

WALT WHITMAN, FERNANDO PESSOA E A EXPRESSÃO DO POETA LIBERTÁRIO

WALT WHITMAN, FERNANDO PESSOA AND THE EXPRESSION OF THE
LIBERTARIAN POET

Marcel de Lima Santos¹⁵¹

RESUMO: Este artigo visa estabelecer uma representação da figura poética enquanto exploradora do imaginário, mostrando-se como é configurada a relação entre a inspiração poética e a liberdade espiritual. Tomando-se como ponto de partida o paralelo existente entre a criação poética, vista como fruto da inspiração visionária, e a imaginação Romântica, enquanto representação dessa manifestação literária, almeja-se observar o diálogo intertextual e estilístico da literatura de língua portuguesa com a literatura de língua inglesa, a partir de exemplos significativos das obras dos poetas Fernando Pessoa e Walt Whitman. Essas figuras representativas, devidamente inseridas em seus contextos histórico-literários, servirão como fundamentação para se debater o estudo da identidade/alteridade, a ser encontrado no diálogo entre as representações literárias da língua portuguesa e outras literaturas, neste caso, a de língua inglesa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Poesia; Imaginação.

ABSTRACT: This article aims at establishing a representation of the poetic figure as an explorer of the imaginary, showing the configuration between poetic inspiration and spiritual freedom. Taking as a starting point the parallel between poetic creation, to be seen as visionary inspiration, and the Romantic imagination, as a representation of such literary manifestation, this text intends to observe the intertextual dialogue between the literature in English and that in Portuguese, from their significant examples in the works of Fernando Pessoa and Walt Whitman. These figures, carefully inserted in their literary and historical contexts will serve as foundation to debate the study of identity/alterity, to be found in the dialogue between the aforementioned literatures.

KEYWORDS: Literature; Poetry; Imagination.

¹⁵¹ Doutor em Estudos Literários pela University of Nottingham - Inglaterra (2003). Professor Associado de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil. E-mail: seasky68@yahoo.com

“Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not.”

Percy Bysshe Shelley

A questão da identidade se faz premente quando da investigação literária e cultural, particularmente a partir do século XX, época na qual as identidades em geral não mais pressupõem a continuidade de culturas e/ou tradições. Com origem filosófica, o princípio da identidade, enquanto fundamento do pensamento lógico, tem origem na Idade Média, como tentativa de simplificação do conceito aristotélico da relação necessária entre dois termos. No mundo globalizado da pós-modernidade, tanto indivíduos como grupos passam a improvisar performances artísticas através de uma busca fragmentária, seja na mídia, nos símbolos e/ou na linguagem, a partir do resgate de passados comuns ou aleatórios. A ideia de uma existência que se percebe fragmentária, traduzida no processo de ruína cultural e decadência intelectual do mundo moderno, formulada pelo estruturalismo dos anos cinquenta, ainda expressa uma triste verdade, embora a presumida desintegração de diferenças culturais, em direção a uma insípida vila global, também comece a perder força ao nascer do novo milênio, tanto pela questionável posição eurocêntrica de uma visão unificada da história do homem, como pela emergência da representação de novas identidades.

O conceito de alteridade também assume papel importante quando da representação da poesia enquanto manifestação de liberdade espiritual. Também proveniente do campo da filosofia, o termo alteridade designa a natureza ou condição do que é do outro, caracterizando toda e qualquer situação que seja representada através das relações de contraste. Tendo sido relegado ao plano da realidade não essencial pela metafísica da antiguidade, é somente a partir da era moderna, sob a visão da dialética de Georg Hegel, na

qual a totalidade integrada do universo se faz a partir de um processo gerado por sucessivas contradições, que o conceito de alteridade passa a assumir sua relevância ontológica, tanto na filosofia moderna, quanto na contemporânea, em especial sob o escopo do pós-estruturalismo. É nesse último que o conceito adquire maior importância em relação a seus componentes estéticos, ou seja, à sua implementação junto às representações artístico-literárias. Dentre os pensadores ligados à literatura, que desenvolvem o conceito de alteridade, destaca-se o escritor mexicano Octavio Paz. É importante observar aqui, que Paz faz uso do conceito de “alteridade” para apoiar seus comentários sobre a criação literária. Esse conceito, que o próprio Paz chama de uma experiência, trata da relação entre o ser e o outro, expressa principalmente na magia, na religião e na poesia, porém, como enfatiza o autor, não apenas nessas categorias, já que “desde o Paleolítico até hoje, trata-se de uma parte central nas vidas de homens e mulheres” (PAZ, 1956, p. 267). Segundo Paz, a “alteridade” é uma experiência que faz parte do homem, assim como a língua e o desde a consciência de se estar só no mundo até o sentimento de se fazer parte do mundo.” Porque a “alteridade” é um “rompimento com o ser que somos (ou que acreditamos ser) em busca do ‘outro’ que também somos e que é sempre diferente de nós. Rompimento: aparição. Experiência da estranheza de ser humano.”

