

FOLHETIM 3

UMA VIAGEM PLURAL: A POÉTICA DE FERNANDO PESSOA

Por
CID SEIXAS

ISSN 2525-8591

Junho | 2017

Ano 2 | Número 3

Uma publicação

e-book.br

<http://www.e-book.uefs.br>

<http://www.linguagens.ufba.br>

<https://issuu.com/cidseixas/docs/folhetim3>

FOLHETIM 3

Folhetim / publicação semestral da e-book.br, destinada a disponibilizar um artigo por número nos seus dois sites e na plataforma issuu.com.

Por se propor como instrumento acadêmico de alcance permanente na divulgação de artigos, a editoria seleciona textos, preferencialmente, já publicados, considerados de interesse e qualidade.

Issuu.com é uma plataforma criada em Copenhagen, na Dinamarca, que publica milhares de livros, jornais e revistas de leitura gratuita. Segundo a edição inglesa da Wikipedia, o site registra mais de 100 milhões de leitores em todo o mundo.

ISSN 2525-8591

FOLHETIM



2017

UMA VIAGEM PLURAL
a poética de fernando pessoa

Cid Seixas

Ano 2 | N. 3 | Jun. 2017



FOLHETIM

ISSN 2525-8591

CONSELHO EDITORIAL

Adriano Eysen (UNEB)
Cid Seixas (UFBA / UEFS)
Dante Lucchesi (UFF)
Flávia Aninger Rocha (UEFS)
Moanna Brito S. Fraga (UESB)
Myriam Barbosa da Silva (UFBA)

Editor:
Cid Seixas

Retratos de Fernando Pessoa
por Lélia Parreira

Nossos sites:
www.e-book.uefs.br/folhetim
www.linguagens.ufba.br/folhetim
E-mail do editor:
cidseixas@yahoo.com.br

Cid Seixas

UMA VIAGEM PLURAL
A Poética de Fernando Pessoa

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Cid Seixas

UMA VIAGEM PLURAL
a poética de fernando pessoa

CID SEIXAS

CID SEIXAS CID SEIXAS
CID SEIXAS CID SEIXAS
CID SEIXAS CID SEIXAS
CID SEIXAS CID SEIXAS
CID SEIXAS CID SEIXAS
CID SEIXAS CID SEIXAS
CID SEIXAS CID SEIXAS

Escritor e jornalista, Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana; autor de livros como *Da invenção à literatura* (2017), *Desatino romântico e consciência crítica* (2016), *Os riscos da cabra cega* (2003), *O trovadorismo galaico português* (2000), *Triste Bahia, oh quão dessemelhante* (1996), *O espelho de Narciso* (1981), entre outros estudos teóricos. Coordenador da E-Book.Br | Editora Universitária do Livro Digital (<http://www.e-book.br.uefs.br>) e criador do site Linguagens (<http://www.linguagens.ufba.br>).

SUMÁRIO

Viagem Plural	9
A sedução do argonauta	19
Pessoa e a poética da ausência	31
Lacan e a falta de Heidegger	39
Referências e Bibliografia	55
Explicit	61

FOLHETIM 3



VIAGEM PLURAL

Uma assertiva de Fernando Pessoa define a sua poética, onde a neurose e o processo de criação estabelecem um permanente diálogo: “A base do gênio lírico é a histeria.” (Pessoa, 1976, p. 310) Colocando a histeria como fonte do material primeiro da produção lírica, o poeta toma a arte como uma forma de percepção e construção do mundo divergente da forma estabelecida pela tradição da cultura. Não por acaso, nas *Obras em Prosa* (p. 220), Pessoa diz: “A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). (A notação nítida de uma impressão exata chama-se ciência). O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira.” Tal ponto de vista é sustentado na hipótese segundo a qual a ciência descreve *as coi-*

UMA VIAGEM PLURAL
a poética de fernando pessoa

Cid Seixas

sas como elas são, enquanto a arte se refere ao modo *como elas são sentidas*.

