma saudade de pedra”, disponibiliza-se no contexto histórico de Moçambique com outra configuração. De costas para o Ocidente e diferentemente da recusa de Campos que, no poema *Opiário*, questiona a ida de Portugal ao Oriente, o olhar do poeta moçambicano aponta para uma perspectiva estética e cultural que espelha uma ramificação de caminhos plurais – é a função da arte gerando novas relações entre o homem e o mundo. Segundo o pensamento de Levinas:

A arte não conhece um tipo particular de realidade – taxa sobre o conhecimento. É o acontecer mesmo do obscuro, um entardecer, uma invasão de sombra. Para dizê-los em termos teológicos que permitam delimitar, ainda que grosseiramente as ideias sobre as concepções comuns, a arte não pertence à ordem da revelação.⁴⁵ (LEVINAS, 2001, pp. 46-47)

Observa-se também que a imagem poética não se destina a pertencer à ordem da revelação, ou seja, não pretende uma solução para a leitura da realidade, mas reivindica para si a possibilidade de ser ela mesma, não porque estaria distante das coisas do mundo,

⁴⁵ “El arte no conoce un tipo particular de realidad – taxa sobre el conocimiento. Es el acontecer mismo del oscuro, un atardecer, una invasión de sombra. Para decirlos en términos teológicos que permitan delimitar, aunque toscamente, las ideas respecto a las concepciones comunes, el arte no pertenece al orden de la revelación.” (LEVINAS, 2001, pp. 46-47)

porém, por estar demasiadamente próxima deste, trazendo, assim, a sua opacidade. Nesse sentido, ao aproximar-se da realidade, ela deve ser uma reelaboração do que não pode ser dito. Por isso, o Oriente imaginado de White é mais do que um “objeto especial”, é a incógnita de uma subjetividade, do humano, na medida em que aquele Oriente é perpassado pelo universo infundável do imaginário de quem o concebe. O Oriente não é o que já está configurado do ponto de vista histórico; as imagens daí descritas no espaço da poesia devem “dizer o indizível”:

A vida é isso mesmo, digo-me, os sentidos inversos com que ela vive. / Para sempre vou acreditar neste achado, nesta dualidade do riso e da lágrima, da verdade e da mentira, do dia e da noite, do achar e do perder. Eu mesmo teria amado muitas mais coisas se não tivesse odiado tantas outras. / A boca dói-me, amarga de tanto precisar de refrescá-la. (WHITE, 1999, p. 21)

Em todas essas faces da vida do poeta, desde o contato com o passado da antiga colônia portuguesa à busca de outro Oriente, está a criação de White tentando desvelar sua própria realidade histórica e existencial e que ele tanto “precisa refrescá-la”. Essa realidade acaba por levá-lo a ver os “sentidos inversos da vida” e a pôr a memória e o sonho como fontes de revisitação de seu país e ressignificação do presente.

Portanto, o intento do poeta moçambicano de “acreditar noutros sentidos para a vida” é, sobretudo, a garantia de um pensamento do devir que possa transformar o mundo ou continuar estendendo aquela emoção que o Oriente desperta. É a possibilidade de converter essa emoção visual em um horizonte mais vasto: “[...] a emoção é inseparável da imagem do mundo e do comportamento através dos quais ela toma forma”⁴⁶ (COLLOT, 2005, p. 13).

Tendo-se em conta que a poesia é um modo de habitar o mundo, confirma-se, também, o pensamento de Paul Ricoeur em sua obra, *A Metáfora Viva*: “a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções têm de redescrever a realidade.” (RICOEUR, 2000a, p. 14). Novamente se percebe aqui o poder da obra de recriar a realidade: “[...] na medida em que o texto visa, intencionalmente, a um novo horizonte dentro da realidade a que podemos chamar ‘um mundo’. É este mundo do texto

⁴⁶ “[...] l’émotion est inséparable d’image du monde et du comportement à travers lesquels elle prend corps.” (COLLOT, 2005, p. 13)

que intervém no mundo da ação para configurá-lo de novo ou, se podemos dizer, transfigurá-lo” (RICOEUR, 1988a, p. 35).

Com isso, a escrita whiteana é uma forma de ir fecundando uma existência que já não se reduz àquilo que os sentidos permitem, mas que, segundo a sua lógica, equivale essencialmente a criar e colocar em movimento o espaço do impensado. A escrita poética de Eduardo White se apresenta, assim, como a forma mais eloquente de ver e sentir o mistério da realidade, através da imaginação. No entanto, o *horizonte* sobre o qual ele se debruça jamais será uma “realidade inverossímil”, será, sim, um espaço vertiginoso que atesta uma razão de ser e existir.

2.1.1. Vislumbres de uma viagem

Em mim que não ambiciono nada em definitivo
senão a magia de viajar.
Eduardo White

Consciente de redimensionar as imagens do mundo no qual se encontra, Eduardo White assume direções diversas e ao mesmo tempo simultâneas. A paisagem, a poesia e o sonho são contíguos na significação de sua poesia, coexistindo o ato de conhecer e o de imaginar, de tal modo que a imaginação é a “viagem” necessária antes de se chegar ao conhecimento. Assim, White inicia *Janela para Oriente*:

Descubro corridas as cortinas das janelas deste quarto virado para Oriente. Afasto-as e os olhos navegam pelos telhados das casas lá embaixo. São inúmeras e quadradas. Unidas como se quisessem cuidados umas das outras. Talvez por dentro nem transpirem assim tanta solidariedade. Mas eu penso nas presenças que as tornam vivas e humanas, nas conversas que esconderão, nas crianças debruçadas para o beijo ou para a música, as refeições acesas pelos fogões. Afinal, hoje é domingo e toda a gente é um horizonte de si. (WHITE, 1999, p. 15-16)

Corridas as cortinas das janelas de seu quarto, o poeta moçambicano se atém ao universo humano e mais cotidiano daquelas casas, ao mesmo tempo em que presença e ausência se impõem na paisagem por onde os olhos navegam. Embora toda figura já traga

em si essa ausência e essa presença⁴⁷, é tal condição que movimenta as “cortinas” do sujeito poético, entrelaçando-lhe a própria alma ao mundo. Todavia:

[...] é fora de si que ele a pode encontrar. Talvez a e-moção lírica apenas prolongue ou rerepresente esse movimento que constantemente porta e desporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide com si mesmo, não com uma identidade, mas com uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme bem mostrado por Ricoeur, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se como um outro. O poema lírico será esse objeto verbal graças ao qual o sujeito chega a dar consistência a sua emoção. [...] ⁴⁸ (COLLOT, 2004, p. 2)

Todo esse transbordamento que se vai desenrolando na subjetividade do poeta não significa um subjetivismo alienante, pois a sua “paisagem” é uma forma de revisão crítica da história de seu país e que propõe repensar, poeticamente, o significado de se viver em Moçambique e estar de frente para as diversas culturas do Oriente. Além disso, o olhar de White remete ao que Michel Collot traz do pensamento de Merleau-Ponty, ao analisar a experiência efetiva do sujeito em sua inserção no mundo e como os espaços são estruturados pela poesia, passando esta a ser o *outro* que o poeta experimenta na presença-ausência de um objeto: “[...] o poema faz ver o mundo na medida em que é ele próprio um mundo que se faz ver”⁴⁹ (COLLOT, 1989, p. 178).

A reflexão de Collot demonstra como uma análise fenomenológica sobre a estrutura do horizonte faz repensar a questão da referência, pois permite superar a aparente dicotomia entre referencialidade e autorreferencialidade, ao conceber a função reflexiva da própria linguagem como um saber intimamente associado à sua função referencial (RICOEUR, 2000a, p. 385). Dessa forma, a busca do outro converge para uma condição mítica, ou seja, o mundo do poeta deve ser concebido como um percurso existencial que é profundamente marcado pela sua identificação com determinado lugar.

⁴⁷ Reflexão de Pascal sobre a condição ambígua de toda figura – *Os pensadores* (1973).

⁴⁸ “[...] c’est hors de lui qu’il peut la trouver. Peut-être l’émotion lyrique ne fait que prolonger ou présenter de nouveau ce mouvement qui conduit le sujet vers son extérieur, à travers duquel il peut exister et s’exprimer. Et seulement en sortant de soi qu’il se ressemble à lui-même, non comme une identité, mais comme une ipséité qui, au lieu de supprimer, comprend l’altérité, comme Ricoeur a bien montré, pas pour se contempler dans un narcissisme du moi, mais pour s’accomplir comme un autre. Le poème lyrique sera cet objet verbal grâce auquel le sujet peut donner de la consistance à son émotion.” (COLLOT, 2004, p. 2)

⁴⁹ “Le poème fait voir le monde parce qu’il est lui-même un monde qui se fait voir.” (COLLOT, 1989, p. 178)

Continuando, então, a sua viagem pela imaginação, logo após “navegar os olhos” por onde vive, White abre sua “janela” para além do país:

Conhecer a Holanda, líquida e em equilíbrio, a África Ocidental, as ruas de Zanzibar. E o Japão. É verdade como eu gostava de ver o Japão sem ser da minha janela. O Japão que é lilás. Que é como dizer chuva, leve, tremendo, ferro, cimento, neve ou lonjura. Está aqui gravado numa gamela com histórias dentro, no amarelo do arroz. [...] (WHITE, 1999, p. 27)

Não sendo a viagem de White a busca de outro império, tal como aquela que foi cantada no épico de Camões, o que ele vivencia é a “magia de viajar”. A sua viagem é um devir que vai abrindo novos caminhos ao poeta-viajante, conduzindo-o, inicialmente, à Holanda, à África Ocidental e ao Japão. Este, por sua vez lilás e repleto de uma série de atributos, é recriado pelo poeta a partir de uma imagem gravada em uma espécie de vaso que, nesse caso, pode ser visto simbolicamente como o receptáculo onde o poeta deposita as imagens que tem daquele país.

Na expectativa de percorrer o mundo, observa-se que o ambicionado desejo do sujeito poético, de fazer uma viagem na direção de vários lugares, sugere a busca de outras culturas pelo modo particular com que cada uma o afeta, como as imagens peculiares aos países a que ele se refere: o “Japão lilás” e a “Holanda líquida”. Seguindo, então, do Índico à Europa e ao Japão, o olhar whiteano aponta a confluência cultural que se faz em Moçambique, uma vez que a localização geográfica do país é uma entrada a diversas rotas geográficas e culturais. Afinal, o Índico engloba o canal de Moçambique, passando por todo o golfo Pérsico, o sul da Ásia até o Sudeste Asiático, mais a Indonésia, o noroeste, o oeste e o sul da Austrália.

Essa viagem, para White, também sugere que conhecer outros lugares é sempre um processo necessário para o burilamento da percepção do poeta, que não pode ser pensado apenas dentro de uma estrutura de representação na qual os objetos ou as paisagens devem se mostrar integralmente aos olhos, mas como a experiência de um sujeito que se entrega ao percurso de sua ambicionada viagem para, em seguida, convertê-la em uma geografia da subjetividade.

Esse processo é que deve agenciar o olhar de White sobre as paisagens que busca, particularmente as do Japão, que são o primeiro destino fora das terras moçambicanas.

Assim, o desejo de tornar presente um lugar ausente se faz por uma paisagem que ele percorre através da criação poética: “O Japão que é lilás. Que é como dizer chuva, leve, trememente, ferro, cimento, neve ou lonjura”. Embora a viagem do poeta não resulte de uma experiência real, esta reflete o núcleo de seu desejo, uma vez que a “viagem” pela poesia é, por excelência, uma forma de “transportar os espaços” e, na perspectiva de seu contexto histórico, um desejo de ir ao encontro do outro para partilhar a sua admiração e reconhecimento.

Nessa perspectiva, a invenção poética de um espaço acaba estabelecendo uma metamorfose infundável, isto é, quando a poesia nomeia uma coisa, seu referente já não é mais um fenômeno físico analisável objetivamente, mas a presença dessa coisa no horizonte de uma existência:

O Japão que aquece e esmaga o próprio sossego, fiel ao sol e a si próprio, ao silêncio, à paciência. O Japão que é um arco que brinca com a lisura de amar a própria curva, a areia em cuja brancura o olhar coalha ou onde apetece, de repente, alguma palha. [...] Já fosse o tempo aquele pano de linho que o toca, bordado com as luzes das suas ruas, a malha da loiça, a vara, o vime, o jade dos seus entalhes e eu nem diria Japão só para não acabar tanta aventura. [...] (WHITE, 1999, pp.28)

A apreensão do Japão por White é predominantemente sensorial, todavia, consciente da impossibilidade de uma visão totalizadora, o poeta tenta imprimir mais do que aquilo que os sentidos podem oferecer sobre aquele país do Extremo Oriente. No trecho acima, nota-se que o sujeito poético busca captar a paisagem de um Japão tradicional não apenas sob a perspectiva de um estrangeiro, mas pela perspectiva de um poeta que pode, assim, criar novos significados a partir de um olhar que capta as particularidades do outro.

A composição de imagens sobre o distante Japão estabelece outro modo de interação com esse país. Operando uma paisagem exterior, cujo fim é também um método de libertação interior, a poesia revela uma paisagem, (re) criando outra. Assim, sinalizando que o Japão poderia ser bem mais do que aquilo que lhe é conhecido, em vez do olhar como fascinação ou fixação (narcísico), o olhar que explode ou “coalha” em uma multiplicidade de imagens permite tanto ao poeta, quanto ao leitor, uma percepção do mundo pela qual se resgatam não apenas as circunstâncias temporais, mas o próprio espaço da linguagem

poética que vai sendo redefinido, pois: “O Japão é um arco que brinca com a lisura de amar a própria curva”. E esse arco continua se estendendo aos olhos do poeta:

O Japão é um espelho com rosas pelas pontas, uma prova, um velho sumô que fala com clareza ou que por surpresa se imola, a porta que corre no sentido do sabre, o sangue e a dignidade. O Japão é um certo cavalo sobre o chão, alado e infalível nas suas nuvens [...] Um beijo gorado a medo, poema que corresse de vinho ou de cedo, o Japão do pó e da guerra, mas vertical e devagar como uma assucena retinindo no Verão. O cobre budista dos sinos é um sinal, uma cadência que o visita entre a luz dóivel do Sol e o infinito caminhos dos pensamentos. Um lugar assim é o Mundo, de certeza, a história que o inventaria sem sinal. (WHITE, 1999, p. 29)

Aqui, nota-se que a expressividade das metáforas não pode ser de fato buscada por meios mais tangíveis, porque os seus significados verbais não conduzem a algo imediatamente esperado. A forma como White recria aquele país do Extremo Oriente se estende a estados oníricos, em que a paisagem aí presente não obedece à ordem de um mundo aprioristicamente concebido como realidade. Esse mundo, que a metáfora liberta da condição opressora da realidade e que é reconfigurado por inúmeras imagens, é o Japão vertiginoso do poeta moçambicano.

Pela perspectiva da ficção e da (re) descrição da realidade, de Paul Ricoeur, observa-se que a poeticidade de White visa a desestabilizar o conceito já cristalizado de mundo, propondo uma reelaboração dos sentidos. Torna-se oportuno considerar então que, no nível do discurso proposto por Ricoeur, é o texto poético que impõe uma nova configuração da realidade:

O texto é uma entidade complexa de discurso cujos caracteres não se reduzem aos da unidade do discurso ou da frase. Por texto não entendo somente nem principalmente a escritura, embora a escritura ponha por si mesma problemas originais que interessam diretamente ao destino da referência; mas entendo, prioritariamente, *a produção do discurso como obra*. (RICOEUR, 2000a, p. 336)

O texto “como obra” implica redimensionar o objeto de estudo, ou seja, partindo-se de cada palavra e chegando-se aos enunciados, o todo da obra passa a ter a significação principal e a firmar-se como uma nova realidade. E não se trata apenas de um todo apenas estrutural, mas de nova criação que o pensador francês denomina como: “o mundo da obra”. No caso, um mundo em que o movimento metafórico é aquele no qual se encontra

também o olhar do sujeito poético, cuja linguagem busca refletir a experiência desse olhar em relação à matéria do mundo.

Para Ricoeur, a metáfora, sobre a qual se debruçou também em *Teoria da interpretação* (2000a), é a “pedra de toque do valor cognitivo das obras literárias” (p.57). Esse valor cognitivo está correlacionado à metáfora que pulsa no interior do poema, e é “viva”. Inovação que revela em *A metáfora viva* “um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir” (2000b, p.350). E se a metáfora é, como também acredita o filósofo, uma miniatura do poema, ou de toda a sua ambigüidade (2000b, p.150), a poesia é reinvenção, como a metáfora também o é diante do inapreensível.

Na confluência metafórica que se dá entre a vida do poeta e sua relação com as paisagens do Oriente, surgem também as ambivalências entre a realidade e o sonho e, no caso, a situação provisória das fronteiras que há entre seu país e o Japão: “Na correnteza dos mares o teu nome apruma a linha de onde te vejo, Japão que não te conheço, oblíqua serpente, vou chegar-me devagar à janela, levar as mãos para mais perto do que não fica aí de mim” (WHITE, 1999, p. 32).

Com a aspiração de ver o que não conhece, por isso mesmo impreciso, o Japão que lhe aparece como “uma oblíqua serpente”, tem uma dupla direção: de um lado, revela o desejo pelo desconhecido; de outro, traz os contornos inquietantes de uma “viagem inexistente”, vivida pelo poeta em outra ordem de existência:

Não quero outra coisa senão este mistério em que me invento. [...] Podia contornar Durban daqui, dobrar o Cabo da Boa Esperança para Ocidente, trazer outras rotas mais antigas que essa história que escreve a minha língua. Mas há tantas que eu não quero, tantas coisas estranhas que não são como eu sou. Vou caminhar outra vez para a sala, para o corredor que a liga à abstracção. (IBIDEM, pp. 32-33)

Diante do movimento que o poeta faz através do “mistério” com que se inventa, ele tem uma nova relação entre “as rotas mais antigas” que deseja fazer e a história de seu país, escrita por outros. Não sendo a poesia a representação da realidade, nem a cópia do mundo, a possibilidade de White fazer outro roteiro em relação a “tantas coisas estranhas que ele não é” expõe um hiato, uma inadequação, uma arbitrariedade entre sua realidade e o mundo, o que lembra Fernando Pessoa. Porém, no caso do poeta moçambicano, verifica-se

que a sua viagem prossegue ao encontro do outro, mas na direção do Ocidente, onde está aquilo que lhe é mais estranho, por isso o apelo em seguir na direção do Índico.

Embora fazendo, no dizer de Blanchot (2001), um movimento circular sem nenhuma ideia de finalidade, pois não há um centro a ser alcançado, o que persiste é um abandono deste para continuar a sua caminhada errante e a mudança de velhos hábitos. Ainda que se exponha ao risco de outros destinos, a viagem de White também:

seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. O desencaminhado, aquele que saiu da proteção do centro, gira em torno de si mesmo, entregue ao centro e não mais cuidado por ele. (BLANCHOT, 2001, pp. 63-64)

Pode-se dizer que a peregrinação de White traz em si mesma uma vocação enigmática pelo que está distante, um estado de entrega ao “infinito”. A sua poesia é uma forma de redefinir os caminhos, atribuindo a estes um carácter especificamente ambíguo e incerto e que deve proporcionar ao poeta o encontro de um lugar mais além:

Apetece-me uma infusão de ervas, um perfumado elixir que venha do Indostão e que tivesse atravessado o desfiladeiro de Carocorum, ou os caminhos da China para o Bramaputra no Assane, o Planalto Tibetano⁵⁰. Toda esta casa é um sumério ritual, uma profusão de ornamentos em ouro e prata e objectos de cobre batido, como se eu próprio esperasse assim por mercadores do Tigre e Eufrates, ou por pescadores vindos da costa do Mar Árábico. (WHITE, 1999, p. 33)

A viagem de White, cinco séculos após aquela dos heróis portugueses, é um desafio: criar para si outro imaginário, diferentemente daquele passado do império português que ele não quer mais reencontrar, e que pode realizar-se no sonho que a poesia faz surgir. É assim que o anseio do sujeito poético por diversas paisagens, como aquelas acima, é a possibilidade de reencontrar os sabores e saberes de culturas que lhe são próximas e que devem, portanto, compor agora o seu imaginário.

No entanto, no percurso de White, percebe-se-lhe a íntima tensão, que é o embate entre o possível e o “impossível” que precisa ser criado. Então, o devaneio que lhe ocorre tanto pode ser aquele de uma consciência que se perde ou que se apresenta como uma fuga

⁵⁰ Hindustão ou Indostão é o nome persa para o país dos hindus, no caso, a Índia; Bramaputra é o nome de um rio que nasce nas montanhas do Himalaia, a 5000 m de altitude, surgindo como rio no sul do Tibete. (ARBIX, 2002)

para fora do real – o devaneio das idealizações –, quanto aquele de uma consciência que cria, na linguagem de Bachelard (2007), uma consciência poética que quer libertar a criatura dos fardos de uma história vil e mesquinha. Aqui, todos os sentidos despertam e se harmonizam, gerando a força do ato criativo e, deste, a expressão do maravilhar-se: “portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles” (PAZ, 1982, pp. 120-121).

Nesse sentido, o vislumbre whiteano reflete não apenas um olhar sobre o impossível do verossímil, mas também o contexto do homem contemporâneo em diferentes lugares do mundo, inclusive daquele que é vivido nas ex-colônias européias. Em White, é o exílio e a errância do homem e poeta, diante do universo múltiplo de paisagens que redescobre, à medida que as encontra e contempla em sua grande viagem.

2.1.2. Os caminhos de uma paisagem

Tudo me espera lá fora
quando eu penso cá dentro.
Eduardo White

Enquanto Eduardo White se prepara para tomar o seu chá, o seu olhar poético se volta agora para o velho e místico universo da Índia, o mesmo país cuja cultura tanto impressionou inúmeros pensadores e viajantes ocidentais. Origem da civilização do Vale do Indo, de rotas comerciais históricas e de vastos impérios, o subcontinente indiano é conhecido por sua riqueza comercial e cultural ao longo de sua história.

Ponto de confluência de inúmeras culturas e itinerários, tanto as que se originaram no país quanto aquelas que aí ergueram suas bases, a Índia foi modelada por uma emblemática diversidade mística e cultural. Além disso, no plano político, o país foi anexado gradualmente pela Companhia Britânica das Índias Orientais, no início do século XVIII, e colonizado pelo Reino Unido a partir de meados do século XIX, tornando-se uma nação independente, apenas em 1947, após uma libertação marcada pela resistente não-violência e que foi liderada por Mahatma Gandhi.

Estando atualmente entre as dez maiores economias do mundo, as reformas econômicas feitas, desde 1991, transformaram a Índia em uma das nações de maior crescimento do mundo nos últimos anos. No entanto, o referido país ainda sofre com altos níveis de pobreza, analfabetismo, doenças e desnutrição. É para essa sociedade múltipla e de economia contraditória que a sensibilidade de White se dirige, por meio de sua reflexão mística. Entrecortadas por várias paisagens, a Índia também surge aos olhos do poeta como uma tênue luz pela qual ele busca um encontro com si mesmo:

Mas a água ferve cristalina com a minha apaziguante e pura infusão de chá e preciso de sentar-me nesta vela cadeira vermelha de bambu, cobrir com as mãos a loiça delicada onde decifro as ervas e, depois, pensar-me num camelo ornamentado do Punjab⁵¹ a dirigir-se lentamente para a bacia do Indo⁵², para leste, ao lugar do doab⁵³, aí onde se beijam o Jumna e Ganges⁵⁴. (WHITE, 1999, p. 34)

Tomando os caminhos da Índia, na perspectiva de continuar tecendo poeticamente as paisagens aí peculiares, o poeta se aquieta para imaginar o país dos indianos enquanto acompanha o processo de maceração de um chá. Porém, enquanto este ferve, observa-se que não é mais um ato corriqueiro, mas também uma forma de o sujeito poético experienciar, no seu contexto, a partilha de uma prática comum à cultura daquele país e que é conhecida pelos povos do Oriente.

Necessária à extração de princípios medicamentosos, pode-se considerar que a maceração do chá que o poeta prepara, tal como um alquimista, confunde-se com aquela que se lhe passa na subjetividade. Já não se trata simplesmente de server uma bebida, mas, a partir desta, que é como um “perfumado elixir do Indostão”, fazer uma espécie de alquimia do imaginário.

Nesse nível de consciência estética, as paisagens passam a ser iluminadas como se fossem uma nova realidade diante dos olhos do poeta, que, “na novidade de suas imagens, é sempre origem da linguagem” (BACHELARD, 1978, p.185), e permite outro modo de estar

⁵¹ Punjab ou “terra dos cinco rios” faz parte do subcontinente indiano, mas é uma região ao sul do Paquistão.

⁵² Rio indiano que deu nome ao país. (SARASWATI, 2007)

⁵³ Doab ou “terra entre dois rios” é um termo usado para descrever a planície aluvial entre dois rios convergentes; é uma região da Índia. (IBIDEM)

⁵⁴ Os rios Jumna e Ganges compõem a planície aluvial mencionada acima. (IBIDEM)

no mundo. É por essa perspectiva que o poeta tenta reencontrar-se com algo que lhe é muito caro, muito sonhado, como aquele Oriente que tanto o afeta.

Nesse reencontro, o fascínio de White por várias culturas do Oriente, como as da Índia, resulta também de uma relação de grande acolhimento existencial pela paisagem do outro, que o “absorve num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. [...] o fascínio é a paixão da imagem”. (BLANCHOT, 1987, p. 23).

Considerando-se, todavia, que as imagens criadas pelo poeta não podem ser alcançadas de forma definitiva – são entrelaçadas como a mistura do chá que ele prepara, é com a imaginação que ele pretende decifrar não apenas a origem das ervas que compõem aquele chá, mas também expandir sua consciência criadora, o que pode acontecer no instante mais fugaz da vida, como aquele em visualiza poeticamente o encontro dos rios Jumna e Ganges.

Os rios, em uma alusão simbólica ao curso da memória que o poeta revira em seus arquivos pessoais, também compõem de forma significativa o seu cenário. O poético encontro daqueles dois rios sugere que, embora possam ser enfrentados à medida que o poeta tenta imaginá-los, ambos são incontornáveis tanto pela distância que os separa da janela do poeta, quanto pela sua dimensão mítica e inapreensível racionalmente.

Assim, ainda que mergulhado em paisagens inalcançáveis ao olhar comum, o poeta prossegue em sua viagem e toma para si todo universo místico e fecundo da Índia, cujas cores e brilho são agora envoltos pelo sagrado. E é com este que o poeta anseia encontrar a visão de uma grande felicidade:

O meu camelo caminha devagar para Agre⁵⁵, com a escrita, e peço a Varuna⁵⁶ que torne a terra vulnerável à chuva, à fertilidade relampejante de Indra⁵⁷, e eu sou igualmente o medo todo da pequenez que me move, o cósmico primitivo da alma que atribuo a esta viagem, e vivo, não obstante pensar o quanto em mim ignoro eu Brâmane⁵⁸, eu Khishatrya⁵⁹, eu Vaisya⁶⁰, eu Sudra⁶¹ em consciência de tudo haver desconhecido no nativo que sou da janela desta cozinha. Só assim este chá

⁵⁵ Interior da Índia. (SARASWATI, 2007)

⁵⁶ Varuna é um deus indiano da criação, e sua ação revela um paralelismo com o deus grego Poseidon.

⁵⁷ No Hinduísmo, Indra é o deus das tempestades, daí a evocação que White faz desse deus, para que fertilize os caminhos por onde ele (o poeta) segue. (IBIDEM)

⁵⁸ Brâmane é um membro da casta sacerdotal hindu. Sendo membros de uma casta mais alta, os brâmanes sempre gozam de posição privilegiada, independente de sua riqueza. (IBIDEM)

⁵⁹ Khishatrya é uma casta representada pelos militares e governantes. (IBIDEM)

⁶⁰ Vaisya são os comerciantes e agricultores. (IBIDEM)

⁶¹ Sudra são os artesãos, operários e camponeses – a casta mais inferior. (IBIDEM)

me alivia e por ele renuncio aos meus interesses terrenos, ao Kama⁶² que o Nirvana não me pode dar e canto um hino à humildade, à sabedoria primordial de não me ser em toda a parte e ao que penso e não é raciocínio, e o que julgo e não é juízo. (WHITE, 1999, pp. 35-36)

Ainda sob os influxos do chá que o acompanha, o sujeito poético percorre um caminho que o conduz ao questionamento e à renúncia de si mesmo. A condição existencial na qual se vê, diante de uma consciência que não lhe pode dar mais do que a sua escrita, fá-lo evocar uma paisagem dos antigos deuses da natureza – Varuna e Indra, que o levam a um encontro inadiável.

O estado de êxtase, proporcionado pela sucessão de imagens nas quais o poeta devaneador mergulha, traz o aprofundamento de sua própria existência ao conduzi-lo ao desejo e à alegria múltipla de uma transcendência, porém, diante de sua experiência estética, nota-se que essa transcendência é a da própria língua poética, afinal, o seu Oriente não é simplesmente geográfico, é poético. Enfim, o olhar de White é um desassossego, todavia, de acordo com Bachelard, é esse olhar que orienta a sua criação, pois “[...] a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria” (BACHELARD, 2001, p. 8).

Assim, é pela imaginação criadora e às vezes “perturbadora” que se materializa a extrema liberdade do devaneador, uma vez que é o devaneio, particularmente o que é proporcionado pelo ato poético, que libertam a criatura humana, concedendo-lhe o maior dom, que é o de sonhar. Além disso, através de sua escrita White também reflete sobre a busca do sagrado – a autoconsciência, tão elementar necessidade humana – com a qual se pode ir além do alienante cotidiano:

A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então aparece, emerge, esse “outro” que somos. (PAZ, 1982, p. 166)

De acordo com a visão de Octavio Paz, a paisagem descrita pelo poeta, ao ser transposta à instância do sagrado, amplia-se à medida que ele tenta decifrá-la,

⁶² Na mitologia hindu, Kama é o deus do amor, e que representa o impulso criativo gerador de todas as coisas. (SARASWATI, 2007)

reconstituindo, assim, os vários caminhos que o lançam para aquele Oriente distante. Particularmente, no caso da Índia, trata-se de um verdadeiro museu etnográfico e histórico, porém vivo, no qual coincidem marcas da contemporaneidade e arcaísmos que sobrevivem há milênios, o que faz do país uma realidade de complexa e de instigante definição. É de se perguntar então se aí não está uma questão peculiar para o poeta moçambicano, além, é claro, da riqueza cultural que instiga há tempos o imaginário ocidental:

[...] procuro assim o Atman⁶³ e percorro estes velhos caminhos da transcendência, eu, minha Índia dos mestres dos Upanishades⁶⁴, errante e livre desta janela a oriente da costa da minha África, tão frágil como sou na verdade, cantando-te vestido de amarelo como os teus ascetas, [...] e acredito que caminho sobre ti, sozinho, rumo a Caxemira, quem sabe, ou Bihar, ou Calcutá, indiferente ao que agora me parece uma mulher sob a pira funerária de quem talvez nunca amou. Esta janela ilimita-me até aos versos de Tagore⁶⁵ [...] (WHITE, 1999, pp. 36-37)

Na passagem acima, percebe-se que, à imaginação que White evoca acerca do país dos Upanishades, são acrescentadas outras possibilidades de se conhecer a velha Índia – a intenção poética –, que a transforma em imagens que objetivam reinventá-la para melhor pensá-la, como assim o faz a poesia – recriar o mundo para pensá-lo além dos limites da razão: “O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Embora o poeta moçambicano esteja na realidade mais objetiva da costa oriental africana, os caminhos que ele percorre coincidem com o espírito transcendente que habita o universo religioso e cultural dos ascetas hindus: é busca do *Atman* e dos “velhos caminhos da transcendência” – transcendência esta que é imanente para White. Por isso, a sua viagem não exclui a compreensão histórica do Oriente, nem deve ser vista unicamente como pura ficção, embora a sua produção estética também inclua uma relação com o sagrado.