Entre as teorias literárias da poesia, encontra-se uma que discorre em detalhes sobre “a compulsão da imaginação ‘criativa,’” segundo a definição do crítico M. H. Abrams (ABRAMS, 1953, p. 22).¹⁵² Esse modo de pensar, denominado teoria expressiva da arte, tem sua principal representação na visão Romântica de poesia, na qual “uma obra de arte é essencialmente o interior externalizado, resultando de um processo criativo que opera sob o impulso do

¹⁵² Tradução minha, assim como quaisquer outras referências citadas de livros que não estejam escritos em português; as notas que não sejam seguidas por um número referencial pertencem ao previamente numerado].

sentimento e incorporando o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta.” Assim, pode-se dizer que os poetas Românticos representam, de certa forma, um paralelo às figuras visionárias, no que se refere à inspiração poética. Poderia ser traçado um paralelo entre a imaginação criativa dos poetas Românticos, que, em sua busca pelo sublime, viam a natureza como repositório de uma percepção quase divina da existência, e o êxtase dos estados de espírito de figuras visionárias.

Ao se traçar uma linha de imagens poéticas arquetípicas da representação literária, é provável que a euforia pré-extática das figuras visionárias constitua uma das fontes universais da poesia lírica. A preparação de um xamã para adentrar o mundo espiritual sugere a mesma liberdade mística que perpassa a criação literária. De certa forma, a poesia remodela e prolonga a própria linguagem; toda linguagem poética parece nascer de uma linguagem secreta, ou seja, da criação de um universo pessoal, relacionado a um mundo completamente fechado que clama por liberdade. Segundo Mircea Eliade, a criação poética “ainda permanece um ato de perfeita liberdade espiritual ... o mais puro ato poético parece recriar a linguagem a partir de uma experiência interior que, como o êxtase ou a inspiração religiosa dos ‘primitivos,’ revela a essência das coisas” (ELIADE, 1964, p. 511).¹⁵³ É, portanto, a partir de tais criações linguísticas, possibilitadas pelas inspirações pré-extáticas, que mais tarde se cristalizam tanto as linguagens secretas dos místicos, quanto as formas de representações alegóricas tradicionais.

O Romantismo que floresceu no final do século XVIII, representou, de uma certa forma, uma retrospectiva para com sociedades mais primitivas, numa época em que a imaginação do homem, operando na esfera do inconsciente, reinava sobre a ilusão consciente da razão da verdade final. Esse espírito retrospectivo foi uma reação contra a era agostiniana, no início do século XVIII,

¹⁵³ Mircea Eliade define o fenômeno do xamanismo como a prática arcaica do êxtase.

na qual a razão era louvada como uma forma de alcançar uma nova idade de ouro. O Iluminismo, como é também conhecido esse período, mostrava grande respeito por “bom senso, moderação, autoridade, tradição e ordem” (TRAWICK, 1967, p. viii). O racionalismo se fazia presente tanto na expressão literária, como no campo científico, fruto do pensamento precursor de figuras como Locke, Newton e Descartes. Contudo, embora essas tenham sido figuras da mais alta estima e consideração, surgia um espírito contra-iluminista, que, como a sombra de Dionísio, sempre à espreita, buscava aceitar e até mesmo celebrar o lado irracional do homem.