A distância entre esse argumento e a concepção da arte que Pessoa frequentemente expressa é evidente: sua opção em favor dos clássicos, contra os românticos, se sustenta na rejeição do predomínio do sentimento sobre a razão. Mesmo tentando fazer passar a heteronímia como resultado da condição de “possesso”, como na correspondência aos escritores da geração de *Presença*, romanceando a aparição demiúrgica do Mestre Caieiro, o poeta insiste que é a inteligência juntamente à reflexão que conferem a esse fenômeno o estatuto estético. Fascinado pelas possibilidades dionisíacas da *entourage* dramática centrada na influência do mestre Guardador de Rebanhos – e tão eloquente no texto do engenheiro Álvaro de Campos – Pessoa não se distancia de Apolo, ponto de apoio da sua criação poética: quanto maior a subjetividade da arte, maior tem que ser a sua objetividade, para que haja equilíbrio. João Gaspar Simões percebeu, já em 1931, que na poesia pessoana “a alma fascinada, segue o espírito” ou, como é mais preciso dizer: a emoção é seduzida pela razão.

“Fernando Pessoa pertence, assim, à categoria dos que escrevem sentados. Os seus poemas requerem a colaboração plácida do silêncio, para receberem a *determinação* livre da alma e, sobretudo, da consciência. É à medida que as palavras se acumulam sobre o papel que a poesia vai nascendo. Palavra a palavra, uma alquimia se realiza convertendo, misteriosamente, sucessivos atos voluntários da inteligência, em instantâneos momentos da alma. *L’ame se tait dès que l’esprit la regarde*: esta frase de Claudel, da qual Henri Bremond extrai a parte mais sutil da sua interpretação da gênese poética – é contrariada pela criação de Fernando Pessoa.” (Simões, 1931, p. 175)

Mas a contradição, ou se preferirem, a permanente dialética, é uma constante em Fernando Pessoa: o mesmo poeta que faz incisivas críticas aos românticos, quando comparados aos clássicos, afirma textualmente que a faculdade do espírito que trabalha na ciência é a inteligência e a faculdade de que depende a arte é a emoção. (Pessoa, 1976, p. 224)

Defrontamo-nos com um método de reflexão fundamentalmente dialético: ao contrapor uma ideia a outra anteriormente defendida, Pessoa chega a uma nova compreensão do processo, criando uma tensão evolutiva no pensamento. Veja-se que depois de reduzir o romantismo a um grande equívoco, e a uma espécie de infância ou de estágio de desenvolvimento parcial da arte, proclamando a universalidade da arte clássica e dos seus princípios, ele comuta o raciocínio exaltando o romantismo: “Os realistas realizaram pequenas coisas, os românticos, grandes. Um homem deve ser realista para ser gerente de uma fábrica de tachas. Para gerir o mundo deve ser romântico. É preciso um realista para descobrir a realidade; é preciso um romântico para criá-la.” (Pessoa, 1976, p. 497)

Diante disso, vários focos de luz tornam mais clara a compreensão da assertiva pessoana segundo a qual a ciência descreve as coisas *como são*, e a arte *como são sentidas*, como se sente que são. Se a princípio, *as coisas que são como são* denotam a crença na existência de uma realidade inteiramente objetiva, independente e, portanto, transcendente à condição hu-

mana, – quando iluminadas pela dialética pessoana, onde conceitos como realidade e verdade referem-se a um processo derivado da atuação social do homem – elas lembram que o real é constituído pela *dupla existência da verdade*, como indica a perplexa ambiguidade assinalada por Pessoa. (Idem, p. 54)

Examinando o que ele chamava de aspecto anormal da sua personalidade, surge a constatação – aparentemente infantil – maliciosamente esclarecedora da teoria pessoana do conhecimento: “Há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu veja as coisas como verdadeiramente são – como são para os outros.” (Idem, p. 39) As coisas como *verdadeiramente são* dependem de uma convenção estatística implícita. Portanto, como são para os outros, para a maioria.

Convém reproduzir, mais adiante, um conhecido trecho do conto *Loucura*, de Mário de Sá-Carneiro, companheiro de aventura órfica do poeta plural, em cuja obra ele encontrava a realização de propostas em prosa que não conseguia executar; usando o próprio nome ou através dos heterônimos. Sobre a dificuldade de criar satisfatoriamente aquilo que preci-

sava ter existência objetiva na realidade projetada pela prosa de ficção, Fernando Pessoa revela a força com a qual se debate com a incapacidade de realização como contista ou como romancista. A propósito, em *Um pacto com Satanás*, Manuel João Gomes (1986b, p. 5) observa:

“O indesmentível entusiasmo de Pessoa por Sá-Carneiro será menos surpreendente se admitirmos que ele vê nos textos do amigo realizações conseguidas de propostas suas. Admira em Sá-Carneiro o que este tem de Poe e de Pessoa. O autor de *A Confissão de Lúcio*, de *Loucura* e de *A Estranha Morte do Professor Atena* é um Alexander Search que se realizou como ficcionista.”