No momento em que White descreve os diversos lugares pelos quais “viaja”, estes aparecem como o reconhecimento do outro que, culturalmente, dialoga com o seu país e

⁶³Para o Hinduísmo, as pessoas possuem um espírito (Atman), que é uma força perene e indestrutível. A trajetória desse espírito depende das nossas ações, pois a toda ação corresponde uma reação – Lei do Carma. (SARASWATI, 2007)

⁶⁴Os Upanishades são um conjunto de textos elaborados a partir de 800 a. C. e considerados o ponto alto das especulações sobre os Vedas (os quatro principais livros do Hinduísmo. Os textos estão centrados na afirmação da identidade do Absoluto com o Ser individual (Brahman* e Atman). *Brahma é o aspecto criador universal e Brahman é o senhor absoluto. (IBIDEM)

⁶⁵Rabindranath Tagore foi o primeiro escritor não europeu a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1913. Nasceu em Bengali (1861-1941) e, além de poeta, foi também dramaturgo, músico e romancista. (IBIDEM)

com a subjetividade de um viajante que se põe a (re) visitar os seus outros, até quando partilha a sua experiência com Tagore, o poeta indiano, afinal:

[...] eu tenho visões por toda a parte, sou um corpo a abarrotar de impressões espantosas, de destinos fictícios e não duvido que verei janelas onde elas não existem, casuais, exteriores, próprias de algum sossego que encontro e só encontrarei para mim. (WHITE, 1999, p. 40)

Possuindo visões por toda a parte e com o corpo abarrotado de impressões, o poeta aponta para a possibilidade de outra relação com o que vê: aquela em que a imaginação alarga o campo do real percebido e lhe confere sentidos que até então estavam ocultos:

A visão não é a metamorfose das coisas mesmas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que descodifica estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não a sua mola. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 36)

Na visão de Merleau-Ponty, as impressões daquilo que chega aos sentidos parecem deixar o sujeito poético em uma justaposição contínua de imagens, não somente suscitando-lhe outros destinos, mas também sugerindo a ideia de que esse estado imagético deve ser uma forma de se compreender o móvel da linguagem poética.

Uma vez que por longo tempo a ciência e a filosofia buscaram fixar o ser, pois só assim seria possível pensá-lo e conceituá-lo, o corpo ficou reduzido a um objeto como outro. Sob a percepção de um conjunto de reações físico-químicas, sentir significava apenas voltar-se: “à recepção de uma qualidade” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 88), pois a fisiologia era o bastante para desvendar mecanicamente os estímulos do corpo. Assim: “enquanto o corpo vivo se tornava um exterior sem interior, a subjetividade tornava-se um interior sem exterior, um espectador imparcial” (IBIDEM).

Mas, a partir de uma análise fenomenológica em que o sujeito e o objeto se encontram, supera-se a dicotomia clássica do corpo-alma e esta deixa de ser um elemento à parte, espalhando-se por todo o corpo. Daí o papel fundamental que este tem na relação do sujeito com o mundo⁶⁶: “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um

⁶⁶ Merleau-Ponty concebe um “pensamento orgânico”, ou seja, uma visão pré-objetiva que seria um espaço de possibilidades e ações no mundo; um espaço em que os movimentos se anunciam, mas não objetivamente;

ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (IBIDEM, p. 122).

Observa-se, então, que toda simbologia na qual se movimenta o poeta moçambicano em relação ao universo místico e cultural da Índia é o ser no mundo, imerso agora nas vibrações que esse mundo lhe imprime no corpo e na subjetividade. Além disso, a cultura do outro, no caso a hindu, bem como o seu panteão, constitui para o poeta uma possibilidade formidável de criar simbolicamente caminhos pelos quais ele também pode comunicar os seus sonhos e medos, frente aos mistérios da vida. Para Jeffrey Andrew Barash, em *A enfermidade do cogito e a filosofia do símbolo* (2002)⁶⁷, o símbolo também abre um movimento novo ao pensamento, tornando-se, então:

o lugar privilegiado da indagação hermenêutica, uma vez que os critérios de análise se autorizam a não fazer mais abstração de uma situação original de fragilidade e de falibilidade, para se abrigar atrás de um fundamento absoluto do cogito. [...] O símbolo faz pensar. (BARASH in CESAR, 2002, p. 84)

Certamente, se o símbolo faz pensar, é na medida em que o aparato do pensamento, longe de permitir uma transparência reflexiva pura do *cogito*, difunde-se através da opacidade na qual o homem se encontra lançado. Uma vez que a existência é possível porque é simbólica, ela exige então o trabalho da interpretação, o qual a hermenêutica do símbolo abraça.

Sendo o símbolo não uma criação literária, mas uma propriedade subjetiva da condição humana e de toda ação consciente que o homem tem, ele resulta da compreensão de uma experiência vivida. Por isso, ele é o veículo de comunicação entre a subjetividade e o mundo, ao mesmo tempo em que constitui o cerne da narrativa dos mitos, pois, através destes, o homem traz para junto de si a divindade dos deuses e simboliza a força desafiadora da natureza e da realidade, que passa a ser representada pelas histórias míticas (ELIADE, 1974).

um espaço entre a presença e a ausência. Essa visão pré-objetiva é o que ele denomina “ser no mundo”, isto é, uma região em que o Eu se estende no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1994)

⁶⁷ Jeffrey Andrew Barash é professor da Universidade Picardie – Amiens, França, e contribuiu escrevendo à coletânea sobre o pensamento de Paul Ricoeur, organizada por Constança Marcondes Cesar da PUC, de Porto Alegre. (2002)

Quanto à relação cultural que tanto aproxima o universo simbólico do Hinduísmo da experiência estética de White, é importante destacar que ela tem raízes de longa data. Além de Moçambique ser um país para onde se deslocaram os povos bantu da África Central, o território moçambicano sempre foi um porto de chegada para europeus, árabes e indianos. No caso dos indianos, a prosperidade do comércio do marfim, durante o século XVIII, levou muitos mercadores da Índia até Moçambique, de tal modo que no final do referido século as comunidades indiana e afro-portuguesa já tinham se transformado nas classes dominantes. No entanto, a chegada dos comerciantes indianos da região de Malabar – costa sudoeste da Índia – remonta a uma época anterior a 1499, quando Vasco da Gama visitou a Ilha de Moçambique.

Com o estabelecimento dos portugueses em Malabar, em Goa e nos portos ao norte de Cambaia – noroeste da Índia – abriram-se vários canais que despertaram nos indianos o interesse em se deslocar até à costa oriental de África, que aí se dedicaram amplamente ao comércio. Surgem daí elementos culturais que serão marcantes em Moçambique, fazendo-se presente uma comunidade de hindus que não apenas seria depositária do legado secular da suas tradições religiosas e valores culturais, mas que proporcionaria também uma convivência marcada por um grande intercâmbio espiritual com o povo moçambicano, como se evidencia ao longo da “viagem” de White pela Índia:

[...] Põe-me este chá sobre a boca, marca-me a testa a doirado, avermelha-me a planta dos pés para que possa peregrinar até ti e merecer a penitência piedosa que me irá purgar. Índia, como brilhas deste porto ao sul do meu País, única e penetrante [...] eu me reconheço nas gentes comuns das tuas castas e por elas me abandono à plena contemplação de Buda, dos fardos cansados e tristes de Siddhartha Gautama (WHITE, 1999, pp. 37-38)

Em meio a essa peregrinação e contemplação espiritual, desdobra-se para o sujeito poético não somente o reconhecimento do outro presente Moçambique, como também a perspectiva filosófica dos *dharshanas* (pontos de vista)⁶⁸, que aqui podem ser considerados como um momento de profunda reflexão do poeta junto a esses pontos de vista, tentando,

⁶⁸ O pensamento hindu, cuja origem é muito anterior à Era Cristã, abraça todos os domínios do pensamento humano e indica, por meio de um raciocínio lógico, apoiado na Verdade revelada no livro sagrado dos Vedas, um método de libertação da alma da cadeia das existências terrestres, fontes de todos os sofrimentos. Essa libertação também é chamada de evolução até o grau de perfeição em que as encarnações já não sejam mais necessárias à criatura humana – *Léxico de Filosofia Hindu*. (KASTBERGER, 1978)

assim, alcançar um nível de consciência que lhe permita abrir outras possibilidades de renovação espiritual.

Por isso, os caminhos percorridos por White o levam à tradição da cultura indiana e hindu, porque esta também se faz em Moçambique e lhe permite ampliar a compreensão de seu contexto cultural e espiritual: deuses, semideuses, anjos, demônios e vampiros, sagas e peripécias que, não menos históricos, constituem a indelével fonte de inspiração que ainda deve continuar conduzindo o olhar do poeta para além daquilo que os olhos podem ver. O que acontece, enfim, é que tanto na base do símbolo, quanto na da criação poética, a viagem whiteana é atravessada por uma relação que perpassada pelo sagrado.

2.1.3. Outros olhares

Fugirei para onde puder fugir, porque todos
os destinos me são possíveis desta janela.
Eduardo White

Resvalando o desespero e a fuga para outros caminhos do Oriente: “Fugirei para o Tibete, para o Botão, para a China, para o Afeganistão, sei lá. Fugirei para onde puder fugir, porque todos os destinos me são possíveis desta janela” (WHITE, 1999, p. 42), agora se impõem ao poeta reflexões de teor mais político, em particular, as que se voltam para o sudeste asiático.

Espaço privilegiado sobre o Índico, a janela do poeta não se limita apenas a um espaço físico: “o exterior e o interior formam uma dialética de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos” (BACHELARD, 1978, p. 215). Assim, o exílio interior de White lhe abre os caminhos para o Tibete:

Todos os destinos são uma acção quando escrevo. E é isso que faço agora pelo céu velho do Tibete [...] Tibete que não te conheço a não ser pelo que me pode dar a minha mente, eu aporto em teus planaltos, eu peregrino pelos teus lugares santos, eu te reconcilio com a China toda [...] Tibete que és como é agora a minha alma [...] Onde está esse caminho para a salvação que não encontras? (WHITE, 1999, pp. 42-43)

Nesse novo itinerário, a escrita do poeta sugere uma forma de exorcizar os conflitos da realidade que ele encontra no percurso, confrontando tanto aqueles de ordem política, que envolvem as relações entre a China e o Tibete, quanto aquele de natureza mais íntima, ao mesmo tempo em que o leitor também é levado a refletir sobre a fuga tão desejada do poeta:

[...] É que a emoção não é um fenômeno puramente subjetivo. Ela é a resposta afetiva de um sujeito ao encontro de um ser ou de uma coisa do mundo exterior, que ele pode tentar interiorizar criando outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte. A emoção está, pois, ela também ligada a um horizonte, que vai além do tema pelo qual é expressa. Ela é um declive afetivo dessa relação com o mundo que me parece constituinte da experiência poética. Porém mais ainda que o horizonte, ela escapa à representação e pode tomar forma somente possuindo uma matéria, que é ao mesmo tempo a do corpo, a do mundo e a das palavras.⁶⁹ (COLLOT, 2005, p. 2)

Essa experiência entre o interior e o exterior conduz o poeta a uma escrita que intenciona constantemente recriar o real, mas, como uma condição inatingível, o processo de sua criação estética deve ao menos registrar a fuga necessária – a matéria-emoção com a qual o poeta elabora, no horizonte da poesia, a angústia que o afeta. Notam-se, então, dois pontos-limite utilizados para realizar essa fuga: a janela e a escrita, pelas quais todos os destinos se abrem. Afinal, o poeta conseguiu concentrar em sua peregrinação o centro de suas buscas, ou seja, uma janela que é abertura para o mundo e espaço vital de uma casa e, simbolicamente, o espaço de criação de quem se põe a contemplar as paisagens:

China dos belos cavalos a trote pela Manchúria, das artes marciais, da seda viscosa, China do arroz doce e dos legumes, das óperas que cantas populares e viçosas, olha para ti com misericórdia sob o velho céu do Tibete, deixa que possam nele brilhar outras constelações que não sejam tuas, deixa que não sangrem mas chovam, deixa que sejam a sua parte do Oriente, eu te imploro ó China, curvado aqui desta janela em África de onde te vejo, de onde percorro a tua Grande Muralha e escrevo-te e sonho-te minha China secular e caligráfica [...] eu te peço a habilidade do perdão para ti e a humana existência para o Tibete. (WHITE, 1999, pp. 43-44)

⁶⁹« [...] C' est que l'émotion n'est pas un phénomène purement subjectif. Elle est la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle: le poème ou l'oeuvre d'art. L'émotion est donc elle aussi liée à un horizon, qui déborde le sujet par lequel il s'exprime. Elle est le versant affectif de cette relation au monde qui me semble constitutive de l'expérience poétique. Mais plus encore que l'horizon, elle échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des morts.» (COLLOT, 2005, p. 2)

Com uma atitude de súplica e solidariedade, o olhar aguçado do poeta moçambicano, ao “curvar-se de uma janela em África” para aquela região do Oriente, aponta que não é possível uma liberdade ao homem com base em esquemas ideológicos que sejam únicos para todos. Percebe-se, portanto, que seu tão diverso país também se estende ao outro sem, contudo, violentá-lo como outrora também fizera o espírito colonizador europeu⁷⁰.

Mas, ao evocar a China secular com toda a sua imponência cultural, White também traz à tona a conflituosa questão política com o Tibete⁷¹. A situação política entre chineses e tibetanos abarca, hoje, uma relação de perspectivas contrárias da parte de seus governantes, agravando-se com a Revolução Chinesa de 1949, pois o movimento político liderado por Mao Tse-Tung buscou reorganizar os costumes e as tradições tibetanas em favor dos princípios ideológicos do comunismo maoísta.

Ainda assim, o poeta tenta apelar para todas as tradições culturais e milenares da China, a fim de lograr êxito em uma aproximação que também é um desejo pessoal:

[...] China dos sábios, dos veados em corrida pelas florestas, da acupuntura nos nervos da impaciência [...] minha China revolucionária com a mão sobre a fronte [...] misteriosa e sacerdotal, das barbas a debruçar o chão, tu de azul num cigarro, misteriosa e impassível, abre-te para que eu possa pôr os pés pelo granito dos teus palácios, inestremecíveis ante Deus e que desenhe depois, aí, a delicadeza deste momento. (WHITE, 1999, pp. 44-45)

Como o Tibete vem há muito tempo sendo um território em disputa, uma vez que a sua história é marcada por conflitos internos, invasões estrangeiras, lutas entre diversas facções políticas e religiosas pelo controle das terras e do poder político, o poeta tenta encontrar no espaço de sua criação um ponto de acordo que possa atenuar o espírito belicoso que permeou a história entre os dois países ao longo do tempo, inclusive, entre os séculos XIX e XX, quando o imperialismo britânico, em sua ofensiva pela Ásia, também tentou seduzir o governo tibetano para consolidar a influência dos ingleses na região.

⁷⁰ Alusão não apenas à colonização iniciada no século XV, mas também à imposição da Igreja que pretendia “proteger” o mundo cristão do Islã e de outras religiões, enfim. (FAIRBANK, 2007)

⁷¹ O Tibete é uma região localizada ao sudoeste da China, cercada por um conjunto de países vizinhos: Índia, Mianmar, Butão e Nepal, que fazem fronteira com a região sul tibetana. Na parte oeste, faz limite com a conflituosa região de Jammu e Caxemira. Originária de uma antiga dinastia militar, o Tibete está ligado à China há mais de 700 anos, mas desde o século VII forma um império guiado pelos preceitos religiosos budistas e por um sistema político próprio. No caso, o principal cargo político tibetano é ocupado por um Dalai-Lama, que acumula funções religiosas e políticas. (IBIDEM)

No entanto, a ação do poeta não é a de impor um modo de pensar ao outro, mas convidar o invasor a refletir sobre a sua louca ambição. E foi essa louca ambição que acabaria engendrando os confrontos bélicos das duas grandes guerras mundiais do século XX, além da divisão política em dois blocos – o capitalista e o socialista – que faria com que cada território do Oriente passasse a ser disputado a ferro e fogo pelas diversas forças políticas, econômicas e militares aí presentes.

Já a China, que é destacada por White em *Janela para Oriente*, além de ser o maior país do Extremo Oriente, hoje é um dos mercados emergentes da economia global, mantendo-se como a principal área de crescimento do mundo e projetando-se no século XXI como um novo e gigantesco mercado econômico. Despertando, assim, o entusiasmo e o interesse das nações mais desenvolvidas do planeta, o grande país do Oriente não deixa indiferente nenhum observador da cena internacional, inclusive o olhar do poeta moçambicano, que alcança também a dimensão do interesse político dos chineses sobre os países africanos.⁷²

Nesse sentido, se White se vê tão tomado por uma inquietante e ao mesmo tempo solidária relação com o Oriente, particularmente quando pede “a humana existência para o Tibete”, é porque o seu olhar confronta a atitude política das grandes economias em sua forma de relacionar-se com o mundo. É porque, também, cabe à poesia captar o espaço anunciante das diversas culturas que tantas vezes tem sido ocultado pela sombra dos discursos dominantes, como afirma Édouard Glissant (2005). E cabe-lhe ainda a tarefa de “perturbar e exacerbar os sentidos”, além de desafiar e enfrentar toda a convencionalidade de uma ordem discursiva voltada apenas para o interesse dos mais poderosos.

Por isso, a escrita de White parece prescindir da representação, revelando muito mais a inquietação do sujeito pelo *Fora* da linguagem, conforme o sentido dado por Blanchot (2001)⁷³:

⁷² A China pretende utilizar Macau como ponte de acesso aos países da África de língua portuguesa, incluindo Angola e Moçambique. Aliás, a mesma Macau que, ironicamente, os portugueses buscaram, durante a expansão de seu império ultramarino, para torná-la uma ponte entre a China e a Europa. Sendo considerado o primeiro entreposto e a última colônia européia na China, e após ter ficado sob a administração portuguesa por mais de 400 anos, Macau foi totalmente reintegrada à China em 1999. (HARVEY, 2003)

⁷³ Blanchot, de forma inovadora, demarcou o uso próprio e funcional da literatura, e, procurando compreender como se constitui a própria realidade literária, criou o conceito do *Fora*, noção forjada nos campos da filosofia e da crítica literária. Então, utilizando esse conceito norteador, desconstruiu a ideia de que a literatura é um meio de chegar ao mundo e propôs, contrariamente, que a palavra literária é a instauração de mundos, de

A minha alma não se aquieta. Por que será se tenho viajado tanto? Não se aquieta porque não existe neste momento, nem se move pelo papel sobre a mesa onde me sento e porque é de mim um ponto vago apenas, como as montanhas que deste quarto diviso, como as paredes desabitadas, como o frio que me observa. Olhar é tudo o que me interessa. (WHITE, 1999, pp. 45-46)

Se o olhar é tudo o que interessa em sua “viagem”, podendo mesmo se apoderar dos demais sentidos ou instigar outros, viajar também não basta ao poeta, pois o itinerário ao qual se lançou é por demasiado distante para ser alcançado de sua janela. Porém, o sujeito poético deve continuar mantendo aberto o campo de sua visão, o que, aliás, vai ao encontro do que diz Merleau-Ponty⁷⁴, quando afirma que ver é ter à distância.

O poeta-viajante deve então prosseguir, ainda que sem poder apalpar o objeto de sua busca, afinal, este é o que está dentro de si mesmo e somente a viagem pela arte lhe pode dar a “fuga necessária”:

Pela casa o silêncio move-se, ao contrário incomodar-me-ia. Fito-o e ponho-me a dizer que o que mais desejaria é toda solidão que o silêncio me provoca. Mas eu não suporto a solidão, reconheço-o, não suporto estar só com tanta clareza, com tanta consciência. É uma realidade contraditória, bem o sei, mas que realidade não o é? No fundo o Oriente é o desejo transbordante de tão súbito desespero, uma fuga ao enclausuramento. (WHITE, 1999, pp. 46-47)

Aqui, o olhar reflete o silêncio no qual o poeta se move e que pode ser visto como uma síntese, ao mesmo tempo em que vai além dos outros sentidos, pois o seu olhar se realiza para além da finitude do corpo, diante daquele Oriente transbordante. É uma saída de si, sem precisar de mediação alguma, e é também a volta a si mesmo: “O mundo é a emanção de um corpo que o penetra. [...] Antes do pensamento, estão os sentidos”⁷⁵ (LE BRETON, 2007, p. 11). Le Breton, ao estabelecer as bases de uma antropologia dos sentidos e com ênfase no papel da orientação cultural e das percepções sensoriais, afirma que estas podem ser entendidas como projeções de significados do indivíduo sobre o mundo.

eventos plenos de real. Contudo, nesse movimento, a literatura funda sua própria realidade, isto é, cria outro mundo a partir do mundo, o que também é consoante aos estudos de Paul Ricoeur. (BLANCHOT, 2001)

⁷⁴ Reflexão de Merleau-Ponty em sua obra *O visível e o invisível*, onde confronta a filosofia reflexiva que, segundo ele, recusa como desprovido de sentido todo entrelaçamento do mundo com o espírito e deste com o mundo. Para essa visão reflexiva, está fora de questão o fato de o mundo preexistir à consciência. (1999)

⁷⁵ “El mundo es la emanación de un cuerpo que lo penetra. [...] Antes del pensamiento, están los sentidos.” (LE BRETON, 2007, p. 11)

Ao tratar também da relação entre a corporeidade e o conhecimento do mundo, Le Breton retoma contribuições importantes de duas grandes obras de Merleau-Ponty: *Fenomenologia da Percepção* (1994) e *O visível e o invisível* (1999), sendo que na primeira o filósofo francês se dedica amplamente à relação entre a consciência e a realidade, o corpo e o mundo na dinâmica das percepções sensoriais. Afinal, é nesse estado e movimento que o sujeito “se realiza”: “o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original” (1994, p. 149) e conduz o sujeito poético a uma condição de transbordamento:

A janela do quarto de onde escrevo é de um esplendor que dá vontade de saltar por ela. É um limite a que se ascende. Informemente mágica. Invisivelmente sóbria. Encosto-me na cabeça espiritual dos seus vidros para respirar de encontro a eles, reparar que o corpo é quente por dentro. Nada do que vejo é demasiadamente pequeno. Aparte eu. Mas cabe tudo dentro de mim quando eu penso cá dentro. O Japão, a Índia, a China, o Tibete e outros lugares que revisitarei como quem anoitece alegórico, como quem afaga um sonho. (WHITE, 1999, p. 47)

Chegando ao ápice de uma viagem, “num anoitecer alegórico”, White conclui a primeira etapa de um infatigável sonho – a rota tomada por esse sonho é também alegórica. Através dela, o poeta-viajante tem diante de si o que lhe transborda da subjetividade – tantos lugares a serem revisitados e que são uma forma de visitar a si mesmo.

Assim como na fantasmagoria do *flâneur* baudelaireano, essa ambição se torna um ato que indica uma embriaguez ou um êxtase peculiar (comparada frequentemente à embriaguez que decorre do uso do haxixe). A de White, porém, segundo sugere um ponto culminante de sua viagem, é o álcool: “Volto a olhar para o copo em cima da secretária. O álcool finge-me. Se não me finge ajuda-me ao menos a fazê-lo. A rir quando não devo, a perceber quando não percebo” (IBIDEM, p. 48).

Uma vez que o álcool é mencionado por Eduardo White, em seu texto, como elemento propiciador para exaltar sua percepção, nota-se aí a expressão de um quadro existencial que também está na raiz de seu lirismo. Nessa condição, o álcool também seria um componente que exalta as paisagens que se abrem da janela do poeta, uma vez que trazem uma excitação dos sentidos e a tornam mais ambiciosa.

Assim, a viagem whiteana avança pelos diversos destinos do Oriente, expondo não somente um *modus operandi* – a escrita ao nível do procedimento estético, mas também um

modo particular de relacionar-se com o mundo: “Ao menos a solidão ali é doutra natureza, é de uma solidez quase irreprimível. Alta, distinta, fluida e diversa. Um exercício de sabedoria, um momento de energia” (IBIDEM, p. 47). E que o conduz à experiência simbólica de um “anoitecer alegórico”:

A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. (BENJAMIN, 1985, pp. 187-188)

Aqui, o pensamento de Walter Benjamin recupera tanto o sentido último do símbolo quanto o da alegoria, que será, por sua vez, considerada por ele como a configuração de uma síntese da imaginação dialética⁷⁶. Embora a alegoria alcance de modo não intencional o símbolo místico, ou seja, revestindo-se deste, é importante destacar que ela não é símbolo e este nada significa e nada comunica, apenas torna transparente aquilo que está para além de uma expressão. A alegoria é o empenho hermenêutico que, benjaminianamente, redime a transitoriedade das coisas, pois, na alegoria o passado é deslocado de seu contexto para uma nova significação, a possibilidade, segundo Benjamin, de se redimir a história de um mundo por demasiado laicizado.

Em White, o que se vai reverberando por meio de alegorias está justamente em um percurso estético que se tornou uma espécie de delírio para o poeta: “O Oriente é-me também uma ambição, quase um remédio intuitivamente divino que adquirei quando o imagino” (WHITE, 1999, p. 47). Só uma ambição como essa que pode lançar o poeta para um mundo mais além, onde a realidade e a ficção se tornariam um único modo de existir:

Vejo as estantes em meu redor, os livros que estão fechados para si mesmos. Quantas janelas estarão abertas ali ou ficaram perpetuadas para este momento. Todas as páginas vivem para lá do que existem, para lá do que são e para lá do que desejavam ter sido. Vivem por algum ponto em que terão existido mesmo antes de serem escritas. Por lugares que não foram senão em quem os sonhou. E tudo se revelará mal os abramos, tudo será real de repente. (IBIDEM, p. 48)

⁷⁶ Segundo Benjamin, imaginação dialética é o processo de produção de *imagens dialéticas*, que permitem captar as tensões presentes no pensamento (BENJAMIN, 1984, p. 231). Assim, a *imagem dialética* concentra, numa imagem estática, o dinamismo do qual se constitui o pensamento. Contudo, ela só pode ser capturada pela história; não é dada empiricamente, mas construída, tornando-se um objeto histórico.

Também revestida por uma expressão simbólica, o procedimento metafórico que aqui envolve os livros como janelas possui uma dimensão que não se atém ao espaço lógico, é a tensão entre o sentido literal e o sentido figurado que abre, aos olhos do poeta, a possibilidade de superar os limites da realidade. Transpondo, assim, o espaço lógico e acedendo a uma dimensão simbólica, para além do conceito, é a metáfora que se apresenta como uma condição para a possibilidade desse mesmo conceito (RICOEUR, 2000b). Por outro lado, essa dimensão simbólica, que implica a suspensão do sentido e da referência literal, abre um campo a novos sentidos. Estes, uma vez reconfigurados pela linguagem poética, devem trazer um novo conhecimento à medida que também denunciam a artificialidade do mundo, bem como a impossibilidade de maior realização do sujeito:

A poesia moderna nos convida a nos libertar dessas dicotomias para tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em uma relação com o objeto, que passa particularmente pelo corpo e pelos sentidos, mas que tem sentido e nos emociona através da matéria do mundo e das palavras.⁷⁷ (COLLOT, 2005, p. 5)

Tentando compreender as muitas razões que movem a sua afeição por um Oriente que é múltiplo de significados e com o qual tenta fundir-se, White vai enriquecendo o mundo dos sentidos pelo processo de metaforização e pela intensa relação que estabelece com o seu objeto de reflexão, ao mesmo tempo em que vai registrando também as lembranças amargas de outro Oriente que lhe é conhecido:

Lembro-me do ano em que visitei a Coreia. Em que parti com o corpo rumo a Oriente. Um Oriente em que julguei ter estado. Mas a Coreia era só o medo e os uniformes, as pessoas embrulhadas no que não podiam dizer, nem pensar, nem mostrar. [...] É uma Coreia triste aquela em que penso agora [...] Vejo-a como se a visse aqui toda presente, megalómana na sonolência dos seus grandes edifícios [...] olhando o Ocidente com horror e ódio, massas de pedra erguidas sobre uma enorme tristeza, monumentos de um forçado sossego. (WHITE, 1999, pp.48-49)

Ao recordar a Coreia do medo e da opressão, o percurso do sujeito poético não pode ser mais do que um “forçado sossego”, já que ir ao encontro do outro em sua “viagem” pelo Oriente o remete a contrastantes experiências, que vão de uma ascese espiritual quando passa pela Índia, à angustiante experiência dos conflitos políticos e militares.

⁷⁷ “La poésie moderne nous invite à nous affranchir de ces dichotomies, pour tenter de comprendre comment le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l’objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots.” (COLLOT, 2005, p. 5)

No percurso do poeta pela Coreia, percebe-se uma referência ao primeiro grande confronto militar entre ideologias ocidentais capitalistas e aquelas orientais socialistas, que dividiu, em meados do século passado, a península coreana em duas zonas de influência: uma ao norte, socialista e apoiada pela União Soviética e China – a República Popular Democrática da Coreia; e uma ao sul, capitalista e com apoio das nações ocidentais – a República da Coreia. Porém, em 1950, a Coreia do Norte, após severas tentativas de derrubar o governo do sul, invadiu e ocupou a capital coreana, Seul, desencadeando, assim, o primeiro conflito armado do pós-guerra de 1945.

Assim, forças das Nações Unidas, apoiadas principalmente pelos Estados Unidos, fizeram uma resistência no sul, reconquistando a cidade e investindo contra o norte. A China, vendo-se ameaçada pela aproximação das potências ocidentais, enviou reforços à frente de batalha, fazendo da Coreia um grande campo de batalha. Os Estados Unidos, por sua vez, liderando uma força multinacional da ONU, enviaram suas tropas em auxílio ao governo sul-coreano, estendendo-se a guerra por três anos e matando pelo menos três milhões e meio de pessoas. Finalmente, após muitas batalhas, um armistício foi assinado, em julho de 1953, para manter a península da Coreia dividida em dois Estados soberanos, embora hoje não se trate mais de uma Coreia do Norte sob a esfera política de Moscou. Contudo, a atual ditadura de Kim Jong-il, morto em dezembro de 2011, ainda deve se perpetuar através de Kim Jong-un, filho mais novo e provável sucessor do líder norte coreano, mantendo, assim, a ditadura anterior e o país isolado do resto do mundo.

Não obstante o antigo sistema político dos soviéticos, excessivamente centralizado e burocratizado, tenha sido ineficiente para competir com o Ocidente capitalista, as consequências histórico-culturais da “Guerra Fria” foram inevitáveis. No entanto, para o Moçambique contemporâneo de White, já não se trata mais de ancorar em um espaço geopolítico cristalizado e que possa sugerir uma poesia revolucionária e centrada na coletividade, mas em expandir os horizontes de um contexto histórico de raízes múltiplas que requer outras formas de enfrentamento:

Se eu pudesse ver esse Deus neste instante, tocar-Lhe os milagres pela janela, falar-Lhe do que esperam façam por mim, se pudesse voar pelo céu brando de onde me vê, eu que sou vagamente alguma invenção d’Ele [...] pedir-Lhe-ia um gesto apenas, uma simples ilusão como o é a minha fé para materializar esse Oriente de que os meus olhos têm consciência. (WHITE, 1999, p. 51)

Imerso, assim, no anseio de falar com Deus e em uma tentativa de materializá-Lo, a recriação de uma paisagem reflete o *apelo*⁷⁸ que conduz o poeta a mundos inimagináveis, e ao qual se associam a *espera* e a *errância*⁷⁹ (COLLOT, 1989), refletindo, também, o desejo de justeza entre o olhar e a escrita:

[...] e aberto pelas palavras, sem saber que o Mundo pode também ser o instante daquela visão, emigrantemente azul e aérea, como eu daqui, agarrado a um cigarro, imaginando-me presente no que não estou de facto, mas vivente dessa efêmera glória, passageiro nas surpresas que a escrita vai inventando e os olhos desenhando [...] (WHITE, 1999, p. 56)

Eu recolho-me para o centro de um movimento, em direção à cadeira onde anseio ver-me sentado para que o sono seja a vida possível da viagem que empreendo defronte da janela que tenho virada para Oriente. (IBIDEM, pp. 56-57)

Oiço a campainha tocar. Tem gente que não sabe que não me quero desperto. Por isso, vou-me deixar estar aqui quieto, fingir não estar porque não estou realmente. [...] Eu daqui não me vou levantar e como posso? Estou tão longe. Só o corpo aqui permanece. (IBIDEM, p. 57)

Essa condição que o olhar faculta diante do mundo pode ser associada ao que Collot denominou como a *espera* e a *errância*. Para o teórico francês, juntamente com a reflexão de E. Fink à qual ele recorre, hoje se está diante de uma poesia que remete não para a representação, ou apresentação, mas para a “de-presentation”, na medida em que só como ausentes o passado e o futuro podem constituir os horizontes do tempo presente do poema (COLLOT, 1989). Além disso, toda essa sensibilidade do poeta moçambicano permite identificar, na relação recíproca entre a subjetividade a significação, o reflexo do entrelaçamento do visível com o invisível.

A possibilidade de uma relação conjunta com as coisas do mundo conduz a um tempo fora do presente e ao qual não se pertence de fato, mas “que a escrita vai inventando e os olhos desenhando”, o que é implicitamente marcado pelo desejo de eternizar um instante através do olhar. Na perspectiva fenomenológica, essa condição permite reconhecer que existe “um fundo”, quando não explícito, ao menos implícito, por trás de

⁷⁸ Segundo Michel Collot, o *apelo* é a necessidade que o poema tem de responder ao vazio e ao invisível das coisas. Existe, portanto, um apelo do horizonte desejando manifestar-se na linguagem poética. (1989)

⁷⁹ Para Michel Collot, a *espera* é, “para o poeta, colocar-se à escuta do silêncio para perceber o eco imperceptível de um apelo, ele próprio inapreensível.” A *errância* é a busca do desconhecido, do intervalo que há entre a palavra e o sujeito. “A experiência poética é assim, como a própria existência, uma totalização sempre inacabada.” (IBIDEM)

toda percepção, uma vez que o horizonte do olhar é constituído também por toda a experiência sensorial do sujeito.