Essa celebração foi encontrada principalmente na idéia das sociedades primitivas, nas quais o homem compartilhava um elo mágico com as forças da natureza. Um interesse por aquilo que parecia estar além do alcance da explicação racional da ciência e do pensamento lógico eventualmente tomaria o lugar do senso comum dos agostinianos. Como afirma Trawick:

A imaginação que, diferentemente da razão, geralmente trabalha inconsciente e espontaneamente, e que parecia aos agostinianos, na melhor das hipóteses, uma fonte inócua de diversão e, na pior, uma forma de loucura, gradualmente usurpou o lugar da razão como a mais potente e respeitada das faculdades. (TRAWICK, 1967, p. ix)

Na Grécia clássica, as cerimônias religiosas coletivas, como as Bacantes, eram reprimidas como subversivas.¹⁵⁴ Em vez dos selvagens e luxuriantes festivais de Dionísio do passado, o Estado começara a controlar a religião através das pitonisas, que costumavam representar nos templos oficiais. O poeta grego, verdadeiro herdeiro do xamanismo dionisíaco essencial (no que

¹⁵⁴ Os devotos de Dionísio costumavam adorar seus deuses através de um culto selvagem e frenético. A cada dois anos, no inverno, um grupo de mulheres descalças e seminuas subia as montanhas cobertas de neve e então corriam e dançavam ao som do “tamboura.” Em seguida, no clímax do delírio, elas sacrificavam um animal selvagem e o comiam cru. Assim, elas adquiriam a vitalidade do Deus e alcançavam o êxtase dionisíaco, no qual suas personalidades eram, durante algum tempo, substituídas por aquelas do deus.

diz respeito à inspiração), era considerado um homem possesso, que falava apenas segundo a vontade de um deus. Se alguém desejasse conhecer a verdade e a justiça, nunca deveria ouvir esses bardos; pelo contrário, a resposta estava no ensino do filósofo. Os poetas eram, como o xamã, possuídos por algo que vinha do além, algo que Platão denominou *furor poeticus*.

A inspiração poética não deveria ser considerada como arte, visto que se originava no divino e não no humano. No diálogo entre Sócrates, o filósofo, e Íon, o rapsodo, Platão afirma a nova verdade, enquanto Sócrates explica a Íon a natureza possuída da inspiração poética: “Pois todos os bons poetas, épicos e líricos, compõem seus lindos poemas não pela arte, mas porque são inspirados e possuídos” (HUTCHINS, 1971, p. 144). Sócrates deseja que Íon entenda que os poetas não professam a voz do conhecimento, já que suas composições são fruto de um estado de espírito alterado:

Os poetas líricos não estão de mente sã quando compõem suas lindas canções: mas quando se curvam sob o poder da música e da métrica, ficam inspirados e possuídos; como as donzelas de Baco que tiravam leite e mel dos rios quando estavam sob a influência de Dionísio, mas não quando estavam conscientes. (HUTCHINS, 1971, p. 144)

Embora seja considerado um nobre, o poeta não pode ser chamado de artista, já que a arte, de acordo com os Socráticos, pertence ao domínio dos homens e a poesia, à Musa, ou seja, o poder de Deus: “Muitas são as palavras nobres que o poeta usa sobre os atos humanos; (...) mas ele não diz segundo quaisquer normas da arte: eles são inspirados a enunciar aquilo que a Musa os compele a dizer, e somente aquilo.” Sempre que Sócrates se refere às palavras do poeta, na maioria das vezes ele está se referindo a Homero, “que é o melhor e mais divino entre todos eles” (HUTCHINS, 1971, p. 142). Contudo, Homero não é o que se entende por poeta dionisíaco, seus versos trazem muitos aspectos apolíneos, produzindo aquilo que se chamou de poesia ingênua. Ainda assim, o autor de A

Odisséia é considerado o padrão de um poeta possuído, devido à união misteriosa entre Apolo e Dionísio, ou seja, sua interdependência necessária em todas as expressões artísticas. A tendência dionisíaca se faz presente mesmo no mais notável poeta ingênuo e aquilo que está oculto no poeta apolíneo se torna explícito nas palavras do poeta possuído. É a voz de Dionísio proferida pelo poeta inspirado e fora de si, que se faz necessária como enunciadora da poesia inspiracional.