Na frase explicativa ele tenta sintetizar a falta: “Por isso nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar.” (Pessoa, 1976, p. 86)

A propósito das reflexões de Pessoa sobre as configurações da realidade, acima discutidas, ouçamos o que diz o narrador engendrado por Sá Carneiro, no conto “Loucura”, sobre o modo de conhecer e formar o real:

“Loucura? – Mas afinal o que vem a ser a loucura?... Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de *loucos*...

Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção: *isto* é vermelho, *aquilo* é branco, unicamente porque se determinou chamar à cor *disto* vermelho e à *daquilo* branco. A maior parte dos homens adotou um sistema determinado de convenções: *É a gente de juízo*... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objetos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos...

Se um dia porém a sorte favorecesse os loucos, se o seu número fosse o superior e o gênio da sua loucura idêntico, eles é que passariam a ser os ajuizados: *Na terra dos cegos, quem tem um olho é rei*, diz o adágio: na terra dos doidos, quem tem juízo é doido”. (Sá-Carneiro, 1912, p. 32)

Seguindo o ponto de vista comumente aceito, Pessoa distingue a arte da ciência

pelo fato da primeira encerrar um modo preciso de formar o real, enquanto a arte se sustentaria numa impressão equívoca. Se aceitarmos essa proposição definiremos o artista como um neurótico que percebe o mundo por uma ótica destorcida pela sua individualidade e que consegue impor tal percepção como a mais justa e capaz de seduzir aos outros homens.

Será isso verdade? Aquele que atrela o seu desejo às asas da fantasia torna o mundo mais satisfatório ao ser humano e, por isso, mais aceitável?

Freud, no ensaio *O mal-estar na civilização* mostra como a sociedade e a cultura representam um atentado contra a felicidade individual e como o homem está pronto a transgredir o espaço da cultura como modo de realização dos seus desejos e fantasias.

Os sonhadores mais modestos inventam vagas ilhas paradisíacas, os mais ambiciosos constroem uma outra nação, um outro universo, onde se refugiam a habitam.

Mas o poeta sempre retorna ao universo social, promovendo a interação das fantasias e fundindo a matéria impossível do sonho com a pedra e a cal da construção cotidiana.

“O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança e, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...”
(Pessoa, 1972, p. 204)

FOLHETIM 3



A SEDUÇÃO DO ARGONAUTA

Cabe ao artista, se ele pretende tornar a sua arte social, compartilhável com os outros indivíduos, projetar a harmonia das formas sobre o caos que ele mesmo instaura ao destruir as ruínas do mundo estabelecido. A genialidade do artista não reside na sua capacidade de desintegrar a ordem para dar vazão ao sentimento mais fundo e à realização mais densa, mas no equilíbrio conseguido ao tomar esta desordem provocada como ponto de partida para a construção do mundo novo. O processo de criação que se perde nos escombros da explosão sem conseguir juntar este material com a argamassa da sua luz criadora se debilita na impotência contemplativa.

O poeta é sempre aquele que ressurge do próprio naufrágio. (Seixas, 1992c)

Por isso, Pessoa nos diz: “Quanto maior a subjetividade da Arte, maior tem que ser a sua objetividade, para que haja equilíbrio, sem o qual não há vida, nem, portanto, vida ou duração da mesma arte.” (Pessoa, 1976, p. 291)

Neurose e criação poética percorrem as mesmas veredas, posto que a fantasia do sujeito e a inscrição da experiência cotidiana no mundo onírico presidem tanto as estruturas mentais do neurótico quanto as do poeta. A princípio, o neurótico habita em sobressaltos a fantasia e o sonho dos desejos impossíveis, sem encontrar a porta para o mundo onde os devaneios se realizem, enquanto o poeta consegue instaurar pela densidade do discurso ficcional (aparentemente inofensivo) o espaço da sua transgressão no próprio mundo das relações objetivas. Graças à força da palavra, o poeta atua sobre o mundo da cultura, tornando mais aceitáveis os desejos e fantasias que o homem expulsa da consciência para o obscuro fosso dos sonhos proibidos.