Imerso na paisagem do Índico, o olhar de White reflete uma entrega do corpo por inteiro, o que permite, segundo Merleau-Ponty, considerar que: “[...] o corpo próprio é o terceiro termo, sempre subentendido, da estrutura figura e fundo, e toda figura se constitui sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal” (1994, p. 117)⁸⁰, pois é pelo corpo que o olhar estabelece sua relação com o visível: “frente ao mundo, o homem nunca é um olho, uma orelha, uma mão, uma boca, senão um olhar, uma escuta, um tato, uma gustação ou um olfato”⁸¹ (LE BRETON, 2007, p. 22). Entre o movimento da escrita e o que a imaginação possibilita, confirma-se a todo o momento o anseio de continuar recriando o Oriente:

As coisas que posso ver, inimagináveis da minha janela amarela virada para Oriente. As coisas que posso ver como um louco e brincar com elas, salvá-las desta secreta condição dominical [...] as coisas que invento sem merecer um ordenado por isso, como, por exemplo, os destinos a que não se chega [...] (WHITE, 1999, p. 58)

O sentido de uma janela poética, para White, está intimamente correlacionado ao modo como ele reconhece o outro em sua viagem e atribui a esta novos significados:

Tudo é tão longe quando é demasiado real, tece trama-se, mas eu quero a matéria profunda e madura do sonho [...], o Buda fotografado no verde do jade ou então a palha entrançada no estático chapéu vietnamita a olhar-me da parede. Liso de fúria sobe o incenso pelo quarto, minucioso, puro como a ilha de Taiwan a meio do mar, ondulante nas areias, ou o búfalo ruminante numa lamacenta plantação de arroz em Camboja [...] Este é o quarto onde escrevo, doente e obcecado por esse gigantesco continente, e sou a meu modo um clamor dessa viagem, o esplendor e a baba destas imagens que me são gratas e nascem em textos. (WHITE, 1999, pp. 54-55)

Diante do sagrado em que se encontra o contexto de Taiwan e que tem sido um centro de grande resistência ao totalitarismo chinês, o olhar whiteano se desdobra a partir

⁸⁰ Para Merleau-Ponty, o *corpo próprio* é o da experiência vivida, não é objeto nem ideia. O corpo é o sujeito da percepção, pois remete tanto à reflexividade, tida como atributo da consciência, quanto a visibilidade, propriedade característica do objeto. É “o visível que se vê, um tocado que se toca, um sentido que se sente, é corpo-sujeito (1984, p. XI). Ao tratar da espacialidade do corpo, Merleau-Ponty considera que o espaço está enraizado na existência e, subjacente ao espaço objetivo, há um espaço primordial, no qual o corpo habita o espaço, apreende-o sem ser tomado pela intenção de conhecer algo. (1994, p. 206)

⁸¹ “Frente al mundo, el hombre nunca es un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, una gustación o una olfacción [...]” (LE BRETON, 2007, p. 22)

das memórias de alguns “objetos” peculiares ao universo que percorre, como um Buda fotografado ou a palha enfiada de um chapéu vietnamita. É essa entrega quase obsessiva ao Oriente, de desejos e memórias, que acaba levando o poeta a mergulhar, também, em um espaço conflitante, onde encontrará um passado que de alguma forma lhe é familiar – o registro de uma guerra pela independência política. Ao mesmo tempo em que a figura de Buda se volta para a suspensão do desejo⁸², o chapéu vietnamita pode ser visto como uma alusão política à brava vitória dos vietnamitas sobre os franceses.⁸³

Por entre guerras e amargas lembranças, o percurso pelo sudeste asiático não é outro senão uma parte que remete White ao passado do qual ele se apropria, não apenas porque aí está um Oriente que de certa forma lhe pertence, mas que, por isso mesmo, precisa ser reinventado.

⁸² Segundo a visão de Buda, e, por conseguinte a do Budismo, no desejo está a raiz de todo o sofrimento humano. O Budismo é um sistema filosófico e religioso que surgiu no século VI a. C., com Buda (Sidarta Gautama), e sua origem tem raízes no Hinduísmo, onde Buda é considerado uma das encarnações de Vishnu (deus do Hinduísmo, responsável pela preservação do universo). (SARASWATI, 2007)

⁸³ Aqui se refere à Indochina, região do Sudeste Asiático que foi submetida ao colonialismo francês, em 1887, e transformada em União Indochinesa, no caso, representada por três países: Laos, Camboja e Vietnã. O domínio francês se prolongou até a Segunda Guerra Mundial, quando, em 1940, após o expansionismo nazista na França, a Indochina foi ocupada pelo Japão. As atrocidades cometidas pelos japoneses fortaleceram os movimentos de libertação, no Vietnã, cuja resistência à ocupação estrangeira foi comandada pelo “Vierminh” (Liga Revolucionária para a libertação do Vietnã), fundada, em 1941, pelo comunista Ho-Chi-Min. Após a rendição do Japão em 1945, o líder comunista proclamou a independência da República Democrática do Vietnã, com a capital em Hanói. Porém, a expulsão dos franceses só ocorreu na Batalha de Dien Bien-Phu, em 1954, resultando, daí, a divisão do Vietnã, o Norte governado pelos comunistas, e o sul sob a esfera política e econômica do governo dos Estados Unidos. Ainda, em 1954, a Conferência de Genebra, convocada para negociar a paz na Indochina, reconheceu a independência do Camboja, Laos e Vietnã. (HARVEY, 2003)

2.2. O Oriente reinventado

Deste lado do quarto é onde eu posso
iludir-me com o devagar do real.
Eduardo White

Olhando a paisagem do Índico e divagando sobre a sua imensidão, o poeta encontra, aí, outras memórias. Paradoxalmente, a necessidade de deixar o Oriente e retornar para casa não acontece sem antes tentar sorvê-lo, por inteiro, como se fosse possível alcançar “tudo” que aquele Oriente possui. “Esse tudo” sugere uma condição quase obsessiva, que é sintetizada pelo substantivo “coisas”, já marcado indefinidamente:

[...] por vezes, quando não escrevo no meu emprego ou quando sou um pai normal, as coisas que procuro obsessivamente não esquecê-las e que por elas bebo, as coisas, meu Deus, as coisas que tenho dentro a crescer como vagens e não percebo, as coisas que não me dão descanso nenhum, o *delirium tremus*, as coisas onde estou nu e inadiável, a sua imaginação, as coisas que são tantas coisas para aqui caberem. (WHITE, 1999, pp. 58-59)

Nesse delírio incontido, o poeta intenciona recuperar toda volúpia e embriaguez do Oriente, bem como uma série de paisagens que ainda devem ser percorridas:

Por exemplo, como o que podia dizer: Nas Filipinas uma lava destila o açúcar e eu bebo, em Manila, uma mestiça que me seduz, vulcânica na sua orientalidade [...] e das mil e tais posições do Kamasutra, meu Oriente dos belos e impagáveis travestis em pleno Laos [...] meu Oriente nos haréns de Bandar Seri Bangwar [...] ou ainda do velho obeso e cansado Vasco da Gama, em Molucas, português de fé como minha mãe, deixa que cheguem a esta janela, pelas tuas canoas com balancias e velas, os melões vermelhos da Malásia, a borracha da Sumatra, o amendoim da Birmânia, o cacau de Luzon nas Filipinas, deixa aqui fumar um cigarro enrolado a dedo em Java e uma dançarina de Banguécoque para que durma. (IBIDEM, pp. 59, 61, 62)

Aqui, a visão política que White traz ao leitor permite reconhecer que o Oriente continua no horizonte dos interesses do Ocidente – o modo como este pensou as culturas orientais e as (re) construiu vai desde a visão libidinosa de várias regiões da Ásia à exploração não menos desmedida dos portugueses, agora apresentada de forma caricatural na figura grotesca de Vasco da Gama. Uma visão que confronta algumas das justificativas da colonização – a expansão imperialista e a imagem de um “desordenado Oriente”, além da criação de um Leste que “melhor combinasse” com o que o Oeste insinuava encontrar: enigmático, maravilhoso, estranho e, até mesmo, “imoral”.

Segundo Edward Said (1995), uma vez que o Oriente era visto como “diferente” e não civilizado, o Ocidente o concebeu como um estereótipo ou como uma síntese daquilo que esse mesmo Ocidente não admitiria ser, conforme se percebe na escrita de White:

Mas antes deixo o Saigão⁸⁴ numa jangada [...] Saigão venérico de Napalm nas canções de Lenon, a pôr bombas na casa real inglesa e a dizer-se maior que Cristo [...] Meu Saigão inderrotável até nas papaieiras de Marylin Monroe, vermelha de dormir com a América toda [...]. Saigão da vergonha, terrorista, da malária a gingar no mosquítico mindinho comunista de Ho-Chi-Min [...]. Maoísta até ver quando, Saigão das bananas a descascar o mundo e vomitá-lo todo na Broadway [...]. Saigão doente e triste, mas de pé em Phnom Penh e nas rotas botas do cidadão Giap⁸⁵, oriental em tudo e místico e forte, vejo-te daqui e não sabes, com um barco pronto a meio do peito e as malas por arrumar na consciência. Vou voltar do Oriente. Tentar, um pouco, a frescura, dominar a inquietação. Mas o acaso leva-me, agora, a pensar na exaustão. Revela-se a noite pela janela do quarto [...] – Psiu, Eduardo. Vem te deitar, vem apagar a nostalgia. Os olhos já não veem a esta hora. Está cansada a magia. (WHITE, 1999, pp. 62, 63, 64)

A mesma Saigon que (re) surge agora aos olhos do poeta também foi palco de uma das mais violentas guerras da segunda metade do século passado, é agora mais um espelho do espírito arbitrário e vergonhoso da política expansionista dos Estados Unidos, e, enfim, das grandes potências ocidentais. Emblematicamente, Saigon também é onde ocorre ao poeta moçambicano o anseio de voltar à sua realidade: “Vou voltar do Oriente e dominar a inquietação”, embora o acaso o leve, agora, “a pensar na exaustão”, em uma condição que lembra a de Álvaro de Campos, para quem não valeu a pena ter ido ao Oriente⁸⁶. É assim que White reconhece “pessoalmente” que é preciso, então, “arrumar as malas na consciência”.

E como só há uma maneira de viver, segundo o heterônimo de Pessoa, o Oriente não deveria ser tão diferente do Ocidente, inclusive quando se pensa o contexto multicultural em que vive o poeta Eduardo White:

Porque o artista é aquele que aborda o imaginário do mundo [...] Isso significa que uma intenção poética pode me permitir conceber na minha relação com o

⁸⁴ Saigão ou Saigon é a capital do Vietnã do Sul.

⁸⁵ Vo Nguyen Giap foi o general vietnamita e comandante das tropas do falecido presidente do Vietnã Ho-Chi-Min, durante a campanha militar da Indochina contra o colonialismo francês. (HARVEY, 2003)

⁸⁶ “Eu acho que não vale a pena ter / Ido ao Oriente e visto a Índia e a China. / A terra é semelhante e pequenina / E há só uma maneira de viver. / Por isso eu tomo ópio. [...]” (CAMPOS, 1969, pp. 248-249)

outro, com os outros, com todos os outros, a Totalidade-Mundo⁸⁷, eu me transformo me trocando-me com o outro, permanecendo eu mesmo, sem renegar-me, sem diluir-me, e é preciso toda uma poética para conceber esses impossíveis [...] (GLISSANT, 2005, pp. 43-75).⁸⁸

Sendo assim, não se trata de negar as diversidades étnicas e culturais, mas de reconhecer em cada grupo ou etnia a possibilidade de partilhar novas experiências de mundo com o outro, diferentemente do que tem ocorrido ao longo da história, através dos conflitos e da intolerância de uns sobre os outros. Nesse sentido, a problemática de um lugar deve ser vista como a problemática de “todos os lugares”, de acordo com Édouard Glissant, pois o que se deve considerar primeiramente é o respeito à alteridade e não a imposição de uma ideologia que visa ao espaço do outro como objeto de conquista – o “nomadismo em flecha”. A Totalidade-Mundo, por sua vez, não se faz sem a presença de valores fundamentais: “Nada como a delicadeza para comover, para trabalhar a residência da ternura” (WHITE, 1999, pp. 64-65).

Contudo, o que o olhar do poeta ainda identifica é marcado por caminhos tortuosos e opressivos. Basta observar que a Saigon da “doença e das bananas que o mundo descasca e vomita na Broadway” remete à Guerra do Vietnã, uma das maiores tragédias do século XX e, sem dúvida, o maior fracasso militar da história dos Estados Unidos, no século passado, levando à morte quase 60 mil norte-americanos e mais de 300 mil feridos e/ou mutilados, sendo que do lado vietnamita foram mais de 3 milhões de mortos. Além disso, foi ainda a primeira guerra com cobertura televisiva maciça, o que contribuiu para uma maior mobilização da opinião pública contra a tragédia que ocorreu no Vietnã.

Com um viés mais político, White aponta aqui para a origem dessa tragédia, que começou com o fim do império francês na região e culminou na Guerra do Vietnã, em

⁸⁷ Édouard Glissant concebe a ideia de Totalidade-Mundo para se referir à interação profusa, acumulativa e em movimento de culturas diversas que se encontram em determinado espaço-tempo. O pensador martinicano também usa o termo Totalidade-Terra para se referir à presença da diversidade dos povos que continuam lutando para conquistar seu lugar na terra. (GLISSANT, 1995)

⁸⁸ “Parce que l’artist est celui que approche l’imaginaire du monde [...] C’est-à-dire qu’une intention poétique peut me permettre de concevoir que dans ma relation à l’autre, aux autres, à tous les autres, à la totalité-monde, je me change en m’échangeant, en demeurant moi-même, sans me renier, sans me diluer, et il faut toute une poétique pour concevoir ces impossibles là.” (GLISSANT, 1995, pp. 43-75)

1960, sendo que o seu trágico fim se deu, em parte, somente em 1973 com os Acordos de Paris, quando foi oficializado o término da guerra.⁸⁹

Com a derrota dos Estados Unidos na guerra, no ano seguinte, o bloco comunista assumiu também o poder no Camboja através da conquista de Phnom Penh, capital do país. Todavia, a luta entre as forças sul-vietnamitas e os vietcongs continuaram até 1975, quando o governo norte-americano retirou definitivamente os seus últimos soldados de Saigon, que cairia finalmente sob domínio das tropas do Norte. A Guerra do Vietnã só chegou ao fim, de fato, com a conquista de Saigon pelos vietcongs e com a reunificação do país sob o regime comunista.

Contudo, o fim da organização bipolar na ordem política mundial não significou o fim do risco dos arsenais nucleares e dos confrontos regionais que têm ocorrido em várias partes do mundo na atualidade: “Pode-se gritar um corpo, detoná-lo até a paciência [...]. Breve animal se achará. Calado e por dentro da ausência que o lava” (WHITE, 1999, p. 65). Esse olhar atento e peregrino de várias culturas, que também capta os incertos rumos do mundo globalizado, vai ao encontro do que afirma o economista e cientista político,

⁸⁹ O fim do império francês, no sudeste asiático, acabou deixando o Vietnã dividido em dois territórios: o norte, comunista e representado pela República Democrática Popular do Vietnã, e o sul capitalista formado pela República Democrática do Vietnã, comandada por Ngo Dinh-diem. Porém, segundo a Conferência de Genebra de 1954, a divisão seria temporária e a reunificação do país deveria acontecer em 1956, com a convocação de eleições populares, o que não ocorreu devido ao seu cancelamento pelo governo do Vietnã do Sul. Desencadeou-se então a Guerra do Vietnã, em 1960, no mesmo ano em que também foi fundada a Frente de Libertação do Vietnã do Sul, da qual germinou o "vietcong", guerrilha comunista apoiada pelo Vietnã do Norte. O regime pró-ocidental do sul, pressionado pelos vietcong, passou a contar com a colaboração de consultores dos Estados Unidos enviados pelo presidente John Kennedy, sendo que, em 1964, sob a alegação de que navios norte-americanos tinham sido atacados por barcos do Vietnã do Norte, o presidente Lyndon Johnson, autorizou uma intervenção militar, que, no auge da guerra chegou a ter 550 mil soldados combatendo no Vietnã do Sul. Assim, uma nova escalada da guerra teve início em 1965, quando o governo norte-americano começou a fazer um bombardeio sistemático sobre o Vietnã do Norte. Em janeiro de 1968, o Vietnã do Norte e os vietcong desencadearam a "ofensiva do Tet" (o ano-novo vietnamita) e o presidente Johnson determinou a paralisação dos bombardeios. Importantes cidades do sul foram ocupadas pelos Norte, que chegaram à periferia da capital Saigon. Vindos de uma guerra de libertação contra a França, os norte-vietnamitas usaram melhor as estratégias de guerrilha, aproveitando-se das vantagens geográficas (uma selva fechada sob o calor de 40 graus), para derrotar os norte-americanos. Estes por sua vez, investiram mais de 250 bilhões de dólares, além de terem utilizado material bélico condenado pelas Nações Unidas, como bombas químicas de alto poder destrutivo, como as desfolhantes de "napalm", a que alude o trecho de White: “o Saigão venérico de Napalm nas canções de Lenon”. O grande envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã e a morte crescente de milhares de jovens norte-americanos provocaram uma verdadeira comoção nacional no país, onde a opinião pública se manifestou ativamente pela retirada norte-americana da guerra, liderada, inclusive, pela juventude que embalou os ideais de “paz e amor” e o festival de Woodstock, em 1969. No entanto, a retirada gradual dos Estados Unidos não se daria antes de pesados bombardeios sobre o Norte do Vietnã e com intervenções militares no Laos e no Camboja – *O surgimento das nações* (1987). (HARVEY, 2003)

Samuel Phillips Huntington, ao afirmar que hoje a acirrada rivalidade entre muitos países passa cada vez mais a ser mediada pelas questões culturais:

A política mundial está sendo reconfigurada seguindo linhas culturais e civilizacionais. Neste mundo, os conflitos mais abrangentes, importantes e perigosos não se darão entre classes sociais, ricos e pobres, ou entre grupos definidos em termos econômicos, mas sim entre povos pertencentes a diferentes entidades culturais. (HUNTINGTON, 1997, p. 21)

Conforme a visão de Huntington, a globalização acelerada está favorecendo a formação de uma “identidade civilizacional” que passa a estabelecer um elo com as identidades locais, enfraquecendo, então, as identidades nacionais como fonte identitária única. Por outro lado, por serem capazes de dar mais sentido ao vazio espiritual crescente, a etnia e a religião continuam sendo os principais elementos objetivos das identidades civilizacionais. Mas, para Huntington, os confrontos mais perigosos e que tendem a ser mais acentuados surgirão da relação entre a “arrogância ocidental”, a “intolerância islâmica” e a “postura econômica afirmativa da Ásia” (IBIDEM).

É, então, no espaço da linguagem poética que se abre uma nova reflexão, além de ser um modo de um enfrentamento existencial, como sugere a escrita de White: “[...] e as mãos acontecem resultar não num gesto mas num sopro do soberano lugar da linguagem. Já póstumo o sono, é durável o rosto e o homem que esconde” (WHITE, 1999, p. 65). Nessa concepção, White reafirma também o papel da poesia, pois, segundo Merleau-Ponty:

Enquanto habito um ‘mundo físico’, em que ‘estímulos’ constantes e situações típicas se reencontram – e não apenas o mundo histórico em que as situações nunca são comparáveis – minha vida comporta ritmos que não têm sua *razão* naquilo que escolhi ser, mas sua condição no meio banal que me circunda. Assim, em torno da nossa existência quase impessoal [...], em torno do mundo humano que cada um de nós se faz, aparece um mundo em geral ao qual é preciso pertencer em primeiro lugar para poder encerrar-se no âmbito particular de um amor ou de uma ambição. (1994, p. 99)

Esse mundo é o fruto primeiro de uma origem transcendental da experiência⁹⁰, correlacionado não a uma racionalidade, mas ao imaginário e ao sonho, nos quais está

⁹⁰ Embora o vocábulo consciência possa ser usado no sentido amplo de abertura aos fenômenos, é melhor ater-se “à noção incontestável de experiência”. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 299), já que ela exprime melhor a circularidade do sujeito emergente de um campo sensível ao qual, no entanto, permanece engajado.

mergulhada a existência humana. Esta, portanto, não é um fardo que o poeta carrega, ou um empecilho à sua plena liberdade, mas é o universo do qual a sua poesia emerge. É a linguagem poética que exprime a subjetividade em seus movimentos mais básicos. Porém, não bastam os sentidos por si mesmos para fazer alguém estar no mundo, é preciso que haja fundamentalmente a participação de um projeto cultural por fazer-se, que, nas palavras de Mia Couto, é:

o símbolo de uma nação que permanece em processo de criação. Mais que um símbolo: eles são uma metáfora, uma das poucas sobrevivências do desejo de haver um país, um caminho para se ser colectivamente feliz. Ou simplesmente: um caminho para se ter todos os caminhos. (2000, p. 5)

Nessa profusão de caminhos criados pelas literaturas africanas, o sentido da escrita, após a independência, impôs uma volta para casa, um retorno histórico que perpassasse a travessia das memórias que foram legadas pelas diversas culturas presentes em cada país. Por isso, em White se percebe a escolha por uma ressignificação da história:

Estou cansado. Creio ter já escrito isto. Estou esgotado de estar sempre a dizer que estou cansado, do medo da lucidez com que encaro este facto. [...] Estou cansado desta forma imutável com que a vida me respira me respira e celebra sem ordem possível. [...] Queria poder encontrar um meio de mudar este cinzento, esta imobilidade fatal, este afogado pétrido que me pesa, que me fustiga e que por isso não me deixa ser feliz. Ó meu Deus, para onde caminho eu com estes tumultos, com estas sombras? Eu que pretendo apenas e só apenas não me sentir confrangido, nem estranho, nem tão-pouco só e demente. (WHITE, 1999, p. 66)

Em um tom de cansaço e pessimismo, após a sua longa caminhada pelo Oriente, o sujeito poético questiona a condição de imobilidade e impotência em que se vê, ao pensar o destino que a sua viagem o levou. No sentido paradigmático das grandes viagens marítimas da tradição ocidental, a de White sugere a refiguração das paisagens, ao visitar o Oriente:

Mas sou tudo isto, esvaído numa confusão indefinida, perdido numa visão que se não acontece, amarga e desespera. [...] Cheguei até aqui e provavelmente aqui permanecerei real e doído. Quase não consigo sair deste labirinto. Aonde irei parar? Em que tempo irei descansar? Estou afogado num delírio e não há realidade mais inquietante do que esta que pessoalmente me pesa. (IBIDEM, p. 67)

Para Merleau-Ponty, “ser uma consciência, ou antes, ser uma experiência, é comunicar-se interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles.” (1994, p. 113)

Se a angústia de Álvaro de Campos, ao pensar a ida ao Oriente – *Opiário* –, aponta para o mar no qual não pôde navegar, a travessia imaginada por White está direcionada para a necessidade de reencontrar-se com os seus outros:

Inundo, depois, o horizonte, o seu tecido vivo, as constelações, as águas em repouso do Índico, as denotações vegetais. Um barco passa, ao fundo, enfunado na lisura. Fugidio. Secreto e castanho no seu silêncio. Levanto as mãos para o movimento, para o longínquo Oriente em que vou viajar. (WHITE, 1999, p. 67-68).

A relação que o poeta moçambicano estabelece entre o olhar e o sonho, a arte e a história, sugere o imperativo de se retirar o homem da alienação em que se encontra, sendo a poesia a portadora por excelência dessa perspectiva. Segundo Bachelard: “Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador” (BACHELARD, 1990, p. 5). Para Bachelard, a imaginação se alimenta da vontade de transformar a realidade. Essa imaginação, em um incessante corpo-a-corpo com as substâncias do mundo, é dinâmica e permite a White o desejo de reconstruir o mundo.

Nessa dupla realidade de imagens, material e subjetiva, dá-se a união do imaginado com o imaginante, do *homo faber* e modelador de horizontes que, mais do que um possível espaço mensurável, é antes a matéria imaginada e íntima do poeta. Por instantes, a realidade que *pessoalmente* pesa sobre o poeta moçambicano, também frente ao imenso mar e àquele barco que passa na linha do horizonte, retrata o mundo interior do sujeito em determinado momento: o desejo de tomar aquele barco e fazer, simbolicamente, a sua grande viagem.

Enquanto o cais de Álvaro de Campos é uma nostalgia extrema, o porto de onde parte White é aquele que lhe permite tomar o barco da imaginação, possibilidade de viajar por um mar infindável que se descortina ao olhar. É o destino de um poeta que deseja narrar a sua viagem em vez de se debruçar inerte sobre um cais como Álvaro de Campos, cujo horizonte não é o que foi, mas o que poderia ter sido. Não há mais uma viagem a ser realizada como outrora o fizeram os nautas portugueses; o olhar de Campos sobre o mar é o de um almirante que perdeu a viagem, por isso, a necessidade incessante de abstraí-la e

tentar vivê-la em uma essência espiritual, ainda que essa tentativa acabe por conduzir o heterônimo a uma angústia extrema.

Em White, por sua vez, o sujeito poético se lança ao mar, tendo na poesia o barco com o qual ele navega pelo vasto Índico, buscando suprimir os limites entre a palavra e a imaginação, entre a sua janela e os destinos diversos do Oriente. É o exercício de um jogo em que cada percepção se abre a outro movimento, a outro gesto, a outro olhar. A tentativa de alcançar o longínquo Oriente, para White, persiste ainda que pelo caminho do improvável e do impensado, mas é pelo *possível* que a linguagem poética faculta e suplanta que se podem subverter os sentidos já cristalizados pelos antigos colonizadores.

É pela poesia que o “barco” do sujeito poético toma agora a direção das fabulosas “mil e uma noites” do Oriente Médio; é onde ele pretende, pela metalinguagem, refletir não apenas sobre a escrita, mas também sobre a memória ficcional:

Agora atravesso um canal dentro da luz. Uma página do tempo a prodigiar-se. [...] Danço sobre uma inércia escura, sob uma liberdade intensa. Sob uma umidade onde se me afiguro flutuar. E vejo, com Al Sahed, no dorso, turbilhar um puro sangue em Rub Al Khall. [...] Al Sahed viaja até Riad, busca uma jóia fatal à beleza morena de Soraya Aziz. [...] Alguma inscrição azulada, um candeeiro dourado ou um pequeno vidro que tenha dentro a língua de um musical. O amor é tão crente disso em Medina, terão por certo dito ao cavaleiro que ele é um ruído, um coxim suspenso, um rasar humano sobre o trópico de Câncer. Vai em tentação sozinho, escrevendo a fábula no deserto que cresce, nas coisas melhores do Deus em que crê e pensa [...]. A cantar Quatar numa lenda, [...] cavalga Sahed a voar num ângulo do vento, no seu concreto físico, depressa na paisagem que o surpreende. Formosa Soraya Aziz, filha única de velho Abibe, em que mágica poção terás cativo este cavaleiro em derrapagem pelo calor de Nedjed? (WHITE, 1999, pp. 68-69)

Adentrando no fascinante universo das narrativas árabes, White vislumbra aí o tempo do amor como expressão fecunda de significados, possivelmente por ser a grande força capaz de enfrentar os danos do *Tânatos* que dominaram o período da opressão colonial e que tão bem ele conhece. Tal como Sherazade vai tecendo a sua fabulação, de modo a conferir a esta a engenhosidade do sonho que dissiparia a ira de um rei, o poeta moçambicano põe, na busca do cavaleiro Al Sahed, o sonho de um amor que viaja incansável ao encontro de sua formosa princesa. Aqui, o amor também é fabulação (e afirmar isso é um pleonasmo), assim como esta é a imaginação necessária que deve alimentar aquele, o Eros que recebe e fascina o objeto amado, porque antes se sustenta no

mistério e na incessante força criadora do sonho e da ficção. É por isso que o amor tanto na ficção, quanto na vida real, precisa ser sempre (re) contado e (re) criado para melhor ser vivido.

Tendo-se, então, a perspectiva da fabulação como força criadora e fonte de compreensão da realidade, Paul Ricoeur (1994) propõe a desconcertante afirmação de que a história e a ficção trabalham com o mesmo material: a leitura como refiguração do tempo. Assim, ela atua como o momento essencial, pois, tanto na produção historiográfica, quanto na literatura, é ela a responsável pela *efetuação do texto*, ou seja, pela concretização de uma intencionalidade que tem por base a refiguração do tempo, comum à história e à ficção:

O entrecruzamento entre a história e a ficção na refiguração do tempo se baseia, em última análise, nessa sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar de *tempo humano*, em que se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, sobre o pano de fundo das aporias da fenomenologia do tempo. (RICOEUR, 1997, p. 332)

Para melhor expor sua concepção, Ricoeur analisa a ficcionalização da história, já que nas narrativas históricas o imaginário é atrelado às considerações do *ter sido*, o que, para o pensador francês, não significa em nada menosprezar o tom realista que possa estar por trás de tais narrativas, mas aceitar certa configuração do tempo nas considerações históricas, uma vez que a história “reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo” (IBIDEM, p. 317).

O imaginário representaria, para Ricoeur, o ponto fundamental na construção da História, pois, para correlacionar o tempo vivido ao tempo do mundo, seria necessário construir conectores para manejar essa relação, como o faz White:

[...] O Oriente é-me um sentimento oportuno, o vento que chega dele, a móvel respiração dos desertos um pouco mais abaixo. Posso, de algum modo, vê-lo ainda, saudar-lhe os ecos, o rumores dos oásis que agora atravesso. Deste lado do quarto é onde eu posso iludir-me com o devagar do real. (WHITE, 1999, p. 70-71)

Àqueles conectores, juntamente com a relação que White estabelece com o Oriente, seria assegurada a virtude de se tornar a realidade legível ao entendimento humano, fazendo

surgir novos signos e oferecendo ao discurso do historiador o que este deixou escapar. O sentimento oportuno do poeta torna-se, portanto, a “ilusão necessária” – a imagem com que ele recria um tempo e um lugar para ser habitado. E, mais do que um lugar geográfico e ideologicamente nomeado, o Oriente é aquele *outro* que o poeta precisa buscar com todos os meios, sobretudo com a poesia, para compor seu “Oriente”: “[...] Para ali todos os meios me são úteis para poder chegar, para esquecer este vocabulário que é a minha vida, este choro verbal e contíguo ao que habito” (WHITE, 1999, p. 71). Aqui, a consciência da realidade em que se encontra conduz o poeta ao enfrentamento – “o choro verbal”, além de operar pela escrita a recomposição do Oriente com o qual dialoga, se reinventa e pensa o seu país:

Penso bastante, respiro preso entre o poema que escrevo e a tristeza interior que não vejo, mas creio sentir. Tenho o destino prometido a esse litoral que de Karashi⁹¹ ao Golfo Pérsico, de Jiddah⁹² a Salala⁹³, em Oman. Para ali todos os meios me são úteis para chegar, para esquecer este vocabulário que é a minha vida, este choro verbal e contíguo ao que habito. (IBIDEM, p. 71)

A atitude do poeta consiste em empregar todos os “meios” que lhe possam ser úteis para depositar nas palavras todo poder necessário à recriação do objeto de sua busca – a bela Arábia Meridional, cuja presença cultural também está presente em Moçambique. Reconhecendo, então, a sua aproximação com as tradições da cultura árabe, o poeta é guiado pela visão das antigas memórias que lhe permitem ver as lendárias histórias daquela Arábia:

Monogâmico Al Sahed, o que é que se passa contigo pela minha janela amarela para Oriente? Dissipa-se agora uma tempestade areia, tenho as pálpebras cheias e por isso deverei descer o turbante. Vejo a memória dos homens na Mesopotâmia, as suas histórias lendárias, a bela Arábia Meridional. (IBIDEM, p. 74)

Tentando seguir os passos do personagem Al Sahed, em meio ao devaneio de imaginar e percorrer histórias reais e lendárias, o sujeito poético transpõe o cotidiano do mundo para mergulhar em seu mundo mais íntimo, sem opor-se, contudo, ao mundo exterior: “[...] O sujeito é ser no mundo e o mundo permanece ‘subjutivo’, já que sua

⁹¹ Antiga capital do Paquistão, entre 1947 e 1958. (NICOLLE, 2004)

⁹² Jiddah ou Jeddah é uma cidade portuária da Arábia Saudita, a segunda maior do país. (IBIDEM)

⁹³ Salala ou Salalah é a segunda maior cidade do sultanato de Oman – entre o Irã e o Iêmen, no Golfo Pérsico. (IBIDEM)

textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 492)

Como se fizesse um inventário histórico e poético da Arábia milenar, White vai operando a imaginação pela escrita e esta por aquela, trazendo à tona, simultaneamente, as diversas relações que se teceram também entre a África, em particular Moçambique, e o Oriente Médio:

África é perto daqui. [...] Sento-me sobre a História, sobre a visível riqueza com que aqui a memória se guarda, a cultura fulgurante que atravessa tudo onde a mão toque e se estimule, a grandiosidade de imaginar a escrita sobre os rochedos, abrir-lhes as portas à imaginação [...]. Minha Arábia mil anos antes do seu profeta, libidinosa nas canções frescas dos poetas dos burgos de Medina e Meca⁹⁴ [...] (WHITE, 1999, p. 75)

Entre o sujeito poético e “aquele grandioso Oriente”, verifica-se a expressão de um lirismo que marca indelevelmente uma incansável viagem pelo universo poético, ou seja, “tudo” o que o Oriente Médio tem para oferecer aos olhos do poeta não está somente em um sonho, mas em vários, ou “em mil e uma noites”:

Ai, meu grande e belo Médio Oriente de onde vejo a África das suas janelas e oiço rugir uma fera nas savanas de Moçambique. Ali que é para onde devo ir. Definitivamente regressar. Nada nos é belo se for demasiadamente claro. Nada nos interessará. Portanto, arrumo, aqui, as ferramentas deste trabalho, desta paixão que tenho pelas visões que encerro, pelo motor que as leva à minuciosa observação dos espaços. [...] Eu nada sabia desta remota possibilidade, deste lírico fervor que guardo pela imaginação. (IBIDEM, p. 77)

Em sua derradeira viagem, o poeta deixa claro que o seu olhar é fundamentado por uma grande paixão pelas paisagens daquele Oriente, cujos significados se vão sobrepondo tanto pela imaginação, quanto pela recordação que lhe chega à medida que os seus olhos viajam, como se o olhar estabelecesse uma relação direta com um país primordial:

Gostaria imenso de falar-me disto, destas alegrias pacientes de que sou um exímio fazedor. Como sucedo que olho para o que a pensar direi melhor. Vou fechar a janela amarela que tenho virada para Oriente. Vou restabelecer outro milagre de sonhar. Em Istambul fica acesa uma vela, fica a saudade do olhar. (IBIDEM, p. 77)

⁹⁴ Meca é onde nasceu o profeta Maomé, a cidade mais sagrada para os mulçumanos. Medina é onde Maomé construiu a primeira mesquita para os mulçumanos. É também uma das cidades sagradas do Islamismo e onde está sepultado o corpo do profeta Maomé. (NICOLLE, 2004)

Assim, o poeta moçambicano vai projetando as imagens de um mundo que lhe é uma incessante (re) composição, “encerrando”, emblematicamente, sua viagem em Istambul⁹⁵, na Turquia⁹⁶, justamente uma cidade situada no encontro do Ocidente com o Oriente e que é por isso mesmo conhecida como uma ponte entre a Ásia e a Europa. Devido à sua estratégica posição geográfica em relação a diversas etnias e culturas do Oriente Médio e do Mediterrâneo, a Turquia é um país que está simultaneamente na Ásia e na Europa, além de ter recebido influências culturais de diferentes civilizações, ou seja, é um território tributário de grande intercâmbio cultural.