A consciência que o poeta tem, do permanente escárnio que penetra a sublime ilusão do homem culto, dá à sua arte a visão para retratar aquilo que Nietzsche chama de “contraste entre a verdade intrínseca da natureza e a falsidade da cultura” (HUNTINGTON, 1927, p. 986). Apenas se for capaz de penetrar as profundezas do fenômeno natural, ele poderá se tornar poeta. O poeta dionisíaco atinge seu momento de magia na hora aveludada da realidade atemporal e abraça tanto o dia como a noite em sua comunhão universal com as forças primitivas da Natureza. Como afirma Nietzsche: “o poeta só é poeta quando se enxerga rodeado pelas formas que vivem e agem diante dele, em cujos seres mais recônditos ele penetra” (HUNTINGTON, 1927, p. 988). Portanto, o olhar do poeta possuído está sempre fixo nos abismos dionisíacos, para onde ele se dirige em busca da sabedoria além da percepção comum, apenas para retornar e expressar seu desprezo diante de uma indesejável realidade cotidiana. Inflamadas pelo canto de Dionísio, as palavras do poeta dançam a fim de revelar sua divina zombaria diante da “sabedoria” arrebatadora da falsidade da cultura. Os olhos do poeta dionisíaco se arregalam diante do cerne do abismo e se tornam a própria antítese do olhar Socrático, “um olho onde o refinado frenesi do entusiasmo artístico nunca havia brilhado” (HUNTINGTON, 1927, p. 1021).

Um paralelo interessante à força nietzscheana do dionisíaco pode ser encontrado no igualmente misterioso poder do “Duende,” presente na fusão, de Federico García Lorca, das inquietações surrealistas com seu senso de cultura

nativa da Andaluzia. Lorca publicou seu ensaio sobre esta figura demoníaca com base em uma conferência que deu em Nova Iorque, durante sua fase surrealista mais deliberada, no final da década de vinte. Como afirma Arturo Barea, “Lorca retirou seu termo espanhol para inspiração demoníaca do idioma andaluz. Enquanto que, para o resto da Espanha, o *duende* nada mais é do que um bicho-papão, para a cultura andaluz ele é um poder obscuro que pode falar através de cada forma de arte humana” (BAREA, 1960, p. 3). Consequentemente, como escreve Lorca, “em toda a Andaluzia, desde a pedra de Jaen até a concha de Cádiz, as pessoas falam constantemente sobre o *duende* e o encontram em tudo que jorra do instinto energético” (LORCA, 1955, p. 43). O Duende é a força espiritual dos possuídos pelo furor de viver e de expressar através de qualquer manifestação artística, o espírito de Dionísio, que possui o artista nos momentos sublimes de inspiração, criatividade e performance. Trata-se de fato de um poder misterioso que Lorca, em seus comentários sobre a presença do Duende na música, associa ao lado obscuro (negro) que permeia toda a arte, a estranheza que nos move além do entendimento: “esses ‘sons negros’ são o mistério, as raízes que sondam através da lama que todos conhecemos, e não entendemos, mas que nos fornece tudo o que se sustenta na arte” (LORCA, 1955, p. 44.) Em suas próprias palavras, Lorca define, desta forma, o Duende:

O duende, então, é um poder e não um construto, um conflito e não um conceito. Já ouvi um antigo violonista, um legítimo virtuoso, comentar: “O duende não está na garganta, o duende vem do interior, direto das solas dos pés.” Isso quer dizer que não é uma questão de habilidade, mas de estilo verdadeiro e viável – de sangue, em outras palavras; aquilo que é mais antigo em termos de cultura; de criação transformada em ato. (LORCA, 1955, p. 44.)

Como que repercutindo as palavras de Nietzsche sobre o poder primordial de Dionísio, Lorca refere-se a “um poder misterioso que todos podem sentir e que nenhuma filosofia pode explicar.” De fato, Lorca reconhece a presença de Nietzsche no que diz respeito às questões relativas a esse poder

misterioso, que “é, em resumo, a força da terra, o mesmo *duende* que inflamou o coração de Nietzsche.” Lorca deixa claro que o seu Duende, apesar de escuro, não é diabólico, não devendo ser “confundido com o demônio teológico da dúvida, contra quem Lutero, num impulso báquico, arremessou um tinteiro em Nuremberg, nem com o demônio católico, destrutivo, mas de pouca inteligência.” Ao contrário, o poder das trevas de Lorca “descende daquele gentil demônio de Sócrates, de mármore e sal, que lhe cravou furiosamente as unhas no dia em que ele tomou cicuta.” Lorca acredita que todos os artistas verdadeiramente criativos têm de encarar seus próprios demônios interiores, e não o seu anjo ou musa, e lutar contra eles antes de produzir qualquer representação artística dessa luta:

Qualquer homem – qualquer artista, como diria Nietzsche – sobe a escadaria da torre de sua perfeição, pagando o preço de uma luta contra um *duende* – não um anjo ou sua musa, como disseram alguns. É preciso lembrar esta diferença fundamental para se compreender a essência de uma obra de arte. (LORCA, 1955, p. 44.)