Mas é graças à capacidade de negociação das fantasias que o poeta transforma

o seu devaneio em ação objetiva. Ao identificar os seus desejos com os desejos da cultura – que são redimensionados nesta identificação –, o poeta compromete afetivamente todos os outros homens, fazendo com que o seu grito contenha um pouco do grito sufocado de cada um, e tentando transformar o coro dessas vozes abafadas em ressonância da sua palavra de absinto.

Por isso, o poeta não rompe com a cultura (ao contrário do neurótico que se vê perseguido por essa ruptura espiral), ele procura esticar os fios da rede onde se tece a civilização até provocar a tensão da sua fragilidade, evidenciando a falência da felicidade no comércio do estabelecido. Somente então ele insere o seu convite ao desatino e à *vertigem lúcida*, num canto apaziguante e de inquietude sedutora.

O poeta não escandaliza. O poeta alicia. O escândalo provocado pelo poeta não é o convite à transgressão, mas o desmascaramento das convenções cotidianas. O poeta não submerge ao naufrágio, emerge. É a civilização que escandaliza. O poeta seduz.

Sedutor, Pessoa encena o seu papel:

“Dá a surpresa de ser.
É alta, de um louro escuro.
Faz bem só pensar em ver
Seu corpo meio maduro.

Seus seios altos parecem
(Se ela tivesse deitada)
Dois montinhos que amanhecem
Sem ter que haver madrugada.

E a mão do seu braço branco
Assenta em palmo espalhado
Sobre a saliência do flanco
Do seu relevo tapado.

Apetece como um barco.
Tem qualquer coisa de gomo.
Meus Deus, quando é que eu embarco?
Ó fome, quando é que eu como?”
(Pessoa, 1972, p. 152)

Não esqueçamos que este é um poema ímpar na obra pessoana. O proibido tema da sexualidade aflora expressando o desejo ocultado. Muito embora eu evite qualquer tentativa de psicanálise selvagem no âmbito deste ensaio, onde a contribuição da ciência fundada por Freud é trazida quando pertinente à discussão da teoria

literária e não da vida privada do autor, convém registrar o pensamento do próprio Pessoa a respeito de tais intromissões da crítica no universo extraliterário do criador. O parêntese ajuda, inclusive, a demonstrar o quanto este ensaio procura seguir de perto um projeto pessoano: a escolha do material que constitui a teoria do texto aqui apresentada segue os critérios do autor estudado. Em outras palavras, as linhas que demarcam o meu percurso crítico e teórico são rigorosamente tomadas do autor analisado. Mesmo quando este ensaio procura dialogar com obras que tratam do fundamento da linguagem, nos termos da linguística, da semiótica e da filosofia, a presença de Pessoa conduz as tentativas de romper com as teorias estudadas. É o que justifica, por exemplo, a longa discussão a respeito do signo poético, que ocupa grande parte do ensaio. Por outro lado, o meu interesse por obras de autores como Freud e Lacan, é devido à identidade das intuições de Pessoa com aquilo que esses estudiosos tornam acessível à ciência.

Quando, em 1931, um dos primeiros críticos capazes de perceber o alcance da obra pessoana, João Gaspar Simões, pu-

blicou *O mistério da poesia. Ensaios de interpretação da gênese poética*, um dos estudos era dedicado à aplicação dos conceitos de Freud – e da nova ciência por ele fundada – à vida e à obra do estranho e insincero poeta de muitas máscaras.

No texto “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, o futuro biógrafo do poeta, ajudado pelo instrumento que começava a entrar na moda da crítica, conseguiu tocar no centro nervoso de algumas questões fundamentais do “caso Pessoa”. Como, em tais circunstâncias, é de se esperar, a reação foi imediata: numa longa carta, de 11 de dezembro de 1931, incluída nas *Obras em prosa* com o título de “Crítica à crítica psicanalítica de João Gaspar Simões”, Pessoa seguia tortuosos caminhos até expor seu desagrado. A discussão de questões sexuais, dizia ele,