É nesse lugar de diversas confluências culturais que o sujeito poético repousa após percorrer o vastíssimo Oriente, restando-lhe, então, “a saudade do olhar”, uma nostalgia que lembraria a de Pessoa-Soares, no entanto, a do poeta português segundo o estudioso de sua obra, Antonio Tabucchi, é a do deixar de existir, ou a do deixar de ter existido, que é sentida e escrita no momento em que se existe: “A minha grande nostalgia é de nada, é nada, como o céu alto que não vejo, e que estou fitando impessoalmente” (PESSOA, 2003, p. 339). Mas a saudade de White não é essa de voltar-se para dentro, como a contemplação niilista e metafísica de Soares, mas é aquela de um olhar saudoso que lhe infunde o desejo de continuar sonhando com uma luz em meio ao alento de uma vela que deve permanecer acesa em Istambul.

Em White, deve perdurar o incansável olhar sobre o Oriente, pois é este a matéria substancial de outro “Oriente” – aquele que o poeta traz em sua subjetividade e com o qual reinventa os encontros, desencontros e reencontros dos povos – a Totalidade-Terra –, tão necessária à sustentação de todos, como também propõe o rizoma deleuziano⁹⁷.

⁹⁵ Istambul já foi a capital de três grandes impérios: o Romano (330-395), o Bizantino (395-1453) e o Otomano (1453-1922). (HARVEY, 2003)

⁹⁶ A Turquia simboliza a possibilidade de síntese entre dois universos aparentemente opostos e concomitantes, e parceiros em um espaço geopolítico determinante. Uma análise histórica, desde sua origem até a actualidade, permite a definição de um cenário que abre a possibilidade de esse país vir a ser um elo privilegiado entre o Ocidente e o mundo islâmico. Em meio a diversas identidades culturais e fluxos migratórios, a Turquia ensaia um padrão de identidade europeia e islâmica. (DOMINGOS, 2009).

⁹⁷ Deleuze e Guattari propõem a relação entre raiz, radícula e rizoma como possibilidades para se pensar o embasamento epistemológico acerca dos sistemas. Enquanto a raiz e a radícula expressam um totalitarismo estrutural, o rizoma é um sistema a-centrado, a expressão máxima da multiplicidade. Com o conceito de rizoma, eles apresentam então um modelo de anunciação da pós-modernidade, permitindo reconhecer, no caráter dinâmico da vida, a multiplicidade, o movimento e o devir. (2004)

3. O desassossego do olhar

Nós nunca nos realizamos. Somos dois abismos –
um poço fitando o céu.
Bernardo Soares

Na leitura do *Livro do Desassossego*, o olhar de Pessoa-Soares é essencialmente marcado pela observação de Lisboa e de um cotidiano que compõe a sua inquietante odisséia: “A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim” (PESSOA, 2003, p. 357). Mas que visões tanto perturbariam o ajudante de guarda-livros sobre tal cidade? Ou, no seu caso, o desassossego em que se vê esse observador de Lisboa não seria o horror de uma metafísica que o torna cada vez mais estrangeiro a si mesmo? Nos interstícios do tudo e do nada, inscreve-se, enfim, aquele que percorreu novamente o caminho do mito e enunciou: “O mytho é o nada que é tudo” (PESSOA, 1969, p. 72).

Perfazendo uma odisséia que também é a de Portugal, Pessoa ortônimo declara, no início do livro *Mensagem*, a fundação mítica de seu país: “Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade [...]” (IBIDEM). Ou seja, pode-se considerar que o olhar de Pessoa-Soares é múltiplo, porque antes é percorrido pelo mito. É a mitificação do poeta português que lhe permite expor as suas várias máscaras, conforme aponta Jorge de Sena:

A tão discutida questão dos “heterônimos” há que colocá-la muito diversamente do que tem sido: não nos interrogarmos se são ou não são ele, ou em que medida correspondem a um Pessoa verdadeiro e sincero. Eles, como tudo o que fez e viveu o homem Fernando Pessoa, existiram e existem realmente (alguns até existirão hoje muito mais do que para ele chegaram a existir): quem não existiu foi ele mesmo. [...] Ainda quando investigações minuciosas do estilo de cada um nos provêm que não são tão diversos uns dos outros quanto aparentam, e que há, entre eles [...], um denominador muito comum que seria “ele”, nem mesmo assim provaríamos a existência dele como personalidade, porquanto estaríamos tirando a prova, pelo absurdo, de que ele lhes cedera de si mesmo o que lhe cabia ser. Ele não foi um “eu”, mas um “anti-eu”. (SENA, 1982, p. 180)

As fronteiras estabelecidas entre os heterônimos ou não heterônimos, entre um lugar real e outro irreal, um eu e um “anti-eu”, vão delineando assim o espaço no qual Fernando Pessoa se desdobra no *Livro do Desassossego*:

O meu semi-heterônimo Bernardo Soares não chega a ser um heterônimo completo, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece

sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades do raciocínio e de inibição. (PESSOA, 2003, p. 502)

Nesse enredamento de olhares que o outro de Pessoa vive, observa e descreve a Lisboa de sua época: uma “prosa que é um constante devaneio” (IBIDEM), está a escrita de uma existência incerta e de um sujeito inominável. Segundo José Gil:

Quem era Fernando Pessoa? (Mas ‘quem’ é o quê, é quem?, etc.): alguém que quis exteriorizar-se totalmente, revertendo a sua alma para o exterior – permanecendo ele próprio como ponto de fuga desse movimento, o único que nos ajuda a compreender até certo ponto o que significa criar uma ‘Realidade’ por meio da arte [...]. (pp. 188-189)

Mas, em vez de ser um “anti-eu”, conforme a proposta de Jorge de Sena, o autor do *Livro do desassossego* não é também a ficção de um “ante-olhar”, um olhar anterior que resulta do exercício de uma exaustiva consciência de si mesmo? Sim, um “ante”, pois Soares é o olhar de Pessoa por trás de um esteta e pensador, escolhido pelo poeta para ser então sua dimensão estética, metafísica e hiper-visual:

Assim sou. Quando quero pensar, vejo. Quando quero descer na minha alma, fico de repente parado, esquecido, no começo do espiral da escada profunda, vendo pela janela do andar alto o sol que molha de despedida fulva o aglomerado difuso dos telhados. (PESSOA, 2003, p. 92)

Observando o mundo à volta para pensar, Bernardo Soares se conduz à imperiosa necessidade de olhar, como ele mesmo afirma: “Viver não vale a pena. Só olhar é que vale a pena. Poder olhar sem viver realizaria a felicidade, mas é impossível, como tudo quanto costuma ser o que sonhamos” (IBIDEM, p. 415). Contudo, a intransponível separação que existe entre o que o protagonista do “livro” deseja e o que é a realidade, de fato, dá lugar a figurações múltiplas de um incansável observador – uma metáfora existencial do próprio poeta.

3.1. Figurações de um observador

Alastra antes meus olhos saudosos
a cidade incerta e silente.
Bernardo Soares

Sendo o universo da cidade de Lisboa tão caro à sensibilidade de Pessoa-Soares, a sua relação com a paisagem da capital portuguesa é um relato minucioso de ambientes, reflexões e afetos, insuficientes, no entanto, para dar conta da complexidade literária do “livro”. Em seu desassossego nem sempre aparece um questionamento daquilo que se lhe desenrola aos olhos, ele apenas anota as coisas que vê e como estas ressoam em seu mundo íntimo: “[...] Mas amo o Tejo porque há uma cidade grande à beira dele. Gozo o céu porque o vejo de um quarto andar de rua da Baixa. [...] Não há para mim flores como, sob o sol, o colorido variadíssimo de Lisboa” (PESSOA, 2003, p. 83). Em outros momentos, no entanto, ele se espanta com o sem sentido e a monotonia que o cotidiano das pessoas lhe passa:

Não são as paredes reles do meu quarto, nem as secretárias velhas do escritório alheio, nem a pobreza das ruas intermédias da Baixa usual, tantas vezes por mim percorridas que já me parecem ter usurpado a fixidez da irreparabilidade, que formam no meu espírito a náusea, que nele é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, são as almas que, desconhecendo-me, todos os dias me conhecem com o convívio e a fala, que me põem na garganta do espírito o nó salivar do desgosto físico. É a sordidez monótona da sua vida, paralela à exterioridade da minha, é a sua consciência íntima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cela de penitenciário, me faz apócrifo e mendigo. (IBIDEM, p. 71)

Aqui se observa que, apesar do amor pelo Tejo, não há como negar a náusea com que o poeta observa o universo humano de sua cidade natal, à medida que dilata os ângulos de sua apreensão visual. Mas o que busca toda essa apreensão é trazer para a consciência a paisagem que é captada no horizonte citadino, pois:

[...] a linguagem poética tem sempre por horizonte uma certa experiência de mundo, que, entretanto, não se dá aí senão “no horizonte”, de maneira distanciada, indireta e paradoxal, porque o poema, se ele procura designar as coisas, tende também a se constituir ele próprio como um objeto puramente verbal.⁹⁸ (COLLOT, 1989, p. 153)

⁹⁸ “[...] le langage poétique a toujours pour horizon une certaine expérience du monde, qui pourtant ne s’y donne, précisément, qu’ “en horizon”, de manière détournée, indirect et paradoxale, car le poème, s’il

A escrita do *Livro do Desassossego* é a constante reinvenção de um sujeito que radicaliza a percepção de si mesmo ao descobrir-se imerso em uma náusea – “o nó na garganta do espírito”. Como tudo à volta parece um excesso, fica patente a necessidade de uma consciência sobre esse excesso que o conduz, assim, à sua metafísica das sensações, pois a única realidade na arte do poeta português é a profunda consciência do que sente:

A doutrina das sensações, concebia-a Pessoa como uma ciência e a atividade de analista, como aquilo que dava sentido à vida obscura de Bernardo Soares: ‘reduzir a sensação a uma ciência, fazer da análise psicológica um método preciso como um instrumento de microscópico [...] Pessoa volta insistentemente ao mesmo tema: é preciso criar a ciência futura das sensações [...] Esta ciência é a ciência do sonho, quer dizer a arte: a arte, mais do que a ciência ou a filosofia, exprime a essência do real. (GIL, s/d, pp. 11-12)

A reflexão de José Gil é um princípio frequente na estética pessoana: aquele, segundo o qual, a única realidade é a das sensações. Assim, o poeta faz da existência uma reflexão metafísica e desta a essência daquela, interessando-se, principalmente, pelas consequências dessa relação, a fim de poder chegar à sua concepção de arte. Portanto, deve-se considerar que para o poeta não existiria uma realidade mais importante do que aquela que permite a consciência. E, por outro lado, não haveria uma consciência daquela Lisboa que não estivesse ligada intencionalmente à *persona* de Pessoa: “a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. XII) pela percepção.

Nesse sentido, segundo o pensador francês, “a função essencial” da percepção é a de “fundar ou inaugurar o conhecimento” (IBIDEM, p. 24), “a percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (IBIDEM, p. V).

Tal compreensão supõe o elo entre a consciência e o mundo por meio de uma atividade perceptiva. A possibilidade de pensar “uma autobiografia sem fatos”, sustentada no contato com o mundo, implica um olhar como ponto crucial na relação entre a subjetividade e a realidade, bem como a possibilidade de serem analisados os limites dessa realidade:

cherche à designer les choses, tend aussi à se constituer lui-même comme un objet purement verbal.” (COLLOT, 1989, p. 153)

Várias vezes, no decurso da minha vida oprimida por circunstâncias, me tem sucedido, quando quero libertar-me de qualquer grupo delas, ver-me subitamente cercado por outras da mesma ordem, como se houvesse definitivamente uma inimizade contra mim na teia incerta das coisas. Arranco do pescoço uma mão que me sufoca. Vejo que na mão, com que a essa arranquei, me veio preso um laço que me caiu no pescoço com o gesto de libertação. Afasto, com cuidado, o laço, e é com as próprias mãos que me estrangulo. (PESSOA, 2003, p. 59)

O fragmento acima, inevitavelmente, remete o leitor à compreensão filosófica de que Pessoa-Soares reconhece a profunda angústia ao ver-se, pois, ainda que uma liberdade possível pudesse retirá-lo do aprisionamento em que se encontra, sempre existe outra mão implacável com a qual ele mesmo se mata, afinal, a sua reflexão também é caracterizada por uma consciência de perda e decadência. O pensamento que expõe em seu *Livro do Desassossego* é o do sonho e ao mesmo tempo o da ruína e o do desespero ao tentar alcançar uma plenitude da elucidação. Descrevendo a consequência disso, não apenas se obriga a continuar incansavelmente refletindo-se, mas percebe-se que tal reflexão é também a consciência angustiante que o sujeito de seu tempo:

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus [...] Assim, não sabendo crer em Deus [...] fiquei, como os outros, na orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência: porque a inconsciência é o fundamento da vida. O coração, se pudesse, pararia. A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino? (IBIDEM, p. 45).

Na sequência desse fragmento, confirma-se não apenas a opção pela contemplação diante da insaciedade em que se vê, mas também a desilusão e o abismo entre o que esperava da vida:

Pedi tão pouco à vida e esse mesmo pouco a vida me negou. Uma réstia de parte do sol, um campo próximo, um bocado de sossego com um bocado de pão, não me pesar muito o conhecer que existo, e não exigir nada dos outros nem exigirem eles de mim. Isto mesmo me foi negado, como quem nega a esmola não por falta de boa alma, mas para não ter que desabotoar o casaco. (IBIDEM, p. 50)

E, mesmo que lhe fosse possível ter aquele pouco, tão necessário, ainda lhe pesaria a existência diante da consciência de existir. Para Pessoa-Soares, tanto a falta da consciência diante da vida, quanto o saber que essa consciência existe, implica sempre uma angústia. Aqui se observa que a existência humana não se basta, por mais que esta seja a

maior dádiva para o homem, o que impõe então a necessidade de Pessoa-Soares outrar-se em sensações: “Não tomando nada a sério, nem considerando que nos fosse dada, por certa, outra realidade que não as nossas sensações, nelas nos abrigamos, e a elas exploramos como a grandes países desconhecidos” (PESSOA, 2003, p. 46). Ver-se pela análise estética como um possível abrigo poderia trazer uma espécie de sossego, apesar, também, de ser algo imperfeito: “Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura de nossas contemplações estéticas será a daquilo que escrevemos” (IBIDEM), pois:

imperfeito é tudo, nem há poente tão belo que o não pudesse ser mais, ou brisa tão leve que nos dê sono que não pudesse dar-nos um sono mais calmo ainda. E assim, contempladores iguais das montanhas e das estátuas, gozando os dias como os livros, sonhando tudo, sobretudo, para o converter na nossa íntima substância, faremos também descrições e análises, que, uma vez feitas, passarão a ser coisas alheias, que podemos gozar como se viessem na tarde. (IBIDEM)

Esse nível de consciência estética talvez fosse uma possibilidade de Pessoa “se curar de si mesmo”, mas não a sua “salvação”, podendo-se verificar, para isso, o grande empenho de um poeta que se via animado pela filosofia, pois pensar a si mesmo é um ponto crucial em sua criação, embora não seja cabível afirmar que exista o “Pensamento de Fernando Pessoa”, já que este não existe no sentido de um todo sistemático e coerente, principalmente para quem até reivindicou o direito de “mudar de filosofia como quem muda de camisa” (GIL, 2000, p. 135). Mas pode-se dizer que há, em seu modo de ver e pensar, uma coerência que é de natureza estética e que no seu processo heteronímico converge para o sistema de pensamento pessoano, além de ser um modo de enfrentar-se que o acompanharia desde a infância. Ao menos, assim, ele expôs em uma carta a Adolfo Casais, de 1935:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, e de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que me chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, por ventura abusivamente, a vida real. Esta tendência que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. (PESSOA, 1990a, p. 95)

Dessa forma, pode-se considerar que há em Pessoa uma particularidade de consciência que desde a tenra idade fazia parte de sua vida, o que, segundo a fenomenologia merleau-pontyana, reflete a experiência primeira que marca a relação do sujeito com as coisas e que é anterior ao puro pensamento:

A cada momento meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, estalos, impressões táteis fugazes que eu não sou capaz de religar precisamente ao contexto percebido e que entretanto eu localizo imediatamente no mundo, sem jamais confundi-lo com meus devaneios. A cada instante eu também sonho em torno das coisas, eu imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto, e, entretanto, eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 4 e 5)

Não sendo possível uma consciência plena das coisas, todo conhecimento que se constrói acerca da realidade remete sempre a uma matriz simbólica, irreduzível à positividade dos objetos e das ideias, a um enigma:

Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos – com cuidado e indiferença. [...] Tudo isto é sonho e fantasmagoria, e pouco vale que o sonho seja lançamentos como prosa de bom porte. Que serve sonhar com princesas, mais que sonhar com a porta da entrada do escritório? Tudo que sabemos é uma impressão nossa, e tudo que somos é uma impressão alheia, melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Câmara. (PESSOA, 2003, p. 55)

E por isso mesmo a visão do mundo, para Pessoa-Soares, acaba por levá-lo a uma tênue condição entre o que é real e o que é fantasmagoria ou devaneio – um modo de ver para ser e de ser para ver: “Assim é, e nada se pode fazer em contrário. Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 16).

Nesse aprendizado está o jogo pessoano que é operado entre a realidade e a ficção, permitindo pensar o estatuto de ortônimo que o poeta português confere a si mesmo, ao escrever em nome de sua própria personalidade literária, pois evidencia a complexidade daquilo que Pessoa-Soares propõe lograr na recriação de si mesmo: “A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino?” (PESSOA, 2003, p. 45), ou mais à frente, no trecho que trata da *Estética do artifício*:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir, é – crede-me bem – para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Seu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. [...] (PESSOA, 2003, p. 139)

Na perspectiva de uma *estética do artifício* intensifica-se o jogo entre o que existe e o que é ficcionado, o real e o figurado. Vivendo esteticamente em outro, pode-se admitir que em Soares reúne-se a pluralidade de eus, ao mesmo tempo em que expõe toda arte pessoana. Como em Pessoa não existe um cenário onde o “eu” esteja em uma identidade única, viver em outro também significa renunciar-se e assumir-se deliberadamente como uma obra de arte. Portanto, o que está por trás das múltiplas personalidades de Pessoa resulta de um movimento de significados a todo o momento.

Nesse sentido, a ambigüidade e a realização de uma “suposta personalidade” confirmam o esforço infundo de Pessoa-Soares de tentar objetivar uma existência que na essência só pode ser ficcional. Contudo, é nesse processo de criação, marcado pela incerteza e insatisfação, que a sensação intelectualizada do poeta português adquire um grande poder de expressão: “Quem sou eu para mim? Só uma sensação minha” (IBIDEM, p. 170). Mas a sua percepção também não é um ato de pura síntese intelectual, mas, além da sua necessária compreensão lógica, insere-se em uma constelação de afetos e na cumplicidade de desejos e devaneios que faziam parte de sua vida psíquica.

Esse modo de percepção sugere aqui uma breve reflexão acerca da tradição filosófica, em particular aquela em que se encontra o pensamento de Kant e a sua perspectiva de um conhecimento *a priori*: “algo sobre os objetos antes de serem dados” (1997, p. 110, BXVI), e que toma por base o alcance da experiência segundo os princípios do entendimento, de forma que “só conhecemos, *a priori*, das coisas o que nós mesmos nelas pomos” (IBIDEM, p. 111, BXVIII), estabelecendo-se, então, a ideia de que os elementos da percepção se estendem no plano sensível e são pela atividade intelectual. Todavia, Merleau-Ponty identifica na experiência sensível o ponto responsável pela extensão significativa dessa experiência, o que implica uma mudança significativa na visão mais tradicional da filosofia:

Fomos habituados pela tradição cartesiana a nos desprendermos do objeto: a atitude reflexiva purifica simultaneamente a noção comum do corpo e da alma definindo o corpo como uma soma de partes sem interior e, a alma, como um ser totalmente presente a si mesmo, sem distância. Essas definições correlatas estabelecem a clareza em nós e fora de nós: transparência de um objeto sem dobras, transparência de um sujeito aquilo que é exclusivamente aquilo que pensa ser. O objeto é objeto de ponta a ponta e a consciência, consciência de ponta a ponta. Há dois e somente dois sentidos da palavra existir: existe-se como coisa ou existe-se como consciência. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 230-231)

Enquanto o objetivo de Kant era, ao menos na obra supracitada, alcançar a possibilidade de se conhecer a realidade por meio da razão pura, sem recorrer à confirmação desta pela experiência, o filósofo francês busca uma descrição do contato concreto com as *Gestalten*⁹⁹ possibilitado pela percepção. Assim, Merleau-Ponty pensa não a necessidade de análise da experiência, mas a apresentação do sensível, e, desde sua obra, *A Estrutura do comportamento* (1967), ele considera que “não são os estímulos que fazem as reações ou que determinam o conteúdo da percepção”. Daí “não é o mundo real que faz o mundo percebido” (p. 97). Quer dizer que a percepção deve ser entendida como uma atividade autônoma e não como uma “simples consequência da existência de órgãos” (IBIDEM).

No caso de Pessoa-Soares, sua percepção de mundo é fundamentalmente vinculada à consciência, mas a partir de uma relação que se dá à medida que é afetado pelo mundo, daí um modo de pensar e de fazer poesia que o projeta, pode-se afirmar, como um sujeito que, diante de sua melancólica condição existencial, o que fica é a constante contradição em relação à vida normal. É o sentimento complexo e inefável de sua realidade e ao mesmo tempo é uma paisagem íntima que é animada por um modo de pensar imaginando e imaginar pensando:

Penso às vezes no belo que seria poder, unificando os meus sonhos, criar-me uma vida contínua, sucedendo-se, dentro do decorrer de dias inteiros, com convivas imaginários com gente criada, e ir vivendo, sofrendo, gozando essa vida. Ali me aconteceriam desgraças; grandes alegrias ali cairiam sobre mim. E nada de mim seria real. Mas teria tudo uma lógica soberba, sua; seria tudo segundo um ritmo de voluptuosa falsidade, passando tudo numa cidade feita da minha alma, perdida até [ao] cais à beira de um comboio calmo, muito longe dentro de mim, muito longe [...] E tudo nítido, inevitável, como na vida exterior, mas estética de Morte do Sol. (PESSOA, 2003, p. 139)

⁹⁹ Com base na *Gestalttheorie* à qual recorreu em seus estudos, Merleau-Ponty considera os estímulos como momentos do comportamento, sendo as reações do indivíduo a expressão da significação vital que o organismo apreende de uma situação vivida. (1967)

No entanto, a flexão verbal no futuro do pretérito aponta um lapso de consciência interna para o que ocorre no plano externo. Internamente seria o que é externamente, ou seja, o embate dilacerante com o limite habitável da existência, entre a cidade real e o estado de criação e reflexão:

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa [...] Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo. Escrever, sim, é perder-se, mas todos se perdem, porque tudo é perda. Porém eu perco-me sem alegria, não como o rio na foz para que nasceu incógnito, mas como o lago feito na praia pela maré alta, e cuja água sumida nunca mais regressa ao mar. (PESSOA, 2003, p. 169)

Toda essa descrição de Pessoa-Soares é a manifestação simbólica daquilo que, dissimuladamente, vai sendo exposto à medida que revela de fato a latência de um referente (COLLOT, 1989). Ou seja, toda simbologia da escrita pessoana sugere o encontro com a sua paisagem mais íntima, porque esta é a fonte de sua criação estética:

E, se o escritório dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. [...] Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. (PESSOA, 2003, p. 53)

O olhar de Soares aponta, senão a tentativa de compreender todo o sentido do mundo, ao menos uma forma de enfrentar o mundo no qual se vê imerso: uma Lisboa entre as margens da Europa e todo o legado mítico deixado pelos nautas portugueses de outrora. É por uma metafísica das sensações e em meio à pluralidade de eus que a vida se torna, de fato, possível ao incansável observador.

Entre presença e ausência, a observação da cidade culmina no nó matricial entre a linguagem e a autoconsciência de Pessoa-Soares, o que equivale a uma perda e também a um encontro; à angústia e à desejada libertação que o sujeito intenta através de sua criação.

3.1.1. Uma estética para o olhar

Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos,
já que do corpo não posso ser.
Bernardo Soares

Ser ou ao menos imaginar-se uma obra de arte era o que movia o poeta Fernando Pessoa, pois: “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos. Enquanto sentimos os males e as injúrias de Hamlet, príncipe da Dinamarca, não sentimos os nossos – vis porque são nossos e vis porque são vis” (PESSOA, 2003, p. 264). É assim que o poeta português tenta aproximar o seu existir à arte, senão no que tange ao corpo, mas no é possível ser pela alma – uma fusão entre ética e estética, cujo fim poderia ser a emancipação do homem Fernando Pessoa, como poderia ou deveria ser também uma emancipação da humanidade.

Acrescentando-se a reflexão de Friedrich Schiller¹⁰⁰, o ideal estético não foge do mundo material, uma vez que visa à transformação do mundo, e como esta seria uma realização através da arte, haveria, assim, o suporte para a realização de uma liberdade política. O raciocínio de Schiller é, em princípio, simples: não se pode realizar o estado ético, ou seja, o estado da liberdade, se os seres humanos que constituem a sociedade não realizarem antes a libertação em si. Mesmo que fosse possível uma condição política livre de qualquer opressão, a liberdade não existiria de fato, porque sua essência não é política, é antropológica. A política, por sua vez, passa por um processo de evolução cultural dos indivíduos, isto é, não se constrói uma sociedade ética se o próprio homem não se tornar ético.

No entanto, a perspectiva estética de Schiller propõe uma solução que considera a transitoriedade da vida como um elemento fundamental à evolução humana e a arte o caminho de sua grande realização: “A beleza deve, pois, ser vista como cidadã de dois mundos, pertencendo ao primeiro por nascimento e ao segundo por adoção; ela recebe sua existência na natureza sensível e obtém seu direito de cidadania no mundo da razão” (SCHILLER, 2002, p. 57).

¹⁰⁰ Pensador e poeta alemão, Friedrich Schiller (1759-1809) pretendia aprofundar ou dar continuidade à investigação sobre a relação entre a obra de arte, o conhecimento e o homem, explicitado nas suas *Cartas para a educação estética da humanidade* (1793) ao amigo Körner – *Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93* (2002).

A partir de uma possível similitude entre beleza e liberdade é que Schiller sustenta os seus argumentos para defender a objetividade dos juízos do gosto e, conseqüentemente, afirmar o caráter decisivo da arte no processo do conhecimento e ainda defender sua ideia central e mais importante – a de que a arte pode e deve exercer o papel mais nobre na formação cultural da humanidade, o que passa pela perspectiva pessoal: “A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa interpretação objetivada duma impressão subjetiva” (PESSOA, 1990b, p. 217), pois toda experiência da arte,¹⁰¹ que advém dessa interpretação, deve reconciliar os contrários – o real e o imaginado, o objeto e o sujeito:

Nunca pretendi ser senão um sonhador. A quem me falou de viver nunca prestei atenção. Pertenci ao que não está onde estou e ao que nunca pude ser. Tudo que não é meu, por baixo que seja, teve sempre poesia para mim. Nunca amei senão coisa nenhuma. Nunca desejei senão o que nem podia imaginar. À vida nunca pedi senão que passasse por mim sem que eu a sentisse. Do amor apenas exige que nunca deixasse de ser um sonho longínquo. Nas minhas próprias paisagens interiores, irreais todas elas, foi sempre o longínquo que me atraiu, e os aquedutos que se esfumavam – quase na distância das minhas paisagens sonhadas, tinham uma doçura de sonho em relação às outras partes da paisagem – uma doçura que fazia com que eu as pudesse amar. A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. (PESSOA, 2003, p. 121)

Esse exercício de recriar paisagens, facultada pela poesia, confirma o papel da arte para Pessoa: a faculdade de evocar, sob a forma de imagens, objetos e fatos conhecidos por uma sensação e a faculdade pela qual o poeta representa e experimenta esteticamente a vida, ainda que esta passasse por ele sem que precisasse senti-la. Enquanto no primeiro caso a faculdade depende diretamente de alguma coisa já conhecida e substancialmente presente na memória, no segundo caso a imaginação é emancipada do mundo sensível:

[...] a imagem é recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. [...] Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação

¹⁰¹ Em seu pensamento, Platão considerava a ideia de uma coisa, a sua *imagem*, uma projeção da mente. Aristóteles, pelo contrário, considerava a imagem como sendo uma aquisição pelos sentidos, a representação mental de um objeto – objeto real, criando, assim, uma teoria sobre o realismo. Para esse filósofo, o termo imaginação, do grego *phantasia*, tem um sentido novo, definido como a faculdade intermediária entre a percepção e o pensamento, possibilidade de toda a memória, que não pode ocorrer sem as imagens da imaginação. O pensamento revive as imagens dos sentidos sob a forma de “pós-imagens” de sonhos e de lembranças residuais deixadas pela sensação primária. Sem percepção, portanto, não há imaginação e sem imaginação não há pensamento. *Metafísica*. (ARISTÓTELES, 1973)

tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ, 1982, p. 135)

Com essa reflexão de Octavio Paz, torna-se pertinente buscar também o pensamento de Heidegger, cujo cerne é o *ser-no-mundo*¹⁰². Para o filósofo alemão, a modernidade está marcada, sobretudo, pela decadência e pela indigência de um sentido existencial, resultado, em parte, do desenvolvimento desmedido da técnica que transformou o mundo em objeto e gerou um desenraizamento do homem: “A perda do enraizamento não é provocada somente por circunstâncias externas e fatalidades do destino, nem é o efeito da negligência e do modo de vida superficial dos Homens. A perda do enraizamento provém do espírito da época, no qual todos nós nascemos” (HEIDEGGER, 2000, p. 17).