Como indica Lorca, o anjo “guia e dota... ou proíbe e evita... ou denuncia... o anjo fascina; mas ele voa sobre as cabeças dos homens e paira no ar, irradiando sua graça,” sobre o homem atemorizado que nunca pode resistir a tamanho esplendor. Quanto à musa, segundo Lorca, ela “dita e, em determinados casos, impele” os poetas que “ouvem vozes e não sabem de onde elas vêm.” Com certeza, a “Musa desperta o intelecto... mas o intelecto é muitas vezes o adversário da poesia, porque ele imita demais; ele eleva o poeta a um trono cheio de ângulos agudos e o faz esquecer que, em tempo, as formigas podem devorá-lo.” Enfim, Lorca continua, “Anjo e Musa chegam de fora; o Anjo derrama luz e a Musa dá forma” (LORCA, 1955, p. 45). Ou seja, os anjos e as musas vêm igualmente das alturas, mas o Duende ruge de dentro e “precisa nascer dos mais profundos recessos do sangue.”

Como as forças dionisíacas que deviam dominar a ilusão de Apolo, o Duende também enfrenta o desafio de repelir o anjo e a musa no coração do poeta. Como afirma Lorca, “a verdadeira luta do poeta é com o *Duende*,” que precisa “repelir o Anjo, também – lançar fora a Musa e conquistar seu respeitoso temor, a partir da fragrância das violetas que exalam da poesia do século dezoito, ou do grande telescópio em cujas lentes a Musa cochila, cansada de limites.” A verdadeira expressão poética ou artística deveria ser, portanto, o resultado da busca pelo demônio e não de se seguir os reconhecidos passos de Deus, que, segundo Lorca, podem se estender “do estilo rudimentar do ermitão até os hábitos refinados do místico.” Para enfrentar o desafio da luta contra o Duende, no entanto “não é preciso mapa nem disciplina. Basta conhecer que ele atíça o sangue como um agente irritante, que ele exaure, que ele rejeita todas as agradáveis e geométricas certezas, que ele esmaga todos os estilos.” Em outras palavras, a não ser que se empenhe, como o xamã em seu vôo mágico, por atingir os mais profundos recônditos do humano, o que significa lutar contra o misterioso e escuro poder do Duende, a arte do poeta não virá à tona. Como afirma Lorca, “os grandes artistas... sabem que nenhuma emoção é possível sem a mediação do *Duende*.”

As semelhanças entre a figura visionária e o Duende possuem uma natureza espiritual que diz respeito ao temor religioso. O Duende também pode ser visto como uma possessão espiritual que representa uma ruptura tanto da estrutura psíquica do poeta, como da estrutura física do mundo de forma geral. As descrições de Lorca corroboram essa ligação:

A chegada do *Duende* sempre pressupõe uma mudança radical em todas as formas existentes no antigo plano. Ela dá uma sensação de refrescância até então desconhecida, junto com aquela qualidade da rosa que acaba de se abrir, do miraculoso, que chega e instila um êxtase quase religioso. (LORCA, 1955, p. 46)

Assim, o poder do Duende serve para descrever performances artísticas que possuem essas qualidades arrebatadoras. Como afirma Lorca, “naturalmente, quando o estado de êxtase é alcançado, todos sentem seus efeitos: o iniciado enxergando finalmente como o estilo triunfa sobre a matéria inferior e o não-iniciado através do ‘sei-lá-o-quê’ da emoção autêntica.” Como o espírito de Dionísio, o Duende se ergue dos mais recônditos recessos do homem e luta contra o espírito racional de Apolo, a fim de revelar a sublime exaltação da criação artística.