“conduz a um rebaixamento automático, sobretudo perante o público, do autor criticado, de sorte que a explicação, sinceramente buscada e inocentemente exposta, redundava numa agressão. Porque o público é estúpido? Sem dúvida, mas o que faz o público, que é o ser coletivo, por isso mesmo o priva da

inteligência, que é só individual. A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intelectual e sutil, referiram uma vez o que havia de indiscutível quanto à pederastia de Shakespeare, tão clara e constantemente afirmada nos *Sonetos*. Sabe o que Browning respondeu? «Então ele é menos Shakespeare!» (*If so the lesse Shakespeare he is*). Assim é o público, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o público se chame Browning, que nem sequer era coletivo.” (Pessoa, 1976, p. 64)

Pessoa, sem renunciar à atenção com que distinguia os escritores da geração de Presença, desloca sua indignação para o método psicanalítico, devolvendo ao seu fundador o diagnóstico:

“o Freud é em verdade um homem de gênio, criador de um critério psicológico original e atraente, e com o poder emissor derivado de esse critério se ter tornado nele uma franca paranoia de tipo interpretativo. (...) Ora, a meu ver, o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo.”

(Op. Cit., p. 63)

A imperfeição e a estreiteza, de acordo com Pessoa, residiriam no fato de Freud procurar a chave da compreensão da alma humana na sexualidade. Muito embora não negasse nada do que Gaspar Simões afirmou, com base na nova ciência, Pessoa, sem contestar a interpretação empreendida, contesta o critério interpretativo. A utilidade da descoberta freudiana é ressaltada pela atenção no inconsciente e nas forças irracionais do homem, na sexualidade e no

“que poderei chamar, em linguagem minha, a translação, ou seja a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles.” (Idem, *ibidem*)

E para concluir as suas objeções à psicocrítica inaugurada – *avant la letre* – em Portugal por João Gaspar Simões, Pessoa observa:

“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. Voo outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um histero-neurastênico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurastênico na inteligência e na vontade: minuciosidade de uma, tibieza de outra. Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, pura-

mente eu, me esqueci de sentir.” (Pessoa, 1976, p. 66)

Da mesma forma que propunha a distinção entre a personalidade poética e a personalidade do poeta, o dramaturgo lírico e o “neurastênico histérico”, que sendo dois é um só, rejeitava a identificação romântica do artista com o incompreendido gênio solitário a cultivar as flores da paranoia, ou de outro país possível.

Como então traçar os limites entre a neurose e a poesia, se a poesia nasce – como nos ensina Pessoa – quase sempre nas fontes dos núcleos neuróticos?

Ela seria, talvez, a solução do conflito neurótico: a decifração do enigma de viver. Ou a proposição de novos enigmas e de novos conflitos a serem decifrados em comum com os outros indivíduos.

A poesia nasce, como toda forma de arte, do choque entre a individualidade do artista e o bem estar coletivo. É, portanto, um modo de investir no mar da subjetividade, embora só tenha existência como arte quando transforma este espaço subjetivo em extensão do espaço objetivo ou cultural. Pessoa já disse: “A obra de Arte, fundamentalmente, consiste numa inter-

pretação objetivada duma impressão subjetiva.” (Pessoa, 1976, p. 219)

Se o indivíduo não afasta de si os sentimentos a serem transmutados em poesia, através do distanciamento, ele se perde em confissões sentimentais que não refletem o sentimento do mundo – conforme a expressão de Drummond.

Segundo Pessoa(1976, p. 95) – para quem a origem dos heterônimos “é o fundo traço de histeria que existe em mim”, – se não fosse a atribuição de um caráter mental aos seus fenômenos psíquicos “cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem, e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silencio e poesia.” (Idem, ibidem)

As perspectivas ditadas pela individualidade da neurose podem se converter em formas artísticas, desde que sejam transformadas em forças produtivas capazes de atuar sobre as formas sociais. Fernando Pessoa sabia que o seu caráter histérico lhe apresentava dois caminhos paralelos e opostos: o caminho do cultivo da neurose e o caminho da interpretação através da palavra. Assim, a tendência à desperso-

nalização foi produtivamente transformada em várias vozes da literatura: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, António Mora, Coelho Pacheco, Barão de Teive e tantas mais, pessoas do poeta, que usaram a máscara do fingimento criativo para resgatar as verdades ocultadas e libertar da angústia o silêncio de todos nós.

Por tudo isso ele anunciou a quem tivesse ouvidos para ouvir