Contemporâneos de uma mesma “época sem raízes”, o olhar de Pessoa se aproxima do pensamento de Heidegger, como se observa em Bernardo Soares:

[...] Sou eu verdadeiramente nesta eternidade casual e simbólica do estado de meia-alma em que me iludo. Uma ou outra pessoa olha-me como se me conhecesse e me estranhasse. Sinto que os olhos também com órbitas sentidas sob pálpebras que as roçam, e não quero saber de haver mundo. Tenho sono, muito sono, todo o sono! (PESSOA, 2003, p. 187)

E continua no trecho seguinte:

Quando nasceu, a geração a que pertença encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. [...] Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. [...] Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram de “positividade”, essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza de nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais

¹⁰² Um dos conceitos mais importantes da filosofia de Martin Heidegger, o *ser-no-mundo* ou o *Dasein* é “morar no mundo” e não apenas estar tenuamente ligado ao mundo, é ser as próprias possibilidades, é fazer-se. O *ser-no-mundo* é um *ser-com*, pois sua totalidade só se dá na convivência com outros seres. O *Dasein* não é o homem sozinho e, para ser entendido, deve ser visto no mundo compartilhado. E mundo para o filósofo não é o que sempre se entende como tal (Universo, globo terrestre, espaço), ele abrange muito mais, é geografia, sociedade, economia, e principalmente história. O que importa é a autenticidade da decisão tomada em cada instante da existência. O seu limite é dado pelo tempo, pelo prazo de vida que cada homem tem, pois só a morte revela a finitude do ser humano. Nessa concepção, não há mais céu para acolher a alma, nem o regaço de Deus para que se possa depositar as inquietações e as esperanças; o ser está entregue a si mesmo. Porém, enquanto uns aceitam as coisas como são, sobrevivem apenas e “vivem” seu cotidiano sem grandes inquietações, sem voltar-se sobre si mesmos, outros, ao contrário, “existem”, testam os limites da vida, lançam perguntas, indagam, enriquecem o ser, angustiam-se e querem superar o tédio – *Ser e Tempo*. (HEIDEGGER, 2006)

não podia, evidentemente, ser senão vítima, na política, dessa indisciplina; e assim foi que acordamos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira. [...] O direito a viver e a triunfar conquista-se hoje quase pelos mesmos processos por que se conquista o internamento num manicômio: a incapacidade de pensar, a amoralidade e a hiperexcitação. (PESSOA, 2003, pp. 187-188)

Essa atmosfera de decadência a que se refere Pessoa-Soares deve: “ser vista como uma imensa reinvenção das sobras do dia-a-dia, como se de um lado ficasse a matéria deteriorada e, de outro, o fluxo de uma sublime depuração” (OSAKABE, 2002, p. 31). E para essa reinvenção e esse fluxo em direção a uma sublimação, o protagonista do “livro” precisa ver para sonhar, embora um sonho que é sempre entremeado por uma profunda necessidade de analisar-se:

Quero, para meu próprio gosto de analisar-me, ir, à medida que a isso me ajeite, ir pondo em palavras os processos mentais que em mim são um só, esse, o de uma vida devotada ao sonho, de uma alma educada só em sonhar. Vendo-me de fora, como quase sempre me vejo, eu sou um inapto à acção [...] Isso é natural que eu seja. O sonhador entende-se que seja assim. Toda a realidade me perturba. [...] A realidade das outras almas surpreende-me constantemente. A vasta rede de inconsciências que é toda a acção que eu vejo parece-me uma ilusão absurda, sem coerência plausível, nada. [...] O hábito único de sonhar deu-me uma extraordinária nitidez de visão interior. (PESSOA, 2003, pp. 485-486)

À medida que expõe essa vocação analítica, Pessoa-Soares revela também que a hiper-excitação do sonhador é uma condição fundamental para ampliar a sua visão interior e assim poder viver radicalmente uma experiência que é a de seu tempo. Seu desassossego, mesmo sendo tão “pessoal” não lhe é exclusivo, é o desassossego do homem do século XX, porém, em sua maioria, sem a visão que se confere o poeta português.

Destituído dessa aptidão, o homem se torna simplesmente um autômato, mergulhado no processo de coisificação da vida moderna, sendo necessária, então, uma arte que deve contrapor-se a tal realidade, como observa Fernando Pessoa em sua teoria:

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietantemente, nossas como qualquer cousa que seja

nossa. Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização? (PESSOA, 1990b, p. 437).

Nesse sentido, a heteronímia pessoana pode ser vista como a encenação artística de várias *personas* – palco onde se operam os múltiplos olhares de um poeta em sua experiência dentro da modernidade –, uma vez que também é caracterizada pela volatilização dos sentidos e pelo poder de consciência do mito e da *poiesis*:

Por que é bela a arte? Porque é inútil. Por que é feia a vida? Porque é toda de fins e propósitos e intenções. Todos os seus caminhos são para ir de um ponto para o outro. Quem nos dera o caminho feito de um lugar donde ninguém parte para um lugar para onde ninguém vai! [...] E eu que digo isto – por que escrevo este livro? Porque o reconheço imperfeito. Sonhado seria a perfeição; escrito, imperfeição-se; por isso o escrevo. (PESSOA, 2003, p. 308)

A base dessa citação é perfeitamente de acordo com o *Livro do Desassossego*, o diário íntimo de um alguém que se dobra incessantemente sobre a sua própria criação: “A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana” (PESSOA, 1990b, p. 441), afinal:

[...] em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras –, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais do que para se escrever com ela. Mas cessa a reação, e de novo me resigno. Volto em mim ao que sou, ainda que seja nada. [...] (IBIDEM, p. 201)

Descrevendo-se sucessivamente, Pessoa-Soares vai absorvendo as imagens dessa descrição para transformar-se, pela simulação, em uma obra de arte: “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro” (HEIDEGGER, 1990, p. 11). Para Pessoa, o que a arte permite perceber está na origem de sua singularidade, pois é a partir dessa condição que aparece o sujeito de múltiplos olhares e sensações:

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que ele não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da ciência; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da filosofia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstrato. A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem. [...] Não a abstração pura, que gera a metafísica, mas a abstração criadora, a abstração em movimento. Ao passo que a filosofia é estática, a arte é dinâmica; é

mesmo essa a única diferença entre a arte e a filosofia. (PESSOA, 1990b, p. 449)¹⁰³

Uma vez que os termos *imagem* e *imaginação*, do latim *imago* e *imaginationis*, correspondem em grego aos termos *phantasma* e *phantasia* (1986)¹⁰⁴, o modo como o poeta se percebe, recompondo-se até destruir-se, confirma que o pensamento mesclado com imagens é a confirmação de que não apenas o pensar é o fim de toda imagem, mas que esta é o movimento daquele, como já apontara Aristóteles:

Todos os homens desejam, por natureza, saber. Sinal disso é o prazer das sensações; pois fora até do que há nelas de proveitoso, desejamo-las por si mesmas, e mais do que todas as outras as sensações visuais. Pois não somente para agir, mas também quando não nos propomos fazer coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista a tudo o mais. Isso acontece porque ela é, entre as sensações, aquela que mais nos faz conhecer [...]. (1973, p. 211)

Em consonância com esse pensamento, Calvino reconhece que: “A fantasia é uma espécie de máquina que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas” (CALVINO, 1993, p. 107).

Pensamento e imagem, olhar e paisagem constituem, em sua intensa combinação, todo o arcabouço intelectual e simbólico daquilo a que se deve destinar a Arte para Pessoa-Soares. Assim, além da imagem que o protagonista do *Livro do Desassossego* possa perceber do mundo ou de si mesmo, está a imagem (re) criada de toda essa percepção, o que se torna, ao mesmo tempo, uma função do realizado, do irreal e do que ainda poderia estar por realizar-se.

Nesse sentido, chega-se ao conceito abrangente de imagem que sempre remete a algo que deve representar outra coisa, na sua ausência, devendo-se considerar, todavia, três dados fundamentais: uma seleção da realidade (nos casos-limite pode excluir qualquer representação da realidade, como uma pintura não figurativa); uma seleção de elementos representativos, cuja estruturação interna organiza esses elementos, sendo que da complexa

¹⁰³ Ao longo de 1913, Fernando Pessoa percorre novos caminhos literários e estéticos, como por exemplo, o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo, expressões da moderna literatura portuguesa. O Sensacionismo faz a apologia da sensação como a única realidade da vida corrente que o poeta considera cosmopolita e universalista e que corresponde a uma arte sem regras, conforme os fundamentos sensacionistas expostos dentro das ideias estéticas de *Obra em prosa* (1990).

¹⁰⁴ *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. (CUNHA, 1986)

relação que existe entre imagem e realidade se chega a um caráter quase mágico, ou seja, aquele que permite simultaneamente representar um objeto e sua ausência; e, por fim, a imagem que pode ser vista, sobretudo, quando o objeto sobre o qual se debruça é o da representação humana, como acontece na sua relação com a religião.

Percebe-se então que o conceito de imagem, embora possa suscitar uma simples definição, impõe uma complexidade. Basta recorrer-se aos primeiros tempos da história do conhecimento para identificar a profundidade com que os pensadores se debruçaram sobre a relação que se passa entre imagem e realidade, inclusive Platão, no livro sexto d'A *República*, que define a imagem como: “[...] primeiramente as sombras depois os reflexos que se veem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes” (PLATÃO, s/d, p. 225). Já, na Idade Média, a imagem foi definida como “aliquid stat pro aliquo” – algo que está em lugar de outra coisa, apontando já para algo que pode ser fabricado.

Detendo-se mais na compreensão proposta pelo filósofo grego, identifica-se a necessidade de uma classificação das imagens, sem a qual nenhuma análise pode ser efetivada. Assim, existem as imagens naturais – entendendo-se as que são produzidas sem a intervenção humana – os reflexos e sombras apontados por Platão; e as imagens artificiais – as que exigem uma intervenção para que possam surgir. Deixando-se à parte as imagens naturais, as que mais importam aqui são aquelas fabricadas, como as do poeta, apesar de serem vistas como alvo de grande desconfiança pela tradição filosófica, por estarem sempre no campo da falsificação, da vacuidade e da imaginação. Porém, é nesse estado de “incerteza” que a imagem oferece um espaço notável para intensificar o *ethos* e o *pathos*.

Ao estar intimamente correlacionada ao ato de imaginar, como já se percebe na raiz da própria palavra, imagem e imaginação devem atender aos devaneios de uma vontade, como pensa o filósofo Bachelard, antecipando-se, assim, ao realismo cristalizado que se espera de toda percepção diante do mundo empírico, pois é a: “vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à ação” (BACHELARD, 1990, p. 1). A vontade do poeta é então uma nova forma de habitar o mundo, o que é, por excelência, o espaço fundamental de toda criação estética, bem como deve ser o de toda ciência que se propõe a pensar o impalpável:

– Vive a tua vida. Não sejas vivido por ela. Na verdade e no erro, no gozo e no mal-estar, sê o teu próprio ser. Só poderás fazer isso sonhando, porque a tua vida

real, a tua vida humana é aquela que não é tua, mas dos outros. Assim, substituirás o sonho à vida e cuidarás apenas em que sonhes com perfeição. [...] Torna-te, para os outros, uma esfinge absurda. Fecha-te, mas sem bater com a porta, na tua torre de marfim. E a tua torre de marfim és tu próprio. (PESSOA, 2003, pp. 440-441)

Aliando-se a perspectiva a que leva o universo imagético da arte e empenhando-se em uma vida própria e com tal perfeição, como a que aponta Pessoa-Soares e que só pode ser vivida pelo sonho, que se tem a “torre de marfim” do poeta – “pessoanamente” o lugar do encantamento e do sonho. Só assim é que se torna possível, para o sujeito poético, encontrar um mundo mais singular e verdadeiro, no caso, facultado pela arte: “Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos, porque o mais, por estar realizado, pertence ao mundo e a toda gente” (IBIDEM, p. 320).

Essa percepção, em acordo com o pensamento de Bachelard, demonstra que a dimensão do sonho e da poesia deve ser apreendida no instante de seu aparecimento, como se observa no ensaio *Instante poético e instante metafísico* (1993), em que o pensador francês concebe a poesia como uma metafísica instantânea e fundamental ao saber. No entanto, como a poesia recusa caminhos pré-estabelecidos, ela possui uma realização própria e única, enfim, uma total doação, o que em Pessoa se confirma pela necessidade de uma atitude diante da arte moderna: “A arte moderna é arte de sonho” (PESSOA, 1990b, p. 296):

O poeta do sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é da vista geralmente. Pouco sabe auditivamente, taticamente. E o ‘quadro’, a ‘paisagem’ é de sonho, na sua essência, porque é estática, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho). (IBIDEM, p. 297)

Essa relação do sonho com a visão estética reflete a condição visionária do poeta português como criador de mitos, paisagens e sensações. É assim que a sua criação permite romper com o excesso do mundo exterior: “[...] Mudem-me os deuses os sonhos, mas não o dom de sonhar” (PESSOA, 2003, p. 93), pois, pelo dom de sonhar, o poeta inaugura outros voos no plano do espírito, conduzindo o sonhador à criação das profecias e utopias: “Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador” (BACHELARD, 2001, p. 5).

Considerando-se a perspectiva estética de Pessoa, a criação, a visão e o sonho estão intimamente correlacionados, pois é a partir disso que ele realiza a sua obra:

A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção. O que não temos, ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em sonho, e é com esse sonho que fazemos arte. Outras vezes a emoção é a tal ponto forte que, embora reduzida à acção, a acção, a que se reduziu não a satisfaz; com a emoção que sobra, que ficou inexpressa na vida, se forma a obra de arte. Assim, há dois tipos de artista: o que exprime o que não tem o que exprime o que sobrou do que teve. (PESSOA, 2003, p. 230).

Confirma-se, então, a emblemática relação que deve existir entre a arte e a vida do sujeito, para Pessoa, seja esta o lume gerador daquela e seja a arte a fonte mantenedora da vida e dos sonhos: uma emoção reduzida a uma ação e a capacidade de dar uma forma estética à alegria e à dor da existência. E assim perguntaria o cineasta Pasolini no filme *Evangelho segundo São Mateus*:¹⁰⁵ “Do que nos cura a arte, senão da vida?”

Mas Pessoa não podia contentar-se com uma arte que fosse mero ornamento ou fonte de prazer estético, mas:

a arte deve obedecer a condições de Realidade [...]. A arte deve também obedecer a condições de Emoção porque deve produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem, que é emocionar sem provocar à ação, os sentimentos de sonhos, entende-se, que são os sentimentos interiores nos seu mais puro estado. (PESSOA, 1990b, p. 449).

Sua obra tinha que se voltar, então, para a tentativa de deslindar o sentido da vida e do universo, não só porque isso se reveste, em si mesmo, de uma enigmática e incansável busca para a consciência humana, mas também e principalmente porque é pela análise dessa consciência que ele, Fernando Pessoa, confere, talvez, o maior sentido de sua vida – pensar-se como uma obra de arte:

De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de gênio recebe de Deus com o seu gênio, tudo quanto é futilidade literária, mera arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a

¹⁰⁵ Referência a uma das obras-primas do polêmico cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini. Lançado em 1964 e baseado no texto do *Evangelho de São Mateus*, o filme é um drama que retrata todas as etapas da vida de Jesus Cristo, porém, este é apresentado como um revolucionário, mais humano do que divino – *Coleção Mente Aberta*. (Revista Época)

civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida.
(PESSOA, 1990b, pp. 53 e 54)

Com isso, a sua arte ousaria dar conta do homem e poeta, pois só a intenção poética lhe poderia, talvez, conferir um grau absoluto de ação sobre a humanidade e, inclusive, sobre a sua própria vida, afinal, foi para tentar alcançar esse grau absoluto que o poeta português dedicou a sua vida à arte de recriar-se.

3.1.2. Um olhar niilista

Não sou nada. / Nunca serei nada.
Álvaro de Campos

Não tenho uma ideia de mim próprio; nem aquela
que consiste em uma falta de ideia de mim próprio.
Bernardo Soares

Em um contexto bastante marcado pela angústia e pela descrença, próprias de uma época que não permitiu ao homem suplantar ou atenuar os seus grandes conflitos, pode-se reconhecer outra face de Pessoa-Soares, que se manifesta em seu olhar mais niilista¹⁰⁶:

Ceguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém. [...] Sou os arredores de uma vila que não há. Não sou ninguém, ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e, desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar. (PESSOA, 2003, pp. 257-258)

A falta de sentido da vida é traduzida por Pessoa-Soares através de suas inquietações de homem moderno – a necessidade de ver e pensar e a angústia que advém da consciência desse ato. E como enfrentar o pensar, o sentir e o querer? Mais uma vez, a perturbadora consciência de si o conduz a ver, “num relâmpago íntimo”, que não há nada

¹⁰⁶ Do latim *nihil*, nada, o niilismo é a doutrina segundo a qual o absoluto não existe, como já afirmavam na Antiguidade o sofista Górgias e, de uma maneira geral, os cétricos gregos. No século XIX, o niilismo constitui a princípio uma corrente de pensamento – professada principalmente por intelectuais russos por volta de 1860-1870 – caracterizada pelo pessimismo metafísico no prolongamento do positivismo de Comte, e, pelo ceticismo com relação aos valores tradicionais (morais, teológicos, estéticos), o todo acompanhado pelo projeto de se construir a sociedade sobre bases científicas. Próximo da fórmula de Dostoiévski: “Se Deus não existe, tudo é permitido” e tirando consequências disso, o niilismo confunde-se mais tarde com o individualismo anarquista que visa à destruição do Estado. (DUROZOI, ROUSSEL, 1996)

que o possa identificar com a sua existência, senão aquilo que pudesse transformá-lo em “uma figura de romance por escrever”. A sua é uma obra que interroga incessantemente o que vê, pois ela reflete o abismo que há entre o tangível e o intangível, o real e o abstrato, o nada e o excesso das significações sobre as quais se sustentam os conceitos.

Com uma intensa atividade mental, Pessoa-Soares acaba se enveredando por uma perspectiva niilista, ao ponto de empenhar-se na negação de seu próprio mundo. Tem-se o discurso de um sujeito que se vê inexistente e que, por isso mesmo, tenta assumir-se pelo que não pode ser – “uma figura literária”, embora já o seja: “Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém”. E não ser ninguém, apesar de a todo o momento ser alguém que pensa essa negação, é a condição de um sujeito que se mostra pela negação. Aliás, concebidos como individualidades distintas daquela de seu autor, os heterônimos também apontam para outra questão central da obra de Pessoa: não só a pluralidade de eus, mas a tentativa da negação de si mesmo através desses outros eus. Dessa forma, cada *persona* de Pessoa significa um novo criador e uma nova visão de mundo, ou o apagamento de todos os *eus*, uma vez que a afirmação de um eu é a renúncia de outro.

Sendo assim, aqui se torna pertinente pensar a relação de Fernando Pessoa com Álvaro de Campos, que, próximo a Bernardo Soares, é o que assume para si a face mais niilista de Pessoa, sobretudo na sua terceira fase. Marcado por uma atitude abúlica e oposta à fase eufórica da *Ode Triunfal*, o mais paradoxal dos heterônimos recusa as normas, os princípios, os valores e tudo o que daria sentido à existência. Álvaro de Campos tem a consciência de que toda a ordem social se tornou sem sentido, como afirma no primeiro poema *Lisbon revisited*, de 1923:

Não: não quero nada. / Já disse que não quero nada. / Não me venham com conclusões! / A única conclusão é morrer. / Não me tragam estéticas! / Não me falem em moral! / Tirem-me daqui a metafísica! / Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas / Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) – / Das ciências, das artes, da civilização moderna! (PESSOA, 1969, pp. 356-357)

O que esperar então de uma vida, se nada mais há para querer? Querer muitas coisas ao mesmo tempo é não querer nada, por isso, não há motivo para querer – todos os sistemas: as ciências, as artes, a moral –, tudo lhe parece diluído no estado alienante da civilização moderna.

Percebe-se que o drama de Campos resulta de uma frustração total, diante, também, da impossibilidade de unificar em si o pensamento e o sentimento, o mundo interno e mundo externo. Tanto em Campos, quanto em Soares, revela-se a mesma inadaptação em relação à existência e ao mundo, inclusive quando ele olha para si mesmo:

Quando olho para mim não me percebo. / Tenho tanto a mania de sentir / Que me extravio às vezes ao sair / Das próprias sensações que recebo. [...] Nem nunca, propriamente reparei, / Se na verdade sinto o que sinto. Eu / Serei tal qual pareço em mim? Serei / Tal qual me julgo verdadeiramente? [...] Isto de sensações só vale a pena / Se a gente se não põe a olhar para elas. / Nenhuma delas em mim serena... / De resto, nada em mim é certo e está / De acordo comigo próprio. As horas belas / São as dos outros ou as que não há. (PESSOA, 1969, p. 301)

Embora o sentido da visão tenha sido retomado pela Renascença como a celebração dos sentidos, ganhando desde então o estatuto de sentido primordial pela importância do distanciamento, da diferença entre o eu e o outro, Álvaro de Campos não consegue ter a primazia do olhar como pretende. Se a demarcação do indivíduo na sociedade moderna ganha forma simultaneamente com a elevação da visão ao posto de sentido fundamental, por ser o sentido próprio da distinção, o olhar de Campos, por sua vez, torna-se-lhe uma fonte tão exaustiva de perscrutação filosófica que acaba por acentuar-lhe ainda mais a angústia de existir.

O que caberia à arte moderna, nessa perspectiva, é também o que deveria caber à filosofia, segundo Nietzsche: proclamar e anunciar uma nova era, um novo modo de pensar e agir, capaz de trazer a total transformação do mundo, transformação que ainda não tinha se cumprido, como ainda continua sendo o embate de toda arte: um exercício constante que possa abrir ao homem uma liberdade para além de seu tempo.

Para Pessoa, no entanto, a busca desse exercício de maior liberdade demonstra como a emoção que ele não pôde dar nem a si nem à vida se revestiu de tanta veracidade através de sua criação, quanto a emoção que ele negou à própria realidade e que tão bem refletiu a crise da razão por que passava a Europa no início do século XX:

E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda. (PESSOA, 2003, p. 258)

Toda essa percepção, aliada à obsessiva necessidade de analisar-se, conduz o sujeito poético ao inquietante niilismo, o que, na maior parte da obra de Pessoa, também está correlacionado ao espírito da descrença e ao mergulho metafísico do poeta, que não encontra um sentido louvável para a existência senão na dispersão irremediável da realidade.

Na sua essência, revela-se o drama pessoano: não poder apostar na vida, pois não pode tê-la pela abstração de forma absoluta, e aceitá-la como é seria integrar-se a ela e admiti-la como real, o que lhe é inconcebível. No entanto, o drama em que se desenrola a despersonalização heteronímica não esconde a consciência, ainda que literária, de ser um “eu”:

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister, e, por isso, de desprezar a ideia do reclame, e plebéia socialização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta, da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Gênio e na divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu caráter nato quer que eu seja; e meu Gênio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser. Atitude por atitude, melhor a mais nobre, a mais alta e a mais calma. Pose por pose, a pose de ser o que sou. [...] é de renúncia e de silêncio que se veste. O último rasto de influência dos outros no meu caráter cessou com isto. Reconheci – ao sentir que podia e ia dominar o desejo intenso e infantil de “lançar o Interseccionismo” – a tranquila posse de mim. Um raio hoje deslumbrou-se de lucidez. Nasci. (PESSOA, 1990b, p. 42)

Pessoa expõe, também, a consciência de seu *Interseccionismo*, ultimado na fragmentação que ele acaba por disseminar e que se traduz tanto pelo seu fingimento literário, que lhe permite operar o movimento de várias vozes poéticas e em uma incessante reinvenção de si mesmo, quanto pelas várias perspectivas empregadas por um sujeito enunciador que se fragmenta em muitos e que é atravessado por várias concepções ideológicas, inclusive pela niilista. Nesse sentido, para o que se volta o olhar desassossegado de Pessoa-Campos-Soares?

Segundo José Gil, em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*:

A arte da insinceridade não propõe nenhuma filosofia de vida: diz respeito apenas à arte poética. Se se fizer questão de ver nela uma prescrição de comportamentos e atitudes, diremos que tal prescrição se limita ao domínio daquilo que convém fazer para se ser bem sucedido na aprendizagem dessa tão difícil técnica da simulação. (s/n, p. 246)

Que olhar poderia corresponder a uma verdade na relação de Pessoa com Soares ou com os seus outros heterônimos? Haveria um olhar mais “verdadeiro” em Fernando Pessoa? Aqui é o próprio poeta português que afirma em sua *Obra em Prosa*: “A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina e uma aprendizagem de não sentir, senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância” (PESSOA, 1990b, p. 240). Reforça-se, assim, a ideia de que a obra pessoana também foi construída, substancialmente, em torno de uma “negação” fundamental e imaginada de si mesmo, como se percebe no decorrer do *Livro do Desassossego*: “Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma coisa, não poderia imaginar” (PESSOA, 2003, p. 185).

Contrapondo então o ato de imaginar à ideia de não ser nada, o que parece importar, para essa metafísica paradoxal, é a consciência de que, da vida, não se deve pretender mais do que “uma essência”, ou seja, desejá-la sem tê-la. A consciência sobre a existência não deve ser outra, senão a de libertar-se da servidão que lhe é imposta por uma realidade insaciável e degenerada. Servidão, aliás, que existe principalmente em razão de o homem moderno alienar-se, consentindo, que lhe tomem, inclusive, o que há de tão fundamental na experiência humana: a vontade de ser livre.

Segundo Arthur Schopenhauer (2005), por ser o único elemento invariável do espírito, aquele que lhe dá coerência e unidade, a *vontade* constitui sua verdadeira essência, isto é, sendo um princípio independente da representação, ele não se submete às leis da razão, enquanto o real é em si mesmo cego e irracional. A essência de todas as coisas seria alheia à razão, sendo a consciência, segundo o filósofo, a mera superfície da mente, cujo interior não se pode conhecer, senão em sua superfície¹⁰⁷.

Nesse sentido, a poesia de Álvaro de Campos, por sua vez, também expõe o embate de um sujeito que se vê incessantemente na tensão entre a profundidade e a superfície, entre o pensamento e a sensação, entre o eu e o outro, o que o leva, por essa razão, à dilacerante negação da existência: “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta, / E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, / E ouviu a voz de Deus num poço tapado. / Crer em mim? Não, nem em nada” (PESSOA, 1969, p. 364). Como um dos

¹⁰⁷ O inconsciente apresenta, assim, um papel fundamental na filosofia de Schopenhauer. No caso, a vontade é, acima de tudo, uma vontade de viver e de viver na máxima plenitude. Ela triunfa sobre a própria morte, inclusive, graças à estratégia da reprodução, que a torna imperecível (SCHOPENHAUER, 2005).

versos mais niilistas de Álvaro de Campos, o trecho do poema *Tabacaria* não apenas está em acordo com o pensamento schopenhaueriano, mas mostra como a angustiante experiência do heterônimo reflete o processo de descrença no qual mergulhou a modernidade, podendo também ser considerada como resultado do contexto histórico e cultural em que ele se via, pois, não havendo mais uma motivação maior para apostar, sequer, na sanidade humana, devido a tanta estupidez e destruição, nada mais resta a Álvaro de Campos do que radicalizar o seu estado de desilusão e negação total diante da vida:

Não sou nada. / Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. Janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?) / Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente, / Para uma rua inacessível a todos os pensamentos [...] Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta. / Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam, / Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam, / Vejo os cães que também existem, / E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo, / E tudo isto é estrangeiro. (PESSOA, 1969, 362, 364)

Contemplando a rua da janela, em sua angustiante oposição entre o que está dentro e o que está fora, Álvaro de Campos traz à tona o viés niilista que tanto caracteriza o poema *Tabacaria*, pois intensifica a falta de um sentido que justifique a existência dos seres vivos em um mundo onde estes já não teriam mais uma razão para existir. Contudo, diante das contradições do homem moderno, que vive entre a exaltação das conquistas da tecnologia e a descrença no valor da própria vida, Campos já não consegue mais se distanciar daquele desolamento com que observa a paisagem da tabacaria:

[...] À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, / E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro. / Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada. / [...] Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar? (IBIDEM, pp. 362-363)

Esse observatório privilegiado de onde Álvaro de Campos observa a realidade, entre a paisagem real, vista pela janela, e a paisagem que se constrói pela linguagem, é a janela do desassossego com a qual ele se põe a ver, o que, aliás, é também o olhar de Pessoa-Soares. Diante dessa perturbadora constatação, à medida que tenta encontrar um novo sentido para a sua já desiludida existência, nada parece claro ao olhar de Campos, afinal, não há uma precisão entre o que é real e o que é sonho ou devaneio. No entanto, é nessa tão

vasta e complexa forma de olhar o mundo e a si mesmo, que se identifica a profunda consciência do sujeito poético e aonde esta o conduz: a estagnação existencial, pois, mesmo a consciência mais apurada daquilo que observa, também não libera o sujeito da angústia de alcançar o que poderia ser mas não é, como se verifica também em Soares:

[...] Toda a vasta visibilidade do mundo me percorre, num movimento de tédio colorido, a imaginação acordada; esboço um desejo como quem já não quer fazer gestos, e o cansaço antecipado das paisagens possíveis aflige-me, como um vento torpe, a flor do coração que estagnou. [...] Desde que qualquer coisa se possa sonhar como interrompendo deveras o decurso mudo dos meus dias, ergo os olhos de protesto pesado para a sílfide que me é própria, aquela coitada que seria talvez sereia se tivesse aprendido a cantar. (PESSOA, 2003, p. 261)

A vasta visibilidade do mundo parece remeter o protagonista do *Livro do Desassossego* a uma visão irreal, mas é a sua paisagem íntima sugerindo que, diante da alienação da realidade e da perturbação que lhe causam as paisagens exteriores, a “alternativa” é uma renúncia contínua a essa realidade, paradoxalmente desejada não pela vontade de vivê-la, mas pela necessidade de tê-la para pensá-la como inoportuna:

Nada há que tão intimamente revele, que tão completamente interprete a substância do meu infortúnio nato como o tipo de devaneio que, na verdade, mais acarinho, o bálsamo que com mais íntima frequência escolho para a minha angústia de existir. O resumo da essência do que desejo é só isto: dormir a vida. Quero de mais à vida, para que a possa desejar ida; quero de mais a não viver, para ter sobre a vida um anseio demasiado importuno. (IBIDEM, p. 466)

Como entender esse estado de espírito? Não ter o que desejar por descrença e angústia diante do próprio existir e ao mesmo tempo ter nessa condição o querer demais a vida. Todavia, esse querer não é por afinidade e gosto, mas porque é assim que o sujeito poético pode continuar, em sua metafísica, refletindo o pesar de uma vida que não é possível, devendo, por isso mesmo, não ser mais do que o desejo de “dormi-la” e, quiçá, sonhá-la para além do real. Sonhada, sim, a vida talvez valha a pena.

Sendo a realidade confrontada a todo o momento por uma visão que em Pessoa-Campos é perturbada pela necessidade de querer conjugar a sensação com o pensamento, o real com o imaginado, a “solução” para que tal realidade fosse superada só seria possível pelo aniquilamento da vontade, pela renúncia total, o que poderia aproximar Pessoa do

pensamento hindu¹⁰⁸, da filosofia schopenhaureana¹⁰⁹ e do nirvana budista¹¹⁰. Daí, portanto, a dilacerante condição de Álvaro de Campos: não é possível o livre exercício do querer ser tudo e viver tudo o que se quer. Por conseguinte, nada mais lhe resta do que se afirmar pela negação, anulando, assim, qualquer possibilidade de realização.

No limiar da angústia de ver e de ter o que não se pode ter, pois não se pode ter a si mesmo, fica claro que não é possível querer mais do que a essência desse querer, afinal, desde que o mundo é essencialmente vontade, ao menos na perspectiva schopenhaureana, essa vontade será sempre uma necessidade angustiante e permanente: “Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem senão o que somos. Nada possuímos, porque nem a nós possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu” (PESSOA, 2003, p. 145). Para Pessoa-Soares, percebe-se que toda vontade saciada só serve para prolongar a mísera realidade humana, porém, a consciência das coisas, se não permite triunfar sobre a realidade, ao menos desenvolve a capacidade de tê-la como uma realidade mais apurada.

Com base nesse malogro existencial, uma vez que não se pode alcançar o desejado, Leyla Perrone-Moisés, por sua vez, considera a aspiração pessoana ao nada como:

[...] obra do recalque dessa frustração (do ser e do desejo), solução de fuga diante do que não pode suportar. Um nada total, um nada que não doesse é aquilo a que Pessoa aspira como calma, como perdão: nulidade de afetos que seria remissão do ser, morte libidinal que vem do recalque do desejo frustrado. (1990, pp. 84-85)

¹⁰⁸ O hinduísmo associa aquilo que é mutável com o irreal e, de modo oposto, aquilo que é imutável com o real. O transitório é falso, uma miragem, equívocos da percepção, enganos da consciência (SARASWATI, 2007), embora os objetos efêmeros, que passam diariamente diante pelas sensações humanas, sejam dados como absolutamente reais. Não há dúvida de que um objeto visto possa garantir a confirmação deste, contudo, a realidade percebida é também um mergulho na subjetividade. E se não se pode negar que, por intermédio dos sentidos, é um disparate dizer que a realidade não existe ou é uma miragem, importa considerar que, para Pessoa, essa realidade deveria ser vista como um ledão engano. Além disso, sendo também um pensador da relação do homem com o divino, o poeta português não ficou alheio às influências das tradições religiosas do Oriente.