A obra do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), enquanto invenção fantástica, ultrapassa qualquer criação até mesmo de um dos mais “fantásticos” escritores de origem hispânica, Jorge Luis Borges, como sugere o crítico Harold Bloom (BLOOM, 1994, p. 485-492). Nascido em Lisboa, com descendência judaica do lado paterno, Pessoa foi educado na África do Sul e, assim como Borges, cresceu bilíngue. Como se sabe, até seus vinte e um anos de idade, Pessoa só escrevera poesia em inglês. O autor português produziu uma das maiores obras poéticas da literatura universal do século XX, apesar de ter morrido perto do anonimato, havendo sido quase completamente ignorado pelo grande público, fato que, segundo a crítica Maria Liette Galhoz, foi mais do que natural, até mesmo pela própria natureza de sua obra, a qual escapava “à inteligibilidade fácil exigida pelo leitor comum,” bem como renunciava “ao código de inspiração naturalista-amorosa que norteava a lírica de então” (GALHOZ, 1986, p. 16). A passagem do tempo trouxe não só a aclamação popular como também e, talvez principalmente, a crítica. A força poética dos versos de Fernando Pessoa só encontra rivais no próprio Pessoa, ou melhor, nas próprias pessoas por ele inventadas, nas figuras dos poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, através dos quais o poeta também construiu sua obra.

Pessoa forneceu a seus heterônimos biografias e fisionomias que lhes permitiam tornar-se independentes de seu criador, a ponto de proclamar,

juntamente com Campos e Reis, Caeiro como seu mestre precursor. Assim, os três poetas são influenciados por Caeiro, este último representado como a própria personificação do poeta “puro,” da alma Romântica que se faz sozinha para morrer aos vinte e seis. Segundo Octavio Paz, as quatro faces do poeta se resumiriam assim: “Caeiro é o sol em cuja órbita Reis, Campos e o próprio Pessoa giram. Em cada um se observam partículas de negação ou irreabilidade. Reis acredita na forma, Campos na sensação, Pessoa nos símbolos. Caeiro não acredita em nada. Ele existe.” Paz acredita que a poesia moderna, em sua singularidade, consiste em “que tem sido a expressão da realidade e aspirações mais profundas e antigas que as geometrias intelectuais dos revolucionários e as prisões de conceitos dos utopistas. Em um de seus extremos, a poesia toca a fronteira elétrica das visões e das inspirações religiosas” (PAZ, 1993, p. 139).

Uma das mais representativas figuras da literatura norte-americana, o poeta Walt Whitman (1819-1892), autor de *Leaves of Grass*, tem sido reverenciado pela força de seus versos livres, os quais transmitem temas ao mesmo tempo nacionais (*Pioneers! O Pioneers!*), místico-sexuais (*I sing the body electric*), e profundamente pessoais (*Out of the cradle endlessly rocking*), (WHITMAN, 1982, pp. 371, 250, 388).¹⁵⁵ A poesia de Whitman, no entanto, é ainda mais significativa no que tange à sua inventividade mitológica e ao domínio da linguagem figurada (*This is thy hour O soul, thy free flight into the wordless, Away from books, away from art, the day erased, the lesson done*), (WHITMAN, 1982, p. 596).¹⁵⁶ Em sua obra intitulada *Song of Myself* (Canção de Mim Mesmo), Whitman constrói uma cartografia psíquica dos componentes da existência humana: a alma, o eu, e o eu real ou o eu, eu mesmo (*soul, self, the real me or me myself*). Os termos de Whitman, que não se reduzem às categorias freudianas, se diferem na medida em que a alma, enquanto caráter, ou *ethos*,

¹⁵⁵ Respectivamente : “Pioneiros, Oh Pioneiros!” [1865]; “Eu canto o corpo elétrico” [1855]; “Do berço eternamente a balançar” [1860].

¹⁵⁶ “Esta é tua hora Ó Alma, teu vôo livre ao indizível, Longe dos livros, longe da arte, Apagado o dia, feita a lição.”

como o corpo, é parte da natureza (mesmo que uma natureza um tanto alienada), em oposição ao eu, visto como personalidade, ou *pathos*. Desse diálogo contrastivo entre a alma, fruto da representação de seu lado obscuro, componente alienado de sua natureza, e do eu, referente ao próprio poeta, enquanto representação do americano rude, surge o “me myself,” o verdadeiro eu, de nuances femininas, identificado com o quarteto da noite, da morte, da mãe e do mar.