¹⁰⁹ Os primeiros contatos de Schopenhauer com o Oriente começaram quando, através do poeta alemão Goethe, ele conheceu em 1813 Julius Klaproth, que editou a obra *Asiatisches Magazin*, do orientalista Friedrich Majer (1771-1818), grande estudioso das tradições religiosas da Índia. Daí, a influência marcante do Oriente no pensamento do filósofo alemão e que mais tarde se refletiria em sua filosofia. (SCHOPENHAUER, 2005)

¹¹⁰ Nirvana tem origem no sânscrito e significa a extinção da chama vital. Para o Budismo, é a ausência total do sofrimento e plenitude espiritual, quando, pela evasão da realidade, se chega a uma condição maior de sabedoria (SARASWATI, 2007).

Para Pessoa, desejar implica jamais ter, pois isso que nunca se alcança não é o inexistente, pois o nada não provoca um sentimento de falta (ou qualquer sentimento). Ora, o nada de Pessoa é “um nada que dói” (PESSOA, 1969, p. 391). Uma vez que na visão psicanalítica o nada é a exclusão do desejo não reconhecido, mas da qual ele é indissociável, pode-se concluir que a não realização e a exclusão da consciência fazem parte da personalidade de Pessoa, segundo Márcia Manir Miguel Feitosa¹¹¹ (1998).

Mas, indo-se além da perspectiva psicanalítica, pode-se considerar que a possibilidade de ser livre não apenas significa questionar o próprio desejo, mas ir além dos limites de uma determinada moral, como se lê, em *Humano, Demasiado Humano* (1991), de Nietzsche, para quem o homem livre é obrigatoriamente não ético:

[...] O homem livre é não-ético, porque em tudo quer depender de si e não de uma tradição: em todos os estados primitivos da humanidade, “mau” significa o mesmo que individual, livre, arbitrário, inusitado, imprevisível, incalculável. [...] O que é tradição? Uma autoridade superior, a que se obedece, não porque ela manda fazer o que nos é útil, mas porque ela manda [...]. (NIETZSCHE, 1991, pp. 115-116)

Na concepção nietzscheana, o “Espírito Apolíneo” teria triunfado sobre o que ele chama como o “Espírito Afirmativo da Vida”, a civilização ocidental, graças ao “Cristianismo”¹¹², acabou sufocando a alegria e o prazer de viver, próprios dos mais fortes. Estes, rotulados de imorais, por dispensarem a comodidade e o consolo das religiões, foram proibidos à plena manifestação dos sentimentos e dos desejos, sendo, então, estigmatizados como “seres inferiores” e não como um Homem, feito à imagem e à semelhança de um Criador.

Em face daquilo a que ficou fadada a civilização ocidental, ao se negar a afirmação da vida, Nietzsche via na arte a grande possibilidade de se superar a mísera condição humana, cujo desencanto, tão observável na modernidade, instigou a busca de um elo perdido que poderia então insuflar a vida e a capacidade de continuar sonhando.

¹¹¹ Tese sobre *Fernando Pessoa e Omar Khayyam: O Ruba'iyat na poesia portuguesa do século XX*, de Márcia Feitosa. Em sua tese, a autora faz um rastreamento da vertente orientalista de Fernando Pessoa a partir dos versos do *Ruba'iyat*, traduzidos para o inglês por Edward Fitzgerald. Na sua pesquisa, a autora identifica, assim, as marcas da referida obra no ortônimo e no seu heterônimo Ricardo Reis. (FEITOSA, 1998)

¹¹² Cristianismo, bem entendido, não seria o que remete a Jesus Cristo, mas ao que se construiu em torno de sua figura, pois, historicamente, foi a Igreja, como instituição, que intuiu o “pecado original” como a causa da grande desdita humana. Prova disso é que o batismo católico seria uma forma de purificar a criatura desse pecado.

Todavia, nenhum sonho é pleno o bastante para “salvar” Álvaro de Campos, pois o olhar com que tenta rever a capital portuguesa, no segundo poema *Lisbon revisited*, de 1926, já é de profunda desolação, ainda que nesse segundo poema, sobre Lisboa, o heterônimo aponte algumas das possíveis razões de seu niilismo:

Nada me prende a nada. / Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo. / Anseio com uma angústia de fome de carne / O que não sei que seja – / Definidamente pelo indefinido... / Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto / De quem dorme irrequieto, metade a sonhar. / Fecharam-se todas as portas abstratas e necessárias. / Correram cortinas de todas as hipóteses que eu poderia ver na rua. [...] Outra vez te revejo, / Cidade da minha infância pavorosamente perdida... / Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui... / Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei, / E aqui tornei a voltar, e a voltar. / E aqui de novo tornei a voltar? / Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram, / Uma série de contra-entes ligadas por um fio-memória, / Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim? / Outra vez te revejo, / Com o coração mais longínquo, a alma menos minha. [...] (PESSOA, 1969, pp. 359-360)

O Álvaro de Campos, do segundo poema *Lisbon revisited*, é um sujeito contrariado e solitário diante de todas as portas que lhe foram fechadas. Se em sua *Ode Triunfal*, olhar é a delirante e libidinosa experiência de um sujeito que quer devorar o mundo: “Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!” (IBIDEM, 309), no poema de 1926, nada mais lhe resta do que a vã tentativa de buscar na infância os sonhos de uma cidade pavorosamente perdida, reconquista, aliás, que já não lhe é mais possível.

Sobre a trajetória de Campos, Jacinto do Prado Coelho, o pioneiro nos estudos sobre a heteronímia pessoana, identifica as fases marcantes do heterônimo e afirma que:

Dos vários heterônimos é aquele (Campos) que mais sensivelmente percorre uma curva evolutiva. Tem três fases: a do *Opiário*, poema com data fictícia (3-1914), a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na *Ode Triunfal* (4-1914), em *Dois Excertos de Odes* (30-6-1914), *Ode Marítima* (publicada no número 2 de Orpheu, 1915) e *Passagem das Horas* (22-05-1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde *Casa Branca Nau Preta* (11-10-1916) até 1935, ano da morte de Pessoa. (PRADO, 1990, p. 57)

Dessa leitura de Prado Coelho, vale destacar que a última fase culmina em um pessimismo expresso com demasiada fúria e de forma hiperbólica, havendo, aí, um contraponto entre Campos e Soares, bem como na respectiva relação de cada um com Fernando Pessoa. Da escrita excessiva do primeiro à prosa onírica do segundo, percebe-se

que o cosmopolita Álvaro de Campos faz romper em Pessoa sua consciência moral, como este afirma em uma carta a Casais Monteiro:

[...] pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. [...] Se eu fosse mulher – na mulher os fenômenos históricos rompem em ataques e coisas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais historicamente histórico de mim) seria um alarme para a vizinhança. (PESSOA, 1990b, pp. 94-95)

No entanto, o próprio Pessoa não diz em pormenores a situação em que surgiu o impulsivo Campos da primeira fase e o niilista da última. Apenas afirma que:

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 jato, 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. Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci 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 de Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (IBIDEM, pp. 96-97)

Mais do que o anseio de se saber quem era, não se deve perder de vista que Pessoa sempre se vê e se pensa como “pessoas”:

[...] aquém da criação em linguagem, ele (Fernando Pessoa) não era uma pessoa. *Pessoa*, nele, era um apelido de família. [...] Seria Fernando (já me tornei íntimo dele, oh imperdoável, mas prazeroso atrevimento!) uma pessoa tranquila, mediana, afável, solitária, solteirona e lúcida, um tanto irônica também, um cidadão pacífico e sem biografia [...], que nunca existiu. (SENA, 1982, p. 180)

Assinalado, assim, por meio de presenças múltiplas, a ausência de um eu uno, embora não indivisível, na medida em que é comprimido em seu esfacelamento pelas diversas faces que o constituem, confirma-se a observação de Leyla Perrone-Moisés: “A precariedade do Eu, significante vazio e suporte da ausência, apontada pela psicanálise e pela linguística, é algo bem conhecido pelos mestres da linguagem, aqueles que falam *sobre* a linguagem, mas *na* linguagem: os poetas” (1990, pp. 121-122).

Encarando de modo bem particular a precariedade da vida, Pessoa contempla “sem existir”, dramatizando de diversas formas o que poderia fazer, se quisesse viver a vida:

Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade, não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). [...] A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho. 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, 1990b, p. 81)

Afeito, dessa forma, a uma contínua reinvenção de si mesmo, sem, contudo, pretender ter a verdade de um eu, pois este é como “inúmeros espelhos fantásticos”, o poeta português propõe a elaboração constante de espelhos e simulacros como se fossem verdadeiros. Sem pretender a verdade de quem possa ser e ao mesmo tempo impondo a si mesmo o exercício incansável de uma consciência de si, no abismo do próprio Pessoa, o que se tem para ver é o mundo em uma diversidade de olhares – sendo todos ou ninguém, porém, ao fim de tudo, o esboço sem fim daquela *coterie* inexistente.

Com isso, não importa se os múltiplos olhares de Pessoa, como o de Bernardo Soares e o de Álvaro de Campos, seriam uma forma de afirmar ou negar o niilismo do homem Fernando Pessoa, mas o que esse olhar põe esteticamente em movimento. Não importa também o que o olhar de Pessoa-Campos-Soares alcança, mas como todos esses eus se entrelaçam, culminando em uma condição existencial que é voltada não simplesmente para o que o sujeito poético vê e vive em determinado momento, mas para o alcance filosófico e poético a partir dessa múltipla percepção de Pessoa.

3.2. Uma viagem para dentro

Foi por um crepúsculo de vago outono que eu parti
para essa viagem que nunca fiz.
Bernardo Soares

O tema da viagem sempre foi um dos mais afins ao imaginário europeu e, de forma geral, a todo o imaginário ocidental, como se pode perceber desde a *Odisséia* de Homero. Por isso mesmo, Portugal buscava no mar o seu emblemático destino, tornando-se este uma fonte de grande inspiração para os poetas portugueses, de Luís de Camões a Fernando Pessoa.

Em Pessoa, todavia, viajar não é transpor territórios e mares como outrora, nem lançar-se ao encontro de outras culturas como o faz White – pela sua arte de viajar e que deve levar em conta a contextualização do poeta moçambicano, como já analisado anteriormente –, mas pelo que as paisagens pessoais põem em movimento diante da sua criação estética: “Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são” (PESSOA, 2003, p. 398). Se as paisagens são sempre as mesmas, aquela outra viagem em direção ao que todos veem não lhe daria mais do que o já visto: “[...] Já vi tudo que nunca tinha visto. / Já vi tudo que ainda não vi. [...] Paisagens são repetições. [...] Só não há tédio nas paisagens que não existem, nos livros que nunca lerei” (IBIDEM, p. 143).

Diante dessas paisagens que sempre remetem à paisagem subjetiva e analítica do poeta, pode-se reconhecer que a viagem pessoal se constitui no silêncio, nos interstícios, na ausência, no não dito, enfim, em uma experiência mais subjetiva e que é sempre a do não deslocamento:

A experiência da vida nada ensina, como a história nada informa. A verdadeira experiência consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto. Assim a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo; basta que o procuremos e o saibamos procurar. Que é viajar, e para que serve viajar? Qualquer poente é o poente; não é mister ir vê-lo a Constantinopla. A sensação de libertação, que nasce das viagens? Posso tê-la saindo de Lisboa até Benfica, e tê-la mais intensamente do que quem vá de Lisboa à China, porque se a libertação não está em mim, não está, para mim, em parte alguma. [...] (IBIDEM, p. 155)

Nessa perspectiva, o que mais importa é o que o sujeito escolheu para si, por ser consoante às suas exigências mais íntimas, pois, fundamentalmente, a criação estética de Pessoa-Soares é uma viagem para dentro. Se esta, portanto, não põe o viajante ao encontro de sua paisagem mais íntima e que deve ser a verdadeira liberdade do movimento, a viagem perde o sentido na sua essência, segundo o protagonista do *Livro do Desassossego*. Se ele escolheu uma viagem misteriosamente solitária e subjetiva, o que já é uma forma de negar a existência, nessa atitude se observa não um afastamento do mundo, mas um itinerário que melhor lhe permitiu subtrair ao olhar do outro o “espetáculo” de suas angústias:

Tenho que escolher o que detesto – ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu.
Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum; mas, como hei-de, em certa ocasião, ou sonhar ou agir, misturo uma coisa com outra. [...] (PESSOA, 2003, pp. 47-48)

Contudo, aqui persiste o não deslocamento, pois mover-se significa ver o mundo e nele arriscar-se a uma forma alienante de envolvimento. E, embora haja uma tentativa de explicar a complexidade de sua escolha, as palavras mais ficcionalizam do que analisam a questão, afinal, o que é a escolha de Pessoa senão, também, uma encenação e um desdobramento de uma “viagem” pelos seus outros?

Então, o que implica viajar para Pessoa-Soares é um caminho que a todo o momento se volta para dentro, pois, viajar propriamente dito é ter que encontrar a realidade, justamente o que tanto o perturba. Por isso:

[...] foi do outro lado do tempo que eu viajei, onde o tempo não se conta por medida. [...] Em que barco fiz essa viagem? No vapor *Qualquer*. Rides. Eu também, e de vós talvez. Quem vos diz, e a mim, que não escrevo símbolos para os deuses compreenderem? Não importa. Parti pelo crepúsculo. [...] Não desembarcar não tem cais onde se desembarque. Nunca chegar implica não chegar nunca. (IBIDEM, pp. 443, 481, 483)

Embarcar no vapor *Qualquer*, cuja indeterminação pronominal já sugere não haver destino algum, deixa transparecer o quão subjetiva é a viagem de Pessoa-Soares em relação àquela que é mais real, na qual todo embarque pressupõe um desembarque cujo movimento será sempre extenuante. Por isso, a sua viagem é antes um deslocamento indefinível,

importando-lhe, então, outra condução, mais simbólica, contudo, não menos real, pois, para esse viajante da modernidade, o seu vapor se configura naquilo que nunca o levará a desembarcar em cais algum, já que o seu destino é o de quem viaja do “outro lado do tempo”.

Sendo assim, Pessoa-Soares aponta em suas múltiplas visões para a elaboração de um percurso existencial, cujo objetivo é alcançar uma múltipla percepção do mundo e de paisagens que assim devem levá-lo para dentro:

Visitei Novas Europas e Constantinoplas outras acolheram a minha vinda veleira em Bósforos falsos. Vinda veleira espantais? É como vos digo, assim mesmo. O vapor em que parti chegou barco de vela ao porto [...]. Que isto é impossível, dizeis. Por isso me aconteceu. Chegaram-nos, em outros vapores, notícias de guerras sonhadas em Índias impossíveis. E, ao ouvir falar dessas terras, tínhamos importunamente saudades da nossa, deixada tão atrás, quem sabe se naquele mundo. (PESSOA, 2003, p. 481)

A possibilidade de visitar “Novas Europas” e de ser acolhido por outras “Constantinoplas” não cabe, em Pessoa-Soares, na simples negação da realidade, pois, para a erudição pessoana, viajar é uma experiência do espírito: “A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e como é o espírito que viaja, é nele que se vive” (IBIDEM, p. 338). Por fim, qualquer poente seria mais um poente qualquer, mas a viagem pela imaginação o seduz para um movimento muito mais real, justamente por ir além do que comporta a dispersa realidade dos sentidos:

A ideia de viajar seduz-me por translação, como se fosse a ideia própria para seduzir alguém que eu não fosse. Toda vasta visibilidade do mundo me percorre, num movimento de tédio colorido, a imaginação acordada; esboço um desejo como quem já não quer fazer gestos, e o cansaço antecipado das paisagens possíveis aflige-me, como um vento torpe, a flor do coração que estagnou. (IBIDEM, p. 261)

É preciso então restringir terminantemente todo contato com a realidade, inconcebível para quem pretende comprometer-se com a existência somente pela erudição da sensibilidade. Fora dessa dimensão, todas as paisagens reais e possíveis já trazem em si um cansaço antecipado, além de se fazerem comuns a toda humanidade, portanto, tão vis a ao viajante Pessoa-Soares. Sua grande viagem se configura, assim, como um movimento

que deve ser operado fundamentalmente pela erudição intelectual, o que torna oportuno um retorno ao poema *Navegar é Preciso*¹¹³ (1969).

Dialogando com a tradição clássica dos gregos ao evocar o percurso mítico dos viajantes Argonautas¹¹⁴ e tendo a navegação como símbolo da própria existência, Pessoa parte da ideia de que o ato de navegar deve sobrepor-se ao ato de viver:

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / "Navegar é preciso; viver não é preciso". / Quero para mim o espírito desta frase, / transformada a forma para a casar como eu sou: / Viver não é necessário; o que é necessário é criar. / Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. / Só quero torná-la grande, / ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo. / Só quero torná-la de toda a humanidade; / ainda que para isso tenha de a perder como minha. / Cada vez mais assim penso. / Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue / o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir / para a evolução da humanidade. / É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça. (PESSOA, 1969, p. 15)

Na perspectiva poética em que navega o sujeito de *Navegar é preciso*, cuja forma nele “tomou o misticismo de sua raça”, é possível identificar três dimensões fundamentais daquilo que configurou mais uma das questões estéticas e existenciais de Fernando Pessoa, conforme se observa, inclusive, em *Mensagem*: o mito que fundamenta o imaginário da viagem; a história de Portugal como uma das nações do Ocidente que protagonizou os grandes descobrimentos; e a criação estética que, em Pessoa, é o espaço de sua grande viagem pela linguagem.

No caso de *Mensagem*, se a obra seria inicialmente uma resposta à estagnação de Portugal no presente, uma vez que implica a tentativa de se recuperar, na virtude heróica do passado, a comunhão do querer divino com o poder humano: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” (IBIDEM, p. 78) e que é afirmada pelo domínio dos mares: “Ó Mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / [...] Deus ao mar o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu” (IBIDEM, p. 82), o final do livro confirma aquela estagnação: “[...]”

¹¹³ A frase "Navigare necesse; vivere non est necesse" é atribuída a Pompeu, general romano, 106-48 a. C., e foi dirigida aos seus marinheiros amedrontados que se recusavam a viajar durante a guerra. (PLUTARCO, 2005)

¹¹⁴ Segundo a lenda grega, Jasão e os Argonautas, a bordo da nau Argo, dirigiam-se para a Cólquida em busca do Velo de Ouro. Com o apoio dos bravos Argonautas, Jasão reconquistou seu reinado, trazendo para a nau o cobiçado Velocino, além de diversas riquezas e belas esposas. (BULFINCH, 2005)

Tudo é incerto e derradeiro. / Tudo é disperso, nada é derradeiro. / Ó Portugal, hoje és nevoeiro... / É a hora!” (PESSOA, 1969, p. 89).

Dessa estagnação de Portugal, ao final do livro, pode-se deduzir uma questão similar que continuaria em outros textos de Pessoa, ante o que poderia ser e perpetuar, como na história dos portugueses, mas não foi. Nesse sentido, *Navegar é preciso* expõe o quão viajar para o poeta deve sobrepor-se ao viver, pois, se por um lado a navegação requer instrumentos precisos para se realizar e conduzir os navegantes ao curso desejado – “navegar é preciso”, daí o absoluto rigor, por outro lado, a vida por sua vez não faculta uma perfeição em seu curso, ainda que possa ser pensada e planejada.

Estando a vida aquém do mito e imersa em inquietações, o que fica para o poeta português é sempre a incerteza e o vazio existencial e, portanto, “viver não é preciso”, o que também se observa em Ricardo Reis, embora com a particularidade de uma atitude marcada pela ataraxia: “[...] Talvez que já nos toque / No ombro a mão, que chama / À barca que não vem senão vazia” (IBIDEM, p.278). Ou seja, aqui a vida é metaforicamente uma viagem, em que tudo é transitório e precário.

Assim, seja a viagem pelos mares ou pela linguagem, viajar-navegar é descortinar novas paisagens, impondo um destino que é sempre de alguém para um interlocutor, sendo que, em Pessoa, tal destino é de si para si mesmo. Contudo, o que se destaca em sua criação, tal como a viagem para os navegantes, propriamente ditos, é aquele ponto cego no horizonte, que excita e desafia o olhar de quem se põe a viajar.

Na busca então da própria subjetividade, a viagem pessoana é um ato que só se pode fazer viajando, ou melhor, criando, não importando as implicações do deslocamento espacial, linguístico ou existencial, mesmo que aí custe até a própria vida, como também ocorre ao grande navegador dos mares. Navegar é, assim, mais necessário do que viver.

Nessa perspectiva, Gaston Bachelard considera que a viagem marítima também está muito associada à morte e à dor de uma separação, pois:

Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos e não os que calculamos. São os interesses fabulosos. O herói do mar é um herói da morte. (BACHELARD, 1998, p.76)

Mas, sendo a disposição pessoal mais orientada para os interesses quiméricos, estes fazem alusão a outra dimensão: a percepção através do mito, que fundamenta o procedimento metafórico de toda criação literária e que é a grande viagem pela linguagem, pela qual se dá a redescoberta da realidade, conforme afirma Paul Ricoeur:

A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção. [...] Assim, a obra é conduzida a seu tema mais importante: a saber que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. Ligando dessa maneira ficção e redescoberta, restituímos sua plenitude de sentido à descoberta de Aristóteles, na *Poética*, de que a *poiesis* da linguagem procede da conexão entre *mythos* e *mimesis*. (2000b, p. 13-14)

Para Paul Ricoeur, a ficção, os símbolos e as metáforas, que compõem o mundo da obra e aos quais tanto se afeiçoa Pessoa, contêm uma flexibilidade – aquela pluralidade de faces, característica própria da hermenêutica – oposta à univocidade do conceito e da linguagem objetiva da ciência, afinal, como diz Soares: “Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. [...] Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana” (PESSOA, 2003, p. 172), sendo isso que permite também mover o pensamento e ampliar o imaginário do leitor, conferindo-lhe então novas possibilidades de perceber-se e habitar a grandiosidade do mundo que lhe chega pelos sentidos.

Portanto, pelo engrandecimento da linguagem, como fonte criadora de paisagens, é possível tornar grande o povo lusitano e sua história e, tornando-se grande esse povo, torna-se grande, também, toda humanidade. Uma concepção possível, enfim, pela linguagem poética – a única forma de escapar da condição torpe da experiência humana e de engrandecê-la.

Além disso, ao tomar para si a frase “navegar é preciso, viver não é preciso”, a disposição de Pessoa para a grande viagem que empreende em si mesmo e em sua criação poética é uma forma de “perder-se” em si mesmo, afinal, para que serve viajar, senão pela poesia, cuja liberdade nenhum outro itinerário pode oferecer?

Importando uma trajetória metafísica como a viagem mais real, a de Pessoa-Soares demanda, portanto, ir a lugares que não “existem”:

Foi por um crepúsculo de vago outono que eu parti para essa viagem que nunca fiz. [...] O mar, recordo-me, tinha tonalidades de sombra, de mistura com figuras ondedas de vaga luz – e era tudo misterioso como uma ideia triste numa hora de alegria, profética não sei de quê. Eu parti de um porto conhecido. Nem sei que porto era, porque ainda nunca lá estive. Também, igualmente, o propósito ritual da minha viagem era ir em demanda de portos inexistentes – portos que fossem apenas o entrar-para-portos; enseadas esquecidas de rios, estreitos entre cidades irrepreensivelmente irreais. Julgais, sem dúvida, ao ler-me, que as minhas palavras são absurdas. É que nunca viajastes como eu. (PESSOA, 2003, p. 480)

Em face do peso da entediante realidade, o incômodo apelo à incessante partida muitas vezes confirma, também, em Álvaro de Campos, a condição de um viajante sempre imóvel, ao menos espacialmente. No entanto, tal “imobilidade” é a única razão para o embarque do sujeito poético – o contrário dos viajantes comuns em sua humanidade de ir e vir, cujo objeto do embarque é sempre o mesmo desembarque vivido, o que Soares definitivamente também não quer:

E como as viagens as leituras, e como as leituras tudo... Sonho uma vida erudita, entre o convívio mudo dos antigos e dos modernos, renovando as emoções pelas emoções alheias, enchendo-me de pensamentos contraditórios na contradição dos meditadores e dos que quase pensaram, que são a maioria dos que escreveram. [...] Do mesmo modo se me estiola a ideia de viajar se acaso me aproximo de onde possa haver embarque. E regresso às duas coisas nulas em que estou certo, de nulo também que sou – à minha vida quotidiana de transeunte incógnito, e aos meus sonhos como insônias de acordado. (IBIDEM, p. 261)

É viajando na direção de si mesmo, como se dá pela leitura, que se pode ver e conceber as paisagens de todas as épocas, pois aí está não apenas a razão que confere significados às imagens e movimentos da vida, como é a única forma de se poder reconhecer e ampliar a singularidade de cada paisagem. No caso de Pessoa, percebe-se que ele quis deliberadamente ver-se livre de quaisquer entraves em relação ao destino que escolheu, pois, aquele que seria o dos mortais, ele procurou recusar em sua inelutável exigência por paisagens para além do já conhecido. Mas aquelas que se constituem pela erudição e pela imaginação são as que permitem tomar cada paisagem como: “um *instrumento de análise* para a alma humana” (BACHELARD, 1978, p. 20).

Com essas palavras, já enunciadas na introdução de *A poética do espaço*, a leitura de Gaston Bachelard possibilita não apenas inferir a relação do poeta português com os espaços, como também deixa claro que é sobre as imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços que se pode alcançar aquilo que, no desassossego de Pessoa, se

apresenta como uma viagem metafísica por excelência. Dessa forma, o destino do observador de Lisboa implica tentar buscar as imagens em sua origem, o que justifica por vezes o teor onírico e literário no qual se encontra a sua escrita: “A melhor maneira de começar a sonhar é mediante livros” (PESSOA, 2003, p. 443).

Nesse sentido, Jean-François Lyotard entende que na relação do sujeito com o objeto, deve-se explorar aquilo que se percebe e: “em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenômeno” (1999, p. 10). Pode-se depreender, portanto, que o universo poético da paisagem pessoana tem “um ser próprio, um dinamismo próprio” (BACHELARD, 1978, p. 2). Em outras palavras, a imagem literária construída por Pessoa-Soares é a que mais lhe importa por estar sempre revestida de uma singularidade, não somente a que o poeta dá às paisagens de fora, mas o que ele faz destas para a elaboração de sua criação estética e de sua paisagem interior:

A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. [...] Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. (PESSOA, 2003, p. 63)

Para Pessoa-Soares, a “literatura casada com o pensamento” é a única forma capaz de abarcar as mais variadas faces da realidade, desde a sua forma mais concreta àquelas que o poeta cria pelas imagens metafóricas¹¹⁵. Nesse sentido, a realidade não é o que nela se pode descobrir como verdade, mas a sua sombra, o que está oculto e opaco radicalmente nas coisas que estão no mundo, é também a virtude maior, tão particularmente mais apreensível pela linguagem literária, pois: “[...] o que saberíamos do amor e do ódio, dos

¹¹⁵ Para Aristóteles, considerado o precursor dos estudos sobre a metáfora, esta é: “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (ARISTÓTELES, 1959, p. 312). Essa visão, segundo Paul Ricoeur, remete a três conceitos principais inerentes à metáfora: o desvio, o empréstimo e a substituição. Sabendo-se que esses conceitos só são possíveis a partir da diferenciação do sentido próprio – também chamado primeiro – do sentido estranho – também chamado figurado, a metáfora seria um desvio do uso habitual da palavra; um empréstimo de sentido; e a substituição de uma palavra (ausente) por outra (metafórica). A metáfora aristotélica, entendida a partir da palavra, é o ponto de partida da análise de Ricoeur. (2000b)

sentimentos éticos [...] se isso não tivesse sido trazido à linguagem e articulado pela literatura?” (RICOEUR, 1988a, p. 123), ou seja, a criação poética é “uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono” (BACHELARD, 1978, p. 17). Para Pessoa-Soares criar é um ato de vitalidade perante a própria vida, essencialmente afirmativo e tecido pela linguagem poética:

Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo. Não sei onde ela me levará, porque não sei nada. [...] Sento-me à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero. Para todos nós descerá a noite e chegará a diligência. Gozo a brisa que me dão e a alma que me deram para gozá-la, e não interrogo mais nem procuro. Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também. (PESSOA, 2003, pp. 46-47)

É assim que, situado em meio ao desprendimento existencial e à própria reinvenção, Pessoa-Soares sugere que o *Livro do desassossego* é de alguma forma o livro de uma vida comparável a um livro de viajantes no qual, porém, o que mais importa é relatar e (re)compor as paisagens da alma, enquanto se espera aquela “diligência do abismo”, a inexorável condução que um dia vem recolher a vida passageira de todos os viajantes.

Da introspecção filosófica à recomposição de cenas cotidianas, uma função que amplamente se pode atribuir ao *Livro do Desassossego* é a mesma de um registro de bordo que, no caso, desdobra-se em inúmeras funções ou, mais propriamente, em inúmeras partidas e despedidas sem, contudo, ater-se a nenhuma ancoragem. E para que esse viajante Pessoa-Soares exista, precisa ser contado e/ou registrado; é pelo poder ficcional da linguagem que ele tenta tomar assento na sua própria diligência – “Sento-me à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero”, para, enfim, poder lograr algum êxito no abrigo de si mesmo, enquanto espera aquela outra diligência.

Esse estado de ataraxia diante do destino inelutável da finitude também pode ser lembrado, aqui, na resposta de Ricardo Reis à vida, pois deslocar-se é ver o mundo e nele arriscar-se a todo envolvimento: “Nada se sabe, tudo se imagina. / Circunda-te de rosas, ama, bebe / E cala. O mais é nada” (PESSOA, 1969, p. 277). Consoante aos versos de Reis, o que pode ser traduzido por “nada se vive, tudo se imagina”, viajar é expor-se a encontrar

uma Lídia, com quem teria que enlaçar as mãos e correr o risco de não mais desenlaçá-las, porém, imaginar é uma forma de ser mais livre.

Não menos diferente ocorre à concepção de Pessoa-Soares, pois, sendo penosa toda viagem que se lança apenas ao mundo dos sentidos, só vale a pena viajar para quem antes assume a consciência intelectual do movimento que percorre em si mesmo. Portanto, não apenas as odes de Reis apontam uma recusa à paixão pela vida, propondo tão somente o mínimo viver em meio ao fastio intelectual, mas também a escrita de Soares: “A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos” (PESSOA, 2003, p. 398).

Viajar, *pessoanamente*, não é como um deleite ou aquele olhar perdido de qualquer viajante diante de uma paisagem, no entanto, pode ser uma viagem mais intensa do que qualquer outra no mundo dos sentidos: “Cada vez que viajo, viajo imenso. O cansaço que trago comigo de uma viagem de comboio até Cascais é como se fosse o de ter, nesse pouco tempo, percorrido as paisagens de campo e cidade de quatro ou cinco países” (IBIDEM, p. 283).

Por isso mesmo, esse excesso de “paisagens” que são antes as do viajante diante de si mesmo – uma viagem a partir de dentro e sempre de retorno a si mesmo, e que persiste na viagem sensacionista de Álvaro de Campos, oportunamente retratado por Almada Negreiros como um *dandy* – o tempo todo com a mala na mão e a sina incurável de quem está sempre às vésperas de uma viagem para lugar algum.

Viajando no tempo e no espaço, o destino de Pessoa-Soares, essencialmente, não foi outro senão o de revirar e percorrer o simulacro de uma interminável viagem, cuja experiência nenhuma outra pode proporcionar em grau mais intenso do que aquela que se desdobrou nas viagens pelos seus outros eus.

3.2.1. Um viajante sem destino

*Viajar ainda é viajar e o
longe está sempre onde esteve –/
Em parte nenhuma, graças a Deus!*
Álvaro de Campos

Considerando-se a proximidade entre Álvaro de Campos e Bernardo Soares, uma vez que se pode reconhecer em ambos o olhar de viajantes, toda contemplação a que se lançam em suas respectivas viagens, como se tem analisado até aqui, não é a de quem se movimenta de um lugar para outro, mas um movimento metafórico que melhor lhes permite correlacionar as paisagens e os acontecimentos do mundo com os estados de alma: “Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos” (PESSOA, 2003, p. 356). É diante desse nomadismo de eus, que aqui se pretende destacar mais particularmente o viajante Álvaro de Campos, que, entregando-se ao que vê, incorpora em si as impressões da alteridade e compõe, assim, a sua singularidade poética.

Como viajar, para Campos, é outrar-se, o seu olhar de viajante sempre reflete de forma intensa a percepção de suas experiências, seja no dilaceramento de quem se vê profundamente frustrado ao ter ido ao Oriente, como no *Opiário*, seja na eufórica visão da modernidade retratada na *Ode Triunfal*, como neste célebre trecho:

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir. / Sentir tudo de todas as maneiras. / Sentir tudo excessivamente, / Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas / E toda a realidade é um excesso, uma violência, / Uma alucinação extraordinariamente nítida [...] Quanto mais eu sinto [...] Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento / Estiver, sentir, viver, for, / Mais possuirei a existência total do universo, / Mais completo serei pelo espaço inteiro fora, / Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for [...] (PESSOA, 2008, p. 108)

Esvaindo-se pelo olhar, Álvaro de Campos projeta em sua criação um dos momentos de maior extravasamento existencial de Pessoa. No poema citado acima, o estado de espírito de Campos não apenas se mostra extenuante e perturbador, mas também permite reconhecer que todo o excesso desse heterônimo é um modo de ver e sentir que não cabe em si, pois a excitação que seu olhar alcança diante da modernidade é ao mesmo tempo vivida de modo frustrante: a rapidez do mundo moderno também impõe o desaparecimento rápido de tudo o que aí existe, inclusive do próprio sujeito.

Optando pela busca de outro lugar que no entanto não se realiza, pois o já conhecido é sinônimo de inadaptação e desânimo, tanto ir ao Oriente, quanto estar no Ocidente, é uma viagem que jamais pode apaziguar a ânsia de Campos, como no *Opiário*: “Esta vida de bordo há de matar-me. / São dias de febre na cabeça / E, por mais que procure até que adoça, / Já não encontro a mola pra adaptar-me” (PESSOA, 1969, p. 302).

Enquanto no passado glorioso, os navios portugueses partiam em direção às conquistas do Oriente, os de Campos são aqueles que não trazem nenhuma glória, apenas a bagagem do próprio destino, que, no seu caso, é o de quem não pode estar em lugar algum: “[...] Pra que fui visitar a Índia que há / Se não há Índia senão a alma em mim? / [...] Não chegues a Port Said, navio de ferro [...] / Volto à Europa descontente, [...] Não posso estar em parte alguma. A minha Pátria é onde não estou [...]” (IBIDEM, p. 303).

A viagem de Campos é marcada por visões alucinantes diante da realidade, sugerindo que estas não têm limite em sua sobre-excitada imaginação, como até mesmo a ideia de possuir a existência total do universo, bastando, para isso, abstrair tudo pelas sensações. Ser, então, como Deus e dotar-se da ubiqüidade deste é a possibilidade que Campos se confere para poder, também, gozar de uma sensação de onipotência, que é a de ver e experimentar com propriedade paisagens inimagináveis, criando, para cada fato observado, os mais estratégicos pontos de visão:

Minha imaginação é um Arco de Triunpho. Por baixo passa toda a vida. [...] Mas eu próprio sou o Universo, / Eu próprio sou sujeito e objecto, / Eu próprio sou arco e rua, / Eu próprio cinjo e deixo passar, / Abranjo e liberto, / Fito de alto, e de baixo fito-me fitando [...] Totalizo e transcendo, / Realizo Deus numa architectura trimphal, / De Arco de Trimpho construído / Sobre todas as sensações de todas as sensações [...]. (PESSOA, 1993, p. 218)

É nessa possibilidade de totalização que o sujeito poético ajusta as paisagens, integrando a subjetividade e a realidade como uma condição *sine qua non* para o entrelaçamento de quem olha com o objeto que é olhado, pois: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (HUBERMAN, 1998, p. 29). Ou seja, todo olhar está revestido por uma perspectiva de ambigüidade e cisão – um horizonte que aproxima e separa, que se multiplica e se dilui, ao mesmo tempo em que a relação entre olhar e ser olhado constitui a dinâmica de um observador que se exaspera com toda a sua capacidade

de ver e sentir: “O cansaço inconvertível de ver e ouvir! [...] / Queria vomitar o que vi, só de náuseas de o ter visto, / Estômago da alma alvorotado de eu ser...” (PESSOA, 1969, p. 410)

Com uma constante reconfiguração espacial, sujeito e objeto ocupam, assim, várias dimensões do que é observado. Sob a vertigem das sensações, em Campos, pensamento e emoção se refletem em uma realidade visceral e extremamente sensível – a de um ator que vai observando a si mesmo e dramatizando-se, à medida que se vê diante do que é visto.

Nota-se que essa encenação confirma a ilusão de um eu centrado, pois tudo nela propõe o ser em devir, em que o sujeito falsamente unitário se torna outro em relação a si, não apenas de forma poética, mas também empírica, pois o texto também é o lugar para paisagens múltiplas e que comporta todo o extravasamento e todos os fluxos possíveis da imaginação, como se lê em *Passagem das Horas*, da fase sensacionista: “Multipliquei-me, para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei, não fiz senão extravasar-me, / Despi-me, entreguei-me, / E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente” (IBIDEM, p. 345).

Com essa pluralidade de sentidos, o próprio Fernando Pessoa afasta as possibilidades que explicariam sua tentativa de inexistência em função de seus *outros*, já que nenhum destes pode apaziguar a sua tão desassossegada existência, mesmo as simulações, o transbordamento e toda invenção que pode aparecer no caminho de uma grande viagem:

[...] Todos os lugares onde estive, / Todos os portos a que cheguei, / Todas as paisagens que vi [...] E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero. / A entrada de Singapura, manhã subindo, cor verde, / O coral das Maldivas em passagem cálida, / Macau a uma hora noite... Acordo de repente... [...] Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei... / Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos... / Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti, / Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou o que sentir / E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz. (IBIDEM, pp. 341-342)

Entre um Ocidente por vir e um Oriente de onde tudo vem, está o dilacerante sonho que não se realiza, pois Campos e Soares não buscam penetrar o mundo e envolver-se com os outros, senão o que pode viver destes apenas como uma sensação. Por isso, ver as paisagens como são também nunca lhes basta, sequer, a Pessoa, cuja visão não se baseia em um olhar de ver: “Entre seus olhos e as coisas há uma névoa constante, um intervalo de bruma que desrealiza o real” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 327). Depreende-se disso que

tudo aquilo que está à vista de Pessoa é sempre símbolo de algo mais oculto, não, porém, como a instância simbólica ou sonhadora dos românticos, pois o olhar pessoano é antes um questionamento sobre o próprio olhar, que se constitui como pensamento: olhar para pensar e, uma vez pensando, ter a consciência de que esse ato se volta antes para refletir sobre as paisagens mais íntimas.

Em sua fase decadentista, tudo aquilo que Campos vê a bordo do navio já não lhe traz boas impressões, por isso, tomado pelo tédio, tenta encontrar no ópio outra “geografia”, porque o seu mundo como é agora não passa de uma monótona repetição do que já foi visto, como questiona em *Dois Excertos de Odes*:

[...] Onde estão os mares que os Navegadores abriram; / Outra folha minha atira ao Ocidente, / Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro, / Que eu sem conhecer adoro; / E a outra, as outras, o resto de mim / Atira ao Oriente, / Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé, / Ao Oriente pomposo e fanático e quente, / Ao Oriente excessivo que nunca verei, / Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta, / Ao Oriente que tudo o que nós não temos, / Que tudo o que nós não somos, / Ao Oriente onde – quem sabe? Cristo talvez ainda hoje viva, / Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo... (PESSOA, 1969, pp. 312-313)

Uma vez que o universo cultural do Oriente tanto instiga a criação poética de Campos, não como aquele em que White se reconhece nas culturas que busca, mas como aquele que é apreendido pela sensação, torna-se oportuno considerar então o contato de Fernando Pessoa com o Oriente a partir do *Rub'aiyat*, de Omar Khayyam (1048-1112). Segundo Márcia Feitosa, que apresenta em sua tese o encontro literário de Pessoa-Reis com o escritor persa Omar Khayyam, o poeta português estabelece uma abrangência cultural que busca abarcar o pensamento do Ocidente e o do Oriente, como se observa tanto nas marcas do pensamento de Khayyam em relação às odes de Ricardo Reis, como na presença do *Ruba'iyat* no *Livro do Desassossego*, que traz alguns fragmentos não datados:

A filosofia prática de Khayyam reduz-se, pois, a um epicurismo suave, esbatido até ao mínimo do desejo do prazer. Basta-lhe ver rosas e beber vinho. [...] Mais vale pois cessar em nós de desejar ou de esperar, de ter a pretensão fútil de explicar o mundo, ou o propósito estulto de o emendar ou governar. Tudo é nada, ou, como se diz na Antologia grega, ‘tudo vem da sem-razão’, e é um grego, e portanto um racional, que o diz. [...] Omar tinha uma personalidade; eu, feliz ou infelizmente, não tenho nenhuma. Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; [...] Assim, sem que deveras o queira, tenho em mim, como se fossem almas, as filosofias que critique; Omar podia rejeitar a todas, pois lhe eram externas, não as posso eu rejeitar, porque são eu. (PESSOA, 2003, p. 395)

Observa-se que Fernando Pessoa tinha um grande apreço pelo Oriente, seja pelas suas tradições – com as quais ele buscava outros diálogos – seja pelas marcas culturais que os nautas portugueses imprimiram na história de Portugal. De acordo com Márcia Feitosa, o fragmento acima é a maior referência a Khayyam, dentre as encontradas no *Livro do Desassossego*:

[...] Advém daí, segundo o raciocínio de Vicente Guedes-Bernardo Soares, a insistência de Khayyam em beber e em colher rosas, para usufruir o mínimo prazer, como um epicurista “suave” a quem o amor cansa e a quem se torna inútil o desvendamento do mistério da vida. A isso se reduz a “filosofia prática” do poeta [...] (FEITOSA, 1998, p. 142)

Como se verifica, Bernardo Soares e Ricardo Reis expõem não apenas uma consciência extraliterária, como também a emblemática relação de Pessoa com o universo cultural do Oriente. Assim, Reis e Soares podem ser vistos como os porta-vozes do poeta português em relação à leitura do *Ruba'iyat*, de cujo pensamento Pessoa extraiu ideias e considerações filosóficas de seu interesse.

Produzindo diferentes diálogos para interpretar-se, cada heterônimo de Pessoa traz consigo um matiz a ser desvelado, que, no caso de Campos, reflete também uma busca cuja perspectiva é “dizer o que não se pode dizer”, pois: “[...] tudo está dizendo algo, não isto que digo, mas outra coisa, sempre outra coisa, a mesma coisa que não se diz nunca”¹¹⁶ (PAZ, 1983, pp.127-128). Percebe-se que o poder de reunir em si uma diversa relação com os seus outros abriu ao poeta português um alargamento ontológico da existência:

Na percepção de outrem [...], eu transponho em intenção a distância infinita que sempre separará minha subjetividade de uma outra, eu supero a impossibilidade conceitual de um outro para si para mim porque constato um outro comportamento, uma outra presença no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 494)

Para Merleau-Ponty, não se trata de um sujeito constituinte como aquele cujo sentido é sustentado por uma razão centralizadora. O fato de o sujeito reconhecer-se em suas experiências não significa que ele constitua um sentido particular e acabado de cada uma dessas experiências; o sujeito é uma possibilidade de situações, manifestando um

¹¹⁶ “[...] todo está diciendo algo, no esto que digo sino otra cosa, siempre otra cosa, la misma cosa que nunca se dice.” (PAZ, 1983, pp. 127-128)

modo de habitar o mundo e sua existência é a condição fundante da experiência humana e não resultado de uma atividade racional.

Nesse sentido, é preciso considerar também que a percepção não é um ato de pura síntese intelectual, mas, além de sua composição cognitiva, ela perpassa o plano afetivo, a cumplicidade do desejo e dos devaneios, na intermitência da vida psíquica do sujeito. Por isso, a relação com os objetos não surge de forma isolada, mas estabelece uma correspondência com os vários sentidos, inserindo-se em uma movência de significados nunca fixos.

Assim sendo, o itinerário de Campos pela modernidade reflete a condição de um sujeito dramático e arrojado a um mundo que é observado e sentido como uma fonte constante de angústia, o que demonstra a sua inadaptação à existência e o seu estado de frustração total. Afinal, mesmo que o aparato tecnológico e o nomadismo do mundo moderno possam conduzir o homem a todos os lugares reais e previamente definidos, não importa a esse sujeito poético usufruir diretamente daquilo que a modernidade oferece, mas apenas a expressão estética e as sensações que resultam dessa modernidade.

Substituindo o real pela sensação, Álvaro de Campos refina a sua percepção do mundo, trazendo à tona o que antes deixaria de ser visto pelo olhar comum. Dessa forma, torna-se possível a Campos buscar no passado um mundo que o faça sentir-se mais existente, como, por exemplo, no poema *Aniversário*: “Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui...” (PESSOA, 1969, p. 379).

Não obstante, o adulto do presente, de tanto multiplicar-se, perdeu tudo – a viagem, os sonhos e até a identidade –, o que o impede, assim, de ver tanto pelos seus olhos como pelos olhos dos outros. Segundo Perrone-Moisés (1990), é por isso que os temas da máscara e do espelho são emblemáticos no poema *Tabacaria*: “Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi no espelho / Já tinha envelhecido” (IBIDEM, p. 365).

O olhar de Campos sobre a realidade nunca se ajusta de forma harmônica, pois, voltando-se excessivamente para o exterior, o sujeito futurista logo se dispersa, e, mais voltado para o interior, ele é sempre um saudoso que só se percebe angustiado e perdido, como no referido poema *Tabacaria*. Aqui, a cisão do sujeito com o objeto pode ser vista como o reflexo de todo um olhar metafísico que se construiu no Ocidente e que no final do

poema, contudo, Campos tenta suplantar, melancolicamente, quando o imperativo desse olhar metafísico dá lugar a outro olhar que o reconhece: “Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica. / (O Dono da Tabacaria chegou à porta.) / Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me [...]” (PESSOA, 1969, p. 366). Percebe-se que o olhar da *Tabacaria* é o que perpassa o olhar da modernidade: a ausência de uma relação entre o olhar e o ver, o ver e o ser visto, e o desafio de ver as partes e compreendê-las dentro de uma totalidade.

Nesse contexto, todavia, o sujeito poético é levado a uma perspectiva que se volta então para uma atitude mais hermenêutica, pois é:

Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um foro íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (RICOEUR apud COLLOT, 1996, pp. 113-125).

O sujeito em Paul Ricoeur, diferentemente do *cogito* de Descartes, é o “si” reflexivo e comum às pessoas. Enquanto o *cogito* cartesiano é uma verdade que se põe a si própria, a posição do “si”, para Ricoeur, não é um dado, mas uma tarefa¹¹⁷, ética e hermenêutica, que compreende uma reflexão ontológica. Aqui, o sujeito só pode ser compreendido em relação ao todo, por isso, a fusão de horizontes que se dá na compreensão hermenêutica é um processo circular, ou seja, é na relação entre sujeito e objeto que irrompe o novo, o que significa que essa compreensão, em seu caráter ontológico, deixa de ser: “um simples modo de conhecer para tornar-se uma maneira de ser e de relacionar-se com os seres e com o ser” (RICOEUR, 1988b, p. 118). Portanto, já não é o *cogito* que interpreta a si mesmo e o outro, bem como os signos do mundo, mas o existente que se desvela paulatinamente pela exegese de uma vida.

Nessa perspectiva hermenêutica, vale destacar a *Ode Marítima* e como esta descreve uma das paisagens mais caras a Álvaro de Campos: “Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão, / Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido, Olho e contenta-me ver, [...]” (PESSOA, 1969, p. 314). Logo no começo, é o sujeito poético que olha a paisagem fundindo-se com aquilo que vê no “Indefinido”, anunciando-se, assim, a abertura da

¹¹⁷ A afirmação “*Cogito ergo sum*” exige a mediação de uma representação, devendo o *ego* perder-se e encontrar-se, por isso, trata-se de uma reflexão que é uma tarefa ética e hermenêutica. (RICOEUR, 1996)

paisagem do cais que será metaforicamente guiada pelo movimento de um volante: “Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma, / E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente” (PESSOA, 1969, p. 315).

Ao observar o mar, a paisagem exterior se mescla com uma mais íntima e anterior: “Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!” (IBIDEM) e, à medida que o volante do observador vai girando, a paisagem do cais se multiplica na imaginação do observador:

Os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira, / Que depois de construídos se anunciam de repente / Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedra-Almas, / A certos momentos nossos de sentimento-raiz / Quando no mundo-exterior como que se abre uma posta / E, sem que nada se altere, / Tudo se revela diverso. [...] Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim. / E o pacote vem entrando, porque deve ir entrando sem dúvida, / E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva. / Na minha imaginação ele está já perto e é visível [...] (IBIDEM, pp. 316-317)

Para Campos, o seu drama talvez se possa resumir no que ele mesmo diz: “fui educado pela Imaginação, / viajei pela mão dela sempre, [...]” (IBIDEM, p. 350). Aqui estaria uma das possíveis explicações para a perturbadora errância do olhar de Campos: ter sido educado pela Imaginação, o que lhe permite fazer com que as paisagens exteriores sempre façam girar o seu psiquismo e conduzam para dentro:

Soa no acaso do rio um apito, só um. / Treme já todo o chão do meu psiquismo. / Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim. / [...] Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas, / Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera, / O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos, / E começo a envolver-me do sonho das águas, / Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma / E a aceleração do volante sacode-me nitidamente. (IBIDEM, pp. 318-319)

Mergulhado no fluxo de tantas imagens, o sujeito poético aponta o delírio em que se vê, já que aqui se entrelaçam tanto a paisagem da alma, quanto a que lhe vem de fora. Tomado pelo transe daquilo que observa, o observador não pode ser guiado passivamente por uma descrição objetiva da realidade, senão deixar-se conduzir pelo êxtase do olhar:

[...] Meus olhos conscientes dilatam-se, / O êxtase em mim levanta-se, cresce, avança, / E como um ruído cego de arruaça acentua-se / O giro vivo do volante. / Ó clamoroso chamamento / a cujo calor, a cuja fúria fervem em mim / Numa unidade explosiva todas as minhas ânsias, [...] (PESSOA, 1969, p. 320).

As imagens captadas pelo olhar são registradas sensivelmente pelo sujeito poético como um profundo estado de arrebatamento, um apelo cuja origem agita ainda mais o seu volante. Não podendo viver de fato o que concebe a imaginação e, por isso mesmo, impossibilitado de partir para algum lugar mais real, o olhar de Campos destaca uma forma particular de viajar, além de qualquer deslocamento físico. E mais, a sua viagem é o apelo de uma força desconhecida que lhe vem do passado: “Dum amor passado, não sei onde, que volve / E ainda tem força para me atrair e puxar, / Que tem força para me fazer odiar esta vida / Que passo entre a impenetrabilidade física e psíquica / Da gente real com que vivo!” (IBIDEM, p. 320)

Ao mesmo tempo, toda aquela paisagem do cais é o móvel de Campos e de suas sensações:

Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar, / Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, [...] / Todo o meu corpo atira-se pra frente! / Galgo p’la minha imaginação fora em torrentes! [...] / Subitamente, tremulamente, extraordinariamente, / Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias, / Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta, / Do volante vivo da minha imaginação, / Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando, / O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima. (IBIDEM, pp. 320-321)

Com a evocação das memórias que o mar desperta em Campos, a sua constituição como sujeito se faz de forma visceral. Por isso, o seu futurismo e o seu sensacionismo sugerem um olhar intenso e paradoxal, que tenta decompor não o que está fora, mas as sensações que o sujeito tem das coisas: “Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário, / Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de / sangue, / Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa, / Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade [...]” (IBIDEM, p. 326). Sob um olhar que a tudo devora e que converge para uma furiosa imaginação, ao ponto de conceber a necessidade de um Deus para poder continuar mantendo a sua sede de identidade, Álvaro de Campos, não obstante, nunca se basta com o que vê, assim como o poeta Fernando Pessoa, para quem o olhar de cada heterônimo é, segundo Maria Aliete Galhoz:

[...] uma sistematização e uma quase superstição, frustradas, uma como que sobreposição a um Deus negado, mas criador na hipótese de o haver, uma nostalgia do verbo construtor, magicamente interrogadas na transmutação dos símbolos ocultos nos seus versos e desoladoramente inatingidas na conclusão com que comenta inoperante o desejo inscrito na sua poesia. Mas é a heteronímia que o ajuda, talvez, a tornar possíveis as coincidências e os afastamentos

simultâneos da sua vivência poética e o sossega intelectualmente com as particulares justificações exteriores em que se ocupa. Por um lado uma rotação própria que a cada heterônimo ele imprimiu, independente; e por outro as órbitas de gravitação que todas se referem em si, único seu centro uma vez que os quis e realizou. (GALHOZ, 1982, p. 40)

De acordo com a pesquisadora portuguesa, a heteronímia pode ser ainda uma: “fundamentação existencial” e um “jogo dialético” (1982, p. 41), que, desdobrando-se em outros, permite a possibilidade de diferentes olhares e confere ao sujeito várias perspectivas não de mundos, mas de ser e habitar um mundo particular. É dessa forma que a despersonalização pode ser concebida como uma explosão íntima diante da realidade, como ocorre na produção pessoana:

[...] Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contato com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. (PESSOA, 1990b, p. 95)

De acordo com o trecho citado por Pessoa em uma carta a Casais Monteiro, Galhoz afirma que: “Um e não múltiplos. De perspectivas e hipóteses de alma e não de almas. Os nomes próprios de que se acomoda são, repetimos, símbolos, só, com uma tênue e insubstancial ilusão de figuras e um mínimo enredo de tempo” (GALHOZ, 1982, pp. 41-42). Assim como o poeta Fernando Pessoa se desdobra em heterônimos, estes, como fontes de criação, desdobram-se em outros em uma infundável necessidade de ver-se a si mesmo, de simular e imaginar, que fez dos diálogos de Pessoa monólogos de si para si mesmo.

Como os grandes escritores de seu tempo, Pessoa não apenas opera uma busca incansável de si mesmo, mas transforma em literatura o que considera que poderia ser melhor no mundo, porque “o olhar do poeta deforma o mundo para o desvendar, perde-o para recuperá-lo mais nítido” (PERRONE-MOISÉS in NOVAES, 1990, p. 345). Este é o jogo dramático de Pessoa, que se vale de “máscaras” para se esconder e se revelar às avessas, ou antes, exige do leitor uma recomposição do caminho percorrido pelo poeta em seu processo de mascaramento, que é esconder-se para revelar-se e revelar-se para iludir. Ou seja, uma máscara-heterônimo que sempre remete o leitor a outro enigma, a outra

máscara, pois, não podendo ser tudo o que deseja, perdura em Pessoa a enunciação infundável do outrar-se.

No que diz respeito à particularidade com que Álvaro de Campos condiciona seu olhar sobre a paisagem da *Ode Marítima*, a necessidade de ser outro é caracterizada por um transbordamento do visível, pois, como homem do século XX, o seu mundo é veloz e intenso e faz com que todas as suas visões sejam também rápidas e intensas:

Tremo com frio da alma repassando-me o corpo / E abro de repente os olhos, que não tinha fechado. / Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez! / Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos! / Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam / cedo. (PESSOA, 1969, p. 332)

Poder olhar os paquetes nas primeiras horas da manhã é como vê-los em toda a sua exterioridade, advindo daí as várias paisagens que instantaneamente se entrecruzam e fazem delirar o hipersensível heterônimo, que, a cada visão que tem, é levado a outras se vão alterando até o final do poema. Porém, o que no início era intenso e simplesmente fazia girar o volante do sujeito poético, agora o leva a refletir sobre o que tinha enunciado: “Já não me importa o paquete que entrava. Ainda está longe. / Só o que está perto agora me lava a alma. [...] / Com as fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras, / Abranda o seu giro dentro de mim o volante” (IBIDEM). Mas o volante continua com todo o seu engenho e movimento, assim como deve ser a poesia que faz girar as paisagens do sujeito poético:

Maravilhosa vida marítima moderna, [...] Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado, / Todas as peças das máquinas, todos os navios pelos mares [...] Nenhuma coisa esbarrando com outra! / Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas / Com a sua poesia também, e todo o novo gênero de vida [...]” (IBIDEM, pp. 332-333).

Maravilhado, ainda, com a cena moderna Campos parece inebriado com o espírito de seu tempo: “Envaidece-me da minha época” (IBIDEM, p. 333), pois “Dá-me o orgulho moderno de viver numa época onde é tão fácil / Misturarem-se as raças, transporem-se os espaços, ver com facilidade todas as coisas, / E gozar a vida realizando um grande número de sonhos” (IBIDEM).

Diante de uma época que permitiria ao heterônimo sonhar e ver com mais facilidade todas as coisas, está a complexidade de um mundo paradoxal: o que faz desejar mais leva o

sujeito poético ao delírio, porque impossível de ser realizado: “A minha época é o carimbo que levam todas as faturas, / E sinto que todas as cartas de todos os escritórios / Deviam ser endereçadas a mim. [...] Complexidade da vida! [...]” (PESSOA, 1969, pp. 333-334). Nessa condição, segue um viajante que não pode conferir-se destino algum, senão continuar deslocando-se como um transatlântico lançado ao devir: “Com o cosmopolitismo perfeito e total de nunca pararem num ponto / E conterem todas as espécies de trajas, de cartas, de raças!” (IBIDEM, p. 334), até que por fim o poema caminha para o seu desfecho:

Despeço-me desta hora no corpo deste outro navio / Que vai agora saindo. É um *tramp-steamer* inglês, / Muito sujo, como se fosse um navio francês, / Com um ar simpático de proletário dos mares, [...] Lá vai ele deixando o lugar defronte do cais onde estou. [...] Ele faz o seu dever. Assim façamos nós o nosso. Bela vida! [...] E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar. / Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto... [...] O volante dentro de mim pára. [...] (IBIDEM, p. 335)

No final do poema, segue um vapor inglês que vai deixando a paisagem do cais, agora real, e não mais o Cais abstrato que Álvaro de Campos tinha escolhido para experimentar a ficção de sua *Ode Marítima*. O cais real por sua vez é o que Campos se recusa a ter que enfrentar, pois é o da viagem pelo mar, onde os viajantes e os navios cumprem o seu dever, assim como todos também devem fazer diante da vida.

Embora a beleza da vida possa estar no dever de todos poderem gozá-la e cumpri-la – para isso ela existe, para Campos, contudo, a vida já não lhe é mais do que olhar a paisagem e ver os barcos que chegam e partem – e o retorno, enfim, ao cais deserto do início e do *Indefinido*. É quando o volante do sujeito poético vai parando e um vapor segue o seu destino: “Passa, lento vapor, passa e não fiques... / Passa de mim, passa da minha vista, / Vai-te de dentro do meu coração, / Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus, / Perde-te, segue o teu destino e deixa-me... [...] / Eu quem sou para que me perturbe ver-te?” (IBIDEM).

Exortando a partida daquele vapor e questionando a legitimidade de apropriar-se do que segue, Campos volta a si mesmo – o grande Cais –, que nele é o movimento ficcional necessário, apesar de toda angustia em que se encontra o sujeito poético. Afinal, na *Ode Marítima* está o espírito de uma época em que tudo é muito rápido e nada é transparente no ato de ver e naquilo que é visto: “Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!), / Ponto cada vez mais vago no horizonte..., / Nada depois, e só eu e a minha tristeza, / E a

hora real e nua como um cais sem navios, [...] No silêncio comovido da minh'alma..." (PESSOA, 1969, p. 335).

Sem o olhar entusiasta da *Ode Triunfal*: "Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical [...]" (IBIDEM, p. 307), o olhar da *Ode Marítima* é a consciência de sua falsa partida. Por isso, essa última se opõe à perspectiva visual daquela triunfal que aparece como emblema da modernidade. A *Ode Marítima* é sombria e intencional, mostrando, assim, a negação de uma viagem que nunca se realizou e que põe um fim ao futurismo, ou, ao menos, descobre-lhe a outra face de uma paisagem que até então poderia ser mais arrebatadora.

Converge-se, mais uma vez, o olhar de Pessoa para uma reflexão multifacetada e existencial, conforme o trinômio Pessoa-Campos-Soares, sendo o desassossego de cada um o reflexo da análise espectral das vivências que, possivelmente, tanto perturbavam o homem Fernando Pessoa. É em meio ao imperativo de ver-se, juntamente com o seu misticismo irônico e com a sua percepção filosófica, que o olhar pessoano aponta, nas entrelinhas poéticas de cada heterônimo, o quão perturbadora é a consciência de quem se reconhece em uma realidade para a qual é preciso morrer para que os outros eus possam existir. Aliás, são estes que, no caso particular do poeta português, acabam por matá-lo, restando-lhe nada mais do que o desassossego do ser e do não-ser.

4. Conclusão

O homem não deve poder ver a sua própria cara. [...]
A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim
como de não poder fitar os seus próprios olhos.
Bernardo Soares

Finalizar uma pesquisa que abarque as escritas de poetas como Eduardo White e Fernando Pessoa sempre impõe um estado de incompletude. Por isso, a proposta de um diálogo entre os dois se torna um grande desafio, ainda mais por tratar-se da densidade filosófica pessoana, do seu olhar como problematização do sujeito e do real e de escritas que reafirmam a crise da representação, crise que também se afirma intensamente em White. Em última instância, isso significa pensar a angústia dos poetas em geral quando se veem diante dos limites da linguagem.

Uma vez que este trabalho resulta da leitura e reflexão feitas a partir de um recorte e de um determinado referencial teórico, é justa a afirmação de Bernardo Soares: “Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será a daquilo que escrevemos. Mas imperfeito é tudo, nem há poente tão belo que o não pudesse ser mais [...]” (PESSOA, 2003, p. 46). E mais à frente ele pondera: “Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita” (IBIDEM, p. 55). Afinal, completa: “[...] O perfeito é o desumano, porque o humano é imperfeito” (IBIDEM, p. 276), o que se torna coerente com o que já foi citado anteriormente sobre a sua motivação em escrever o *Livro do Desassossego*, que não é outra senão o fato de o homem ser imperfeito.

Sendo assim, esta tese já é “imperfeita” não por falsa modéstia, mas porque sua proposta é perpassada por uma questão complexa à contemporaneidade, que é a de pensar a relação do eu com o outro, do singular com o plural, bem como o entrelaçamento de culturas que convivem em uma mesma comunidade ou região. Contudo e paralelamente a isso, está o desassossego de Soares e o de White, que se apoiam em perspectivas estéticas distintas, mas cuja motivação se volta justamente para uma questão fundamental e comum: o olhar. É por isso que o *Livro do Desassossego* e *Janela para Oriente*, juntamente com referências a outros textos de Pessoa e White, tornaram-se aqui uma instigante

oportunidade de expor uma reflexão orientada sob a perspectiva do olhar em sua implicação filosófica e estética.

Além disso, considerando-se a demasiada valorização do visível em detrimento do “invisível” – “sou visto, logo existo” – e, por isso mesmo, uma grande preocupação do homem contemporâneo que quer muito mais ser visto do que ver, como se observa nos reality shows da atualidade, tornou-se oportuno analisar a relação do olhar com a paisagem, seja a que se configura mais por uma construção íntima, como em Pessoa, seja a que se faz pelo encontro do sujeito com o mundo, como em White.

Sendo então o olhar analítico e introspectivo de Pessoa-Campos-Soares ou aquele quase surreal de White, pode-se afirmar que a questão do olhar é uma escolha estética e existencial claramente assumida por cada um dos poetas, ora refletindo uma condição onírica e nostálgica, ora metafísica e sensual. Essa perspectiva, tão amplamente explorada por Pessoa e por White, afirma-se como condição *sine qua non* em suas respectivas experiências, permitindo reconhecer que, não sendo possível ao homem bastar-se com o pragmatismo da realidade, é preciso (re) criar espaços onde se possa melhor observar e operar o enfrentamento do mundo.

Dessa forma, buscou-se uma proposta cujo objetivo também não era apenas descrever a experiência do olhar sobre o contexto histórico, político e cultural do Ocidente e/ou do Oriente, em particular de Portugal e Moçambique, e de vários povos para os quais se volta a descrição de White, mas analisar esse olhar na poética metaficcional dos escritores em questão.

Porém, este trabalho é apenas o resultado da busca de algumas possibilidades de estudo acerca de escritas que resgatam o cotidiano existencial do homem por um viés fenomenológico e hermenêutico, em que o existente e o ficcional, entremeados com grandes centelhas poéticas, é uma possibilidade fecunda de ressignificar a relação do sujeito com o mundo. Se uma das angústias humanas é encontrar um real sentido para a vida, o seu sentido, pode-se dizer, é continuar buscando um sentido, o que, no *Livro do Desassossego* e em *Janela para Oriente*, é substancialmente marcado pela reinvenção do sujeito através de sua arte.