Em seu experimento poético dos “heterônimos,” Pessoa tece uma gama de significações subjetivas que traçam paralelos às construções Whitmanianas do “my self,” “me myself,” e “my soul,” respectivamente (meu eu, eu mesmo e minha alma), por demais conspícuos para não serem notados pelo olhar mais atento de um leitor interessado nas interseções alusivas de ambas as literaturas. Assim, percebe-se uma busca pela liberdade espiritual a ser alcançada pela inspiração poética na transformação do Whitman de “my self” em Álvaro de Campos, um engenheiro naval judaico-português, enquanto o “eu mesmo” se transforma no guardador de rebanhos, em Alberto Caeiro, enquanto a alma do autor de *Leaves of Grass* é transmutada na *persona* de Ricardo Reis, o autor das Odes Horacianas.

As personas poéticas de Fernando Pessoa podem ser interpretadas a partir de uma leitura que seria fruto tanto da cumplicidade como do repúdio para com Walt Whitman. Segundo a crítica Maria Ramalho de Sousa Santos, isso ocorre não somente em relação à poesia do norte-americano, mas também com referência à sua sexualidade e visão política (SANTOS, 2003, p. 163). Nessa mesma linha, embora escrevendo de acordo a suas próprias motivações, o crítico Harold Bloom sugere que o homoerotismo pouco disfarçado de Pessoa surge no “masoquismo furioso de Álvaro de Campos,” o que não se verifica em Whitman, cuja ideologia democrática pareceria inaceitável ao olhar de um monarquista visionário (BLOOM, 1994, p. 486).

Ainda segundo Bloom, em sua construção da teoria da angústia da influência literária, a primeira tentativa da visão crítica de Sousa Santos para evadir os paralelos entre as vozes de Pessoa e Whitman, através de uma perspectiva crítica feminista, se faz em vão, dada a evidência, deixada pelo próprio Pessoa, das confluências e interseções simbólicas a serem encontradas nos “eus” líricos de ambos poetas, evidência esta, mais tarde reconhecida pela própria Sousa Santos. De acordo com a última, Pessoa, escrevendo meio século após Whitman, e imerso nas correntes de pensamento nietzscheanas, bem como na leitura de Marinetti e Pater (este traduzido por Pessoa), teve que descobrir uma nova estratégia para representação do eu lírico proveniente do diálogo implícito entre o “eu” e o “eu mesmo.” Ao detectar dois “eus” potencialmente opostos em *Leaves of Grass*, Pessoa encontra uma maneira de representar poeticamente o fluxo constante de uma única consciência, a partir do ir e vir entre as ações essenciais em direção à existência. Através das vozes de Caeiro e Campos, Pessoa alcança uma nova perspectiva para cantar *Song of Myself*, onde a voz do eu principal é eternamente coberta pela presença do outro. Nesta nova leitura, onde as vozes heterônimas de Pessoa se fundem numa dinâmica que se completa, identidade e alteridade se misturam na formação de uma consciência orgânica dialética. Como afirma Paz, “a singularidade da poesia moderna não vem das ideias ou atitudes do poeta: vem de sua voz. Melhor dizendo: do sotaque de sua voz. É uma modulação indefinida, inconfundível e que, fatalmente, a torna *outra*” (PAZ, 1993, p. 141). Assim, não somente as vozes intrapessoais de cada poeta passam a estabelecer uma parte essencial às outras, como também o diálogo interpessoal entre as literaturas de voz portuguesa e inglesa passa a exercer uma nova possibilidade de leitura para ambas.

Portanto, as vozes literárias presentes nas *personae* poéticas de Pessoa e de Whitman se fazem ouvir umas às outras e revelam não só suas essencialidades intertextuais, mas também permitem às leituras de ambas as vozes alcançar um grau ainda mais alto de consciência. Assim, Caeiro e Campos,

apesar de altamente distintos, podem encontrar-se na própria diversidade da outra voz literária de Whitman e, nesse encontro, estabelecer o diálogo que inventa uma nova leitura, na revelação do que antes não se via. Caeiro, como no Whitman de “real me,” proclama a inspiração poética, estabelecendo uma conexão mística entre o homem e a natureza, para esta metáfora que nos acostumamos chamar criação:

*Vou escrevendo meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma cousa feita de gestos,
Como se escrever não fosse uma cousa que me acontecesse
Como dar-me o sol de fora.*

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

*Ainda assim, sou alguém.
Sou descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio. (GALHOZ, 1986, p. 225) ¹⁵⁷*

Os poemas de Caeiro representam o indizível, a expressão do homem animal que se faz involuntária, que se quer criador independente da memória das lições do passado, para descobrir as sensações verdadeiras de uma conexão espiritual romântica entre o homem e a natureza. Pessoa, em sua representação do que não pode ser dito, parece confirmar a teoria de Carl Gustav Jung da