Uma vez que na análise desta tese se pôde observar que o olhar é uma forma de trazer novos sentidos à existência de quem se põe a ver, por outro lado ele é sempre envolto

por uma relação de presença e ausência. Essa relação, nas escritas aqui analisadas, converteu-se então em uma experiência estética que confronta o objeto já perdido de uma afeição, fazendo deste o *continuum* da poesia e o indutor existencial do sujeito.

Assim, a escrita de Soares e a de White são perpassadas por paisagens que refletem o horizonte do sujeito poético que sobre elas se lança, tornando-se, também, aquelas com as quais os poetas (re) compõem a própria subjetividade e ampliam a percepção do real. Portanto, correlacionando-se o olhar e as paisagens do mundo, em Pessoa-Campos-Soares e em White, é possível perceber-se que entra em movimento não a condição inapreensível do mundo em sua inteireza, mas a necessidade de se reelaborar o que fica na memória visual e na busca de cada um deles.

Para se pensar sobre essas paisagens, bem como sobre uma produção textual que problematiza a relação do sujeito com o mundo, a fenomenologia constitui a linha de pensamento que melhor contribuiu para esta reflexão. Isto se deve, pois, ao fato de não ser uma proposta filosófica voltada à essência das coisas, mas, ao contrário, à compreensão do mundo em termos factuais, ou seja, vai ao encontro do que existe para o sujeito, antes da necessidade de se pensar ou explicar a sua realidade. É a partir dessa linha teórica que aqui se recorreu aos pensadores Merleau-Ponty e Paul Ricoeur, bem como às reflexões de teóricos como Gaston Bachelard e Michel Collot, entre outros, uma vez que estes também trabalham seus conceitos em consonância com aqueles pensadores.

Assim, após a introdução da tese, foi feita inicialmente, no primeiro capítulo, uma breve incursão pelo pensamento de Antonio Quinet e de Michel Collot, pois suas concepções teóricas também abordam a relação do olhar com a paisagem. Seja o olhar como objeto de gozo e causa do desejo, analisado por Quinet sob a perspectiva da pulsão escópica, isto é, apoiada em um determinado objeto, sendo que o olhar não faria parte do sujeito e sim daquilo que lhe é o ponto desejado; seja a paisagem como um fenômeno vivido, conforme a reflexão de Collot, isto é, o papel da subjetividade na interação com o mundo, considerando-se a paisagem como campo de visibilidade e de significação para o sujeito.

Com mais destaque no pensamento de Collot, que segue a visão filosófica de Merleau-Ponty e que foi mais amplamente considerado ao longo desta tese, pôde-se pensar o sentido erigido entre o olhar e a paisagem, no caso, como é reconstruído pela escrita o horizonte existencial do sujeito poético a partir de sua relação com o visível. Ou seja, a

paisagem de Pessoa-Campos-Soares e a de White abre a perspectiva de retorno à consciência, priorizando a subjetividade do poeta na (re) elaboração de sua obra.

Em seguida, ainda no primeiro capítulo, tem-se uma apresentação de Eduardo White e de Pessoa-Campos-Soares, que teve por objetivo situá-los em seus respectivos contextos e perspectivas estéticas, bem como apontar as possíveis motivações de ordem histórica, estética e existencial, que constituem a relação particular de cada poeta com as suas paisagens.

Aqui, é feito um percurso geral pelas obras de White, desde a temática amorosa e a busca das paisagens de seu país até a prosa poética de *Janela para Oriente* e o seu olhar sobre o Oceano Índico. Como se trata de uma escrita também caracterizada pelo desassossego do olhar, a obra de White se afirma pela possibilidade de o sujeito poético poder confrontar o presente, projetar o futuro e reconciliar-se com o passado. Assim, no decorrer das obras do poeta moçambicano, percebe-se que a relação com as paisagens de seu próprio país e com as do Oriente impõe uma busca intensa e muitas vezes angustiante. Se para White é tão imperativo buscar o reconhecimento de seu contexto histórico, é porque lhe é inconcebível uma existência sem a presença do outro, uma via fundamental para aquele que tanto sonha e pensa a diversidade de culturas com as quais interage o seu povo.

Continuando-se o primeiro capítulo, Pessoa-Soares é apresentado juntamente com a relação que se estabelece entre o olhar e a paisagem, no *Livro do Desassossego*, e na escrita de Campos. No caso, tem-se a perspectiva filosófica e estética com que Campos e Soares pensam a si mesmos, à medida que recolhem os fragmentos, respectivamente, de suas paisagens marítimas e de sua Lisboa. Nesse percurso, pôde-se verificar a grande tensão que há entre o sujeito que vê e que é ao mesmo tempo objeto do que é visto, condição que tanto os identifica, embora, muitas vezes, a falta de nexos entre o dito e o não dito vá além das coordenadas que o próprio Fernando Pessoa poderia ter tido ao outrar-se em Campos ou em Soares.

No segundo capítulo, esta tese foi dedicada à descrição e interpretação do olhar de White em *Janela para Oriente*. Vivendo em um país onde coexistem tradições diversas, torna-se emblemática a paisagem que White busca a partir do Índico. Aqui, toda a paisagem paradoxal, eufórica e angustiante que surge aos olhos do poeta, é o encontro com um

mundo no qual White se reconhece, sendo a sua janela o lugar de fronteira entre o seu país e as culturas que se encontram ao longo do Oceano Índico, bem como entre o sujeito e o seu mundo de pertencimento.

Nesse sentido, verificou-se que a escolha poética de White também converge também para a concepção enunciada pelo pensador martinicano Édouard Glissant: “[...] Veremos que a poética não é uma arte do sonho e da ilusão, mas sim uma maneira de conceber-se a si mesmo, de conceber a relação com si mesmo e com o outro e expressá-la. Toda poética constitui uma rede” (2005, p. 159). Sendo Moçambique uma janela que se abre na e para a “Totalidade-Mundo”, o país de White é a constatação de que as independências do pós-guerra de 1945 apontam para o imperativo de vários povos colonizados poderem *ver-se* em sua diversidade cultural e poderem reconstruir sua identidade em relação ao mundo em que agora se encontram.

Portanto, o Oriente que se desdobra aos olhos de White pode ser visto como o *entrelugar* que une e separa os diversos povos orientais. Por isso, esse Oriente é potencialmente uma paisagem aberta à intercomunicação; é a via de fuga para o imaginário do poeta moçambicano, aliás, única via em direção a outras identidades culturais que há muito tempo compõem uma parte da história e das multiculturas de Moçambique.

No terceiro capítulo, analisou-se a paisagem íntima que o olhar de Bernardo Soares faz refletir, também entremeada pela percepção de Álvaro de Campos, e como ambos se debruçam e perscrutam seus insondáveis mistérios para, “libertando-se metafisicamente” das misérias e contingências da vida, alcançar os elevados planos da expressão poética. Enquanto esta é, em Bernardo Soares, um processo escritural caracterizado pelo deslocamento e pelo desdobramento de suas íntimas paisagens, que se multiplicam à medida que vai tecendo a sua metafísica e o seu universo onírico, em Álvaro de Campos, ela celebra, no decorrer de suas fases, uma forma torrencial e delirante diante da modernidade, exprimindo, também, o desencanto existencial em relação ao que poderia ser.

Todavia, tanto em Campos, quanto em Soares, o movimento do olhar revela o esfacelamento do sujeito enunciador diante do que vê. Por se tratarem de escritas marcadas por um processo ambíguo de percepção da identidade, aliada à criação literária e à reflexão filosófica, a análise do olhar, em ambos, se voltou para estabelecer e examinar os pontos de confluência e entrelaçamento do sujeito com a sua própria existência e história.

Aqui se propôs uma análise dos vetores temáticos de Campos e Soares, tendo por base a intenção poética do sujeito diante das paisagens que surgem no decorrer da criação de um e de outro. Seja, portanto, a reconfiguração da paisagem que assume o espírito vanguardista e cosmopolita de Campos, seja aquela onírica e saudosa de Soares, a trajetória de ambos se faz pela inadaptação, pelo desassossego interior, pela abulia e pelo tédio que acabam por levá-los à evasão total da realidade – o sonho de ser o que não se pode ser e uma necessidade incessante de novas sensações, como ocorre a Álvaro de Campos.

O que então se percebe nessas duas personalidades, bem como a ponte que estabelecem entre o estético e o existencial, o visual e o verbal, é a operação de uma escrita que antes propõe pensar a visão que o sujeito tem ou busca ter de si mesmo em relação ao que vê. Como linguagem empenhada em uma ação autocentrada, o que o texto poético de Pessoa-Campos-Soares descreve e examina é ao mesmo tempo tangenciado por uma “lacuna necessária”, entre o verbal e o não verbal – um espaço que continuará sendo abismal para o referido trinômio, embora o móvel de sua razão de existir ou inexistir.

Na medida em que as paisagens vão sendo contempladas e (re) construídas pelo sujeito do olhar, sucedem-se outras experiências e modos de habitar o mundo. Intimamente correlacionadas ao estilo de cada heterônimo e às estratégias estéticas por eles selecionadas, essas experiências reconhecidas, tanto na produção de um, quanto na de outro, partem da premissa de que a realidade visível não pode prescindir de um “olhar especial”. Afinal, sendo portador de uma condição fluida e paradoxal, o olhar de Pessoa-Soares-Campos dramatiza o visível, mostrando que não somente é preciso ver, mas é preciso estabelecer uma metafísica sobre o ato de ver e refletir sobre o que é dado à visão.

Assim, as paisagens pessoais representam uma abertura e um deslimite frente à angustiante realidade, que é, inclusive, a do próprio sujeito dentro dessa realidade. A reconfiguração da subjetividade através do olhar sobre o outro e sobre si mesmo assume, então, a necessidade de uma atitude genuinamente metafórica em relação à existência, como modo de enfrentamento de um mundo que não pode ser suplantado pelo sujeito.

No entanto, as paisagens do Ocidente-Oriente, retratadas no *Livro do Desassossego* e em *Janela para Oriente*, refletem o poder demiúrgico da criação poética: a impossibilidade e o destino a que pertence o poeta. É essa materialidade “desmaterializada” da linguagem poética que permite ressignificar para além dos sentidos já estabelecidos: ver

para escrever e escrever para ver com outros olhos, como faz pensar a perspectiva hermenêutica de Paul Ricoeur, pois o escritor não escreve para dizer o que vê à volta, mas porque escrever é uma necessidade imperiosa e o que ele vê não lhe basta. A palavra é apenas a instância corporal dessa experiência.

Percebe-se que o empenho intelectual do pensador francês, em relação à função criadora da metáfora, tem um lugar de destaque dentro do pensamento hermenêutico, pois é na hermenêutica que a significação trazida pelo símbolo e a tarefa de decifrar estão juntas, à medida que essa significação traz à tona um novo conhecimento: “Ora, a função da metáfora é instruir por uma aproximação súbita entre coisas que parecem distantes” (RICOEUR, 2000b, p. 58).

Assim sendo, a percepção poética que o olhar de Pessoa-Campos-Soares e o de White trazem às suas respectivas escritas amplia o conhecimento e a problemática da visualidade tão pertinente à sociedade moderna, como, de forma parecida, pensa Ítalo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. (CALVINO, 1990, pp. 107-108)

Como se observa, nos anos 80 do século passado, Calvino já pensava na necessidade de uma pedagogia da imaginação e da visualidade, que tivesse a devida consideração com a representação das ideias e eventos sem limitar-se a meros adornos e artificios, e que propusesse: “a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, ‘icástica’”. (IBIDEM, p. 108).

Para Calvino, embora já se reconhecesse “um filho da civilização da imagem”, antes disso, a possibilidade de se recriar a existência nascia do modo pelo qual a memorização da realidade combinava seus fragmentos para gerar experiências de vida mais criativas e, talvez, transcendentais. Na contemporaneidade, contudo, há tanta profusão de imagens que estas podem chegar à memória apenas como estilhaços, fazendo problematizar, ainda mais,

o *status* que tais imagens poderão adquirir no futuro, do ponto de vista estético e/ou existencial.

Portanto, quando se pensa o desassossego do olhar, em Pessoa e White, desdobram-se questões que não se limitam apenas a relações históricas e culturais entre Portugal e Moçambique, mas que ampliam a problemática da relação entre o sujeito o mundo visível, pois é uma questão que se debruça sobre o que é inexprimível – a tarefa interminável da arte. Nisto também está a tarefa dos poetas que tentam ultrapassar a “mundanidade” do mundo e confrontar a relação olhar-paisagem através do lirismo – o que aponta tanto para o ato do sujeito que se dobra sobre a paisagem, quanto para o significado desse dobrar-se, no sentido poético e ficcional.

Considerando-se, por exemplo, o olhar de Campos sobre um paquete que se aproxima do cais ou o de Soares sobre o cotidiano citadino de Lisboa ou o de White sobre as diversas culturas que se estendem ao longo do Índico, basta um simples “detalhe” na paisagem para que o sentido da visão abra uma nova forma de ver o mundo e de descobrir o que até então estava velado.

No caso de Eduardo White e de Fernando Pessoa, este particularmente na figura de Campos ou de Soares, que analisa a construção do olhar confrontando a relação entre o real e o sujeito, percebe-se, também, que eles apontam para a continuidade de uma tradição, que, iniciada com Charles Baudelaire, na Europa, e com Walt Whitman – influência claramente assumida por Álvaro de Campos –, acabaria confirmando-se no século XX e estendendo-se ao século XXI. Lançando-se sobre as diversas paisagens que observam, os dois escritores elaboram uma poética que permite repensar a crise da representação do mundo e do sujeito, já presente no século XIX.

Verifica-se, ainda, que a produção poética de Pessoa-Campos-Soares e a de White não se volta para reproduzir o que o olhar pode captar do real, mas para elaborar uma visão mais crítica e complexa, configurando-se, nesse caso, a grande possibilidade de poderem criar imagens que devem aguçar o leitor a ver, pela Arte, pois esta tem por função, entre outras, refinar a percepção do real.

Além disso, o reconhecimento de que o olhar reflete uma experiência estética e cultural de grande relevância para Pessoa e White traz à tona não apenas uma grande reflexão sobre o contexto histórico e geográfico no qual se inserem Moçambique e

Portugal, como também aponta para uma geografia da subjetividade e para o diálogo que se pode estabelecer entre eles.

Com isso, aqui se objetivou analisar como Pessoa-Campos-Soares e White, distintos em suas perspectivas estéticas e históricas, constroem, no universo da língua portuguesa, uma reflexão entre o olhar e as paisagens. Justamente aquelas que, conflituosamente “conhecidas” pelos referidos poetas e pertinentes a ambos pela história, põem em confronto diversas questões políticas, estéticas e culturais entre Portugal e África, suscitando, ainda, a escrita de um dos capítulos mais urdidos da história ocidental.

Bibliografia

Bibliografia específica de Eduardo White

WHITE, Eduardo. **Amar sobre o Índico**. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 1984.

_____. **Até amanhã coração**. Maputo: Texto Editores, 2007.

_____. **Dormir com Deus e um navio na língua**. Braga: Terra Labirinto, 2001.

_____. **Homoíne**. Maputo: AEMO, 1987.

_____. **Janela para Oriente**. Lisboa: Editora Caminho, 1999.

_____. **O homem, a sombra e a flor & algumas cartas do interior**. Maputo: Imprensa Universitária, 2004a.

_____. **O manual das mãos**. Porto: Campo das Letras Editores, 2004b.

_____. **O país de mim**. Maputo: AEMO, 1989.

_____. **Os materiais do amor / O desafio à tristeza**. Maputo: Editorial Nadjira, 1996.

_____. **Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave**. Lisboa: Editora Caminho, 1992.

Bibliografia específica de Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. **Aforismos e afins**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. **Alguma prosa**. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a.

_____. **Álvaro de Campos – Livro de versos**. Organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Referência-Estampa, 1993.

_____. **Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues**. Lisboa: Editorial Confluência, 1945.

_____. **Cartas a João Gaspar Simões**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

_____. **Correspondência 1905-1922**. Organização de Manuela P. da Silva. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a.

_____. **Correspondência 1923-1935**. Organização de Manuela P. da Silva. São Paulo: Cia. das Letras, 1999b.

_____. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares.** Organização de J. P. Coelho e transcrição de M. A. Galhoz e T. S. Cunha. Lisboa: Ática, 1982.

_____. **Livro do Desassossego.** Vol. I e II. Organização de Tereza Sobral Cunha. Campinas: UNICAMP, 1996.

_____. **Livro do Desassossego.** Organização e introdução de Richard Zenith. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. **Notas para a recordação do meu mestre Caetano.** Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

_____. **Obra em prosa.** Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990b.

_____. **Obra poética.** Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

_____. **Pessoa de todos (os) nós.** In: **Inútil poesia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. **Poemas de Álvaro de Campos.** São Paulo: Escala Educacional, 2008.

_____. **Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional.** Organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1978.

Bibliografia crítica sobre Eduardo White e Fernando Pessoa

ABDO, Sandra. **Fernando Pessoa: Poeta céptico?** – Tese de Doutorado em Filosofia. São Paulo: USP, 2002.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. **Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores.** – Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

ALMEIDA, Marinei. **Entre voos, pântanos e ilhas: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White.** – Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: USP, 2008.

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

_____. **Poemas de Álvaro de Campos:** reedição crítica de Fernando Pessoa, aumentada e corrigida. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992.

BERNARDI, Carlos Alberto. **Senso íntimo: poética e psicologia, de Fernando Pessoa a James Hillman.** Dissertação de Mestrado em Letras. Niterói: UFF, 1995.

- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993.
- CARNEIRO, Mário de Sá. **Cartas a Fernando Pessoa**. Lisboa: Editora Ática, 1979.
- CHAVES, Rita. **Eduardo White: o sal da rebeldia sob os ventos do oriente na poesia moçambicana**. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (Orgs.) **África e Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, pp. 133–55.
- COELHO, Eduardo Prado. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Ed. Portucalense, 1972.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Verbo, 1990.
- CUNHA, Ana Cristina Comandulli da. **Memorial do desassossego: breve história da edição do Livro do Desassossego, Fernando Pessoa**. – Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- DORIGO, Gianpaolo Franco. **Sobre viver na modernidade: uma leitura do Livro do Desassossego por Bernardo Soares de Fernando Pessoa**. – Dissertação de Mestrado em Filosofia. São Paulo: PUC, 2007.
- FAZZOLARI, Davi. **Olhares sobre Lisboa: o Livro do Desassossego e o que o turista deve ver**. – Dissertação de Mestrado em Letras. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006.
- FEITOSA, Márcia Manir Miguel. **Fernando Pessoa e Omar Khayyam: O ruba'iyat na poesia portuguesa do século XX**. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: Editora Giordano, 1998.
- GALHOZ, M. A. **Fernando Pessoa, encontro de poesia**. In: PESSOA, F. **Ficções do Interlúdio/ 2: Odes de Ricardo Reis/3: Para além do outro oceano de Coelho Pacheco**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, s/ data.
- GOMES, José Ney Costa. **Alma à janela: perfil intensivo de Álvaro de Campos**. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: USP, 2009.
- IGLÉSIAS, Francisco. **Pensamento político de Fernando Pessoa**. In: **História e ideologia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa, o rei de nossa Baviera**. Lisboa: Gradiva, 2008.
- _____. **Pessoa ou a realidade como ficção**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

- _____. **Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa.** Lisboa: Gradiva, 2002.
- LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa.** Lisboa: Estampa, 1990.
- MAGALHÃES, Alessandra Cristina Moreira. **Pórtico partido para o impossível: o outrora e o agora na poesia de Álvaro de Campos.** – Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: PUC, 2006.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos.** São Paulo: Escrituras Editora, 2005.
- OLIVEIRA, Raquel Maria Nobre Guerra de. **Conceito e vertigem: da metafísica poética de Bernardo Soares à poética experimental de Wassily Kandinsky.** Dissertação de Mestrado em Letras. Lisboa: 2008.
- OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa: resposta à decadência.** Curitiba: Criar, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu além do outro.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **Introdução ao Desassossego.** In: PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- _____. **Pensar é estar doente dos olhos.** In: NOVAES, Aduino (Org.) **O olhar.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **Quaderni Portoghesi I, Fernando Pessoa.** Pisa: Guardini, 1977.
- QUADROS, Antonio. **Fernando Pessoa: vida e personalidade de um gênio.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Correspondência com Fernando Pessoa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SAÚTE, Nelson e SOPA, António (Orgs.) **A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas.** Lisboa: Edições 70, 1992.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. **A magia das letras africanas.** Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2008.
- _____. (Org.) **Antologia do mar na poesia africana do século XX: volume III: Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe.** Rio de Janeiro: UFRJ, PG-Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, 1999.

_____. **Erotismo e sonho na literatura moçambicana.** In: DUARTE, Lélia Maria Parreira et al.(Orgs.) **Encontros prodigiosos: anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa.** Belo Horizonte: FALE/UFMG/PUC Minas, 2001, pp. 161-171.

SEGTOVICH, Maria Nathalia. **A potência de transubstanciação e a potência de transfiguração no Livro do Desassossego.** – Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: PUC, 2010.

SENA, Jorge de. **Fernando Pessoa & Cia. Heteronímia.** Vol I. Lisboa: Ed. 70, 1982.

SOUTO, Andréa do Roccio. **Poética do fragmentário: a escritura-processo em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e em Woody Allen.** – Tese de Doutorado em Letras. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SPINUZZA, Giulia. **A poética de White.** – Dissertação de Mestrado em Letras. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2009.

TABUCCHI, Antonio. **Pessoana mínima.** Coleção Temas Portugueses. Rio de Janeiro: Casa da Moeda, 1984.

_____. **Un baúl lleno de gente.** Buenos Aires: Huerga & Fierro Editores, 1998.

Bibliografia com as demais obras

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental.** Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMF, 2007.

ANTELO, Raúl. **Potências da imagem.** Chapecó: Argos, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte poética.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

_____. **Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética.** São Paulo: Ed. Abril, 1973.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica.** Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A intuição do instante.** Campinas: Verus Editora Ltda, 1993.

_____. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **A terra e os devaneios da vontade – Ensaio sobre a imaginação das forças.** São Paulo: Martins Fontes: 2001.

- _____. **O ar e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **O direito de sonhar.** São Paulo: DIFEL, 1986.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAPTISTA, Maria Manuel. **O outro lado da Lua: A Ibéria segundo Eduardo Lourenço.** Porto: Campo das Letras, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. **Metáfora crítica.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso.** Lisboa: Edições 70, 1981.
- _____. **O império dos signos.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** (Org.) Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital.** Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. **Simulacros e simulações.** Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas:** volumes I, II e III. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERTONHA, J. F. **Geopolítica e relações internacionais na virada do século XXI: uma história do tempo presente.** Maringá: EDUEM, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. **O livro por vir.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- CABAÇO, José Luís. **A vida na África de língua portuguesa.** In: **Revista Vozes da África**, nº 6, Biblioteca Entre Livros. São Paulo: Duetto Editorial, 2007.
- CALVINO, Ítalo; **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Poéticas do olhar.** Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2006.

- CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. Porto: Porto Editora, 1994.
- CASTRO, Eugênio M. de Melo e. **Lírica, redondilhas e sonetos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- _____. **O próprio poético**. São Paulo: Edições Quíron, 1973.
- CESAR, Constança Marcondes. **A hermenêutica francesa – Paul Ricoeur**. (Org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Veja, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. Heidegger: **Vida e Obra – Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. **Caminhos da ficção da África portuguesa**. In: Revista Vozes da África, nº 6, Biblioteca Entre Livros. São Paulo: Duetto Editorial, 2007.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- _____. **La poésie moderne et la structure d’horizont**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- _____. **O sujeito lírico fora de si**. Trad. Alberto Pucheu. In: Revista Terceira Margem. Rio de Janeiro: UFRJ –7 Letras, 2004.
- _____. **Paysage et poésie du romantisme à nos jours**. Paris: José Corti, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CORREIA, Jorge. **RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana**. Lisboa: Edição Fórum Moçambicano, 1992.
- COUTO, Mia. **Cronicando**. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Mil platôs**. Vol. I. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34 Ltda, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Hucitec, 1998.

DROIT, Roger-Pol. (Org.) **Présences de Schopenhauer**. Paris: Grasset, 1989.

DUROZOI, Gérard, ROUSSEL André. **Dicionário de Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1996.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1974.

_____. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Editora 70, 1989.

_____. **Tratado de História das Religiões**. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.

ÉPOCA. **Coleção Mente Aberta – 300 filmes para ver antes de morrer**. São Paulo: Ed. Globo, s/d.

ESTEBAN, Claude. **Crítica da razão poética**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FAIRBANK, John King. **China, uma nova história**. Porto Alegre: LPM, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Ernesto (Org.). **Dicionário Escolar Latino-Português**. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

FERREIRA, Manuel. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

FIGUEIREDO, Antero de. **D. Sebastião, rei de Portugal**. Lisboa: Bertrand, 1925.

G. R. Lind & COEHO, J. Prado. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S/A, 1951.

- GUENEÉ, Bernard. **O Ocidente nos séculos XIV e XV**. São Paulo: EDUSP, 1981.
- GUSDORF, Georges. **Mito e metafísica**. Trad. de Hugo di Prímio Paz. São Paulo: Ed. Convívio, 1980.
- HAMILTON, Russel. **Literatura africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- HARVEY, David. **O novo imperialismo**. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.
- _____. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. **O que é isto – a filosofia?** Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1960.
- _____. **Serenidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- _____. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
- _____. **Sobre a Essência da Verdade – Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios (1875-1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HUBERMAN, Georges Didi. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HUNTINGTON, Samuel P. **O choque das civilizações e a recomposição da nova ordem mundial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. II. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JASPERS, Karl. **Iniciação Filosófica**. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- JUARROZ, Roberto. **Poesía y creación**. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980.
- LABAN, Michel. **Moçambique: encontro com escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.
- LARANJEIRA, J. L. Pires. **Literatura calibesca**. Porto: Afrontamento, 1985.
- LE BRETON, David. **El sabor del mundo – Una antropología de los sentidos**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2007.
- LEITE, Ana Maria Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2003.

- _____. **Poesia Sempre – Angola e Moçambique**. Vol. 23, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel. **La realidad y su sombra**. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. **Metáfora: do ornato ao transtorno**. In: _____. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. pp. 123-186.
- _____. **Poesia e experiência estética**. In: **Intervenções**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LOPES, Armando Jorge. **A batalha das línguas. Perspectivas sobre linguística aplicada em Moçambique**. Maputo: UEM/Livraria Universitária, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo. **A Europa desencantada: Para uma mitologia Europeia**. Lisboa: Gradiva, 2001.
- _____. **A morte de Colombo – Metamorfose e Fim do Ocidente como mito**. Lisboa: Gradiva, 2005.
- _____. **Divagações de um europeu à procura da Europa**. Lisboa: Visão: 1994.
- _____. **Heterodoxia**, vol. I e II. Coimbra: Coimbra Editora, 1949.
- _____. **Labirinto da saudade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- _____. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. **A fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- KASTBERGER, Francisco. **Léxico de Filosofia Hindu**. Buenos Aires: Editora Kier, 1978.
- KNOPFLI, Rui. **Antologia poética**. (Org.) Eugenio Lisboa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- MACHADO, Antonio. **Juan de Mairena**. Madrid: Cátedra, 1986.
- MACHEL, Samora. **A luta continua: discursos do presidente da FRELIMO / Moçambique**. Maputo: Ed. Afrontamento, 1974.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad. Cláudia Strauch, Rosaura Eichenberg e Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- MANJATE, Rogério. **Sou o que estou para ser**. In: **Maderazinco. Revista Literária Moçambicana**. Edição 05. Maputo: 10/2003.

- MARTELO, Rosa Maria. **Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Porto: Campo das Letras Editores S/A, 2004.
- MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. **História de Portugal**. Lisboa: Guimarães, 1951.
- MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa**. Maputo: UEM/Livraria Universitária, 1998.
- MENDONÇA, Fátima. **Literatura moçambicana – A história e as escritas**. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1989.
- _____. **Literatura moçambicana: dez anos depois (1975-1985)**. In: **Revista Charrua**, nº 7. Maputo: 08/1985, pp. 15-19.
- _____. **Poetas no Índico** in **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. São Paulo: USP, 1998, pp. 29-38.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. **La structure du comportement**. Paris: PUF, 1967.
- _____. **O filósofo e sua sombra**. In: **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **O Oriente e a Filosofia**. In **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Textos selecionados – Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MESQUITA, Fábio Luiz de Almeida. **Schopenhauer e o Oriente**. – Dissertação de Mestrado em Filosofia. São Paulo: USP, 2007.
- MOURA, Carlos Alberto. **Nietzsche: civilização e cultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. **Meus demônios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- NEDEL, J. **Reflexões sobre filosofia e poesia**. In: **O que é filosofia?** São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

- NEMO, Philippe. **O que é o Ocidente?** São Paulo: EDUNESP, 2004.
- NETO, Antônio dos Santos. (Org.) **Filosofia e ensino: possibilidades e desafios.** Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2003.
- NICOLLE, David. **Atlas Histórico del Mundo Islámico.** Madrid: Edimat Libros, 2004.
- NIETZSCHE, F. **Obras incompletas, Volumes I e II – Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1991.
- NOA, Francisco. **A nova poesia africana.** In: **A escrita infinita.** Maputo: Livraria Universitária, 1998.
- NOVAES, Adauto. **A outra margem do Ocidente** (Org.) São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- _____. (Org.) **O olhar.** São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PASCAL, Blaise. **Os pensadores. Vol. XVI.** Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. **Monção.** Lisboa: Edições 70, 1980.
- PAUL, Virilio. **Máquina de visão.** Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **O labirinto da solidão e post-scriptum.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- _____. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1983.
- _____. **Vislumbres da Índia.** São Paulo: Ed. Mandarin, 1995.
- PLATÃO. **A República.** Lisboa: Europa-América, s/d.
- _____. **O Banquete.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.
- PLUTARCO. **Vidas Paralelas – biografias.** São Paulo: L&PM, 2005.
- POMER, Leon; PINSKY, Jaime. **O surgimento das nações.** Campinas: Ed. UNICAMP, 1987.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura.** Trad. Augusto de Campos e José P. Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.
- QUADROS, Antônio. **A idéia de Portugal na literatura dos últimos cem anos.** Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.

- _____. **Poesia e filosofia do mito sebastianista: polêmica, história e teoria do mito.** Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1983.
- QUIJANO, A. **Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina.** In: Edgardo Lander – **La colonialidad del saber: eurocentrismo e ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: Glacso.
- QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** São Paulo: Edições Loyola, 2000b.
- _____. **Do texto à ação – ensaios de hermenêutica II.** Porto: RÉS, 1988a.
- _____. **Interpretação e ideologia.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988b.
- _____. **O Processo Metafórico como cognição, imaginação e sentimento.** In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora.** São Paulo: EDUC, 1992.
- _____. **Teoria da interpretação.** Lisboa: Edições 70, 2000a.
- _____. **Tempo e narrativa.** Vol. I. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.
- RODRIGUES, Domingos. **Turquia: país-ponte entre dois mundos.** Lisboa: Prefácio-Edição de Livros e Revistas, 2009.
- RODRIGUES, E. V. F. **Ética e teleologia na filosofia de Schopenhauer.** Campinas: [s.n.], 1999.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário.** São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poemas.** Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- SAID, Edward. **Orientalismo.** Trad. Tomás Rosa Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARASWATI, Aghorananda. **Mitologia hindu.** São Paulo: Madras, 2007.
- SARDI, Sérgio. **Viver e pensar.** In: QUEIROZ, Ivo Pereira; ROLLA, Aline Bertilla Marfa; SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada.** Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SAÚTE, Nelson (Org.) **Antologia da Nova Poesia Moçambicana.** Maputo: AEMO, 1989.

SCHILLER, Friedrich. **Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93**. Trad. Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Sobre graça e dignidade**. Trad. Ana Resende. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: editora UNESP, 2005.

SERRA, Carlos (coord.). **História de Moçambique: Parte I - Primeiras sociedades sedentárias e impacto dos mercadores, 200/300 – 1885. Parte II – Agressão imperialista, 1886-1930**. Vol. 1, 2.^a edição. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 2000.

SILIYA, Carlos Jorge. **Ensaio sobre a cultura em Moçambique**. Maputo: CEGRAF, 1996.

STEIN, Ernildo. **Seis estudos de Ser e Tempo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988.

TEÓFILO, Teresa. **Identidade e reconhecimento: o outro chinês** – Monografia de Pós-graduação em Multiculturalismo e gestão de relações interculturais. Lisboa: Universidade Independente de Lisboa, 2003.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética**. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOSTES, Paulo Roberto Machado. Dissertação de Mestrado: **Entre margens: o espaço e o tempo nas escritas de Mia Couto**. Juiz de Fora: UFJF, 2007.

VALÉRY, Paul. **Poesia e pensamento abstrato**. In: **Variedades**. _____. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Questões de poesia**. In: **Variedades**. (Org.) João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.