¹⁵⁷ Fernando Pessoa “O Guardador de Rebanhos XLVI”.

faculdade poética como um “complexo autônomo, no qual uma inconsciente porção da psique é ativada e se desenvolve para usar a energia que foi retirada do controle consciente da personalidade” (ADAMS, 1971, p. 816).¹⁵⁸ Segundo Graham Hough, Jung creditava à poesia uma autonomia “dentro da psique do poeta, separado de sua personalidade global, de seu ser social e histórico” (BRADBURY, 1989, p. 262).¹⁵⁹

Como contra-posição dialética dos limites da expressão, Pessoa oferece, através de Campos, em sua celebração rapsódica ao demoníaco, uma exaltação ao bardo de West Hills, em “Saudação a Walt Whitman”:

*Portugal – Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze...
Hé-lá-á-á-á-á-á-á!
De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,
Saúdo-te, Walt, saúdo-te meu irmão em Universo,
Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que isso é que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes
de eu nascer,
Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua
do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.
Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,*

¹⁵⁸ Carl Gustav Jung “On the Relation of Analytical Psychology to Poetry”.

¹⁵⁹ Graham Hough “A lírica modernista”.

*Concubina fogosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas,
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas
profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!*

*Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as ações, bacanal de todos os propósitos,
Irmão gêmeo de todos os arrancos,
Jean Jacques-Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
Homero do insaisissable do flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Eletricidade futura!
Íncubo de todos os gestos,
Espasmo pra dentro de todos os objetos-força,
Souteneur de todo Universo,
Rameira de todos os sistemas solares...*

*Quantas vezes eu beijo o teu retrato!
Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)
Sentes isto, sei que o sentes, e os meus beijos são mais quentes (em
gente)
E tu assim é que os queres, meu velho, e agradeces de lá --,
Sei-o bem, qualquer coisa mo diz, um agrado no meu espírito
Uma ereção abstrata e indireta no fundo da minha alma (GALHOZ,
1986, p. 336) ¹⁶⁰*

¹⁶⁰ Fernando Pessoa “Saudação a Walt Whitman”.

A originalidade poética de Fernando Pessoa ao mesmo tempo contém e é contida pelos versos de Walt Whitman, que ecoam, em permanente diálogo de criação, as vozes múltiplas de ambos os poetas. Assim, Pessoa, ao revelar um seu pai criador, dá-lhe as mãos e, por ele inflamado, ilumina-lhe as vozes de seus próprios pais literários, ao clamar por sua distinta voz criadora. É a manifestação da poesia do indizível, que em sua representação sublime da expressão “demoníaca” do poeta libertário, estabelece uma conexão mística que atravessa as fronteiras do estético e do cognitivo, perpassando a nobreza da alma, para transcender a própria voz humana, em direção às esferas espirituais.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp*. London: Oxford University Press, 1953.
- ADAMS, Hazard. (Ed.) *Critical Theory since Plato*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- BAREA, Arturo. *Lorca: The Poet and His People*. New York: Grove Press, 1960.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt, 1994.
- BRADBURY, Malcolm (Ed.). *Modernismo-Guia Geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton: Princeton University Press, 1964.
- GALHOZ, Maria Aliete (Ed.). *Fernando Pessoa-Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- HOUGH, Graham. A lírica modernista. In *Modernismo-Guia Geral 1890-1930*. Malcolm Bradbury (Ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUNTINGTON, William (Ed.). *The Philosophy of Nietzsche*. New York: The Modern Library, 1927.
-

HUTCHINS, Robert Maynard (Ed.). *Plato - Great Books of the Western World*. Chicago: Chicago University Press, 1971.

JUNG, Carl Gustav. On the Relation of Analytical Psychology to Poetry. In *Critical Theory since Plato*. Hazard Adams (Ed.). San Diego: Harcourt, 1971.

LORCA, Federico García. The Duende. In *Poet in New York*. New York: Grove Press, 1955.

PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. São Paulo: Silviano, 1993.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover: University Press of New England, 2003.

TRAWICK, Leonard. *Backgrounds of Romanticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.

WHITMAN, Walt. *Complete Poetry and Collected Prose*. New York: The Library of America, 1982.

Recebido em 28/11/2018.

Aceito em 16/04/2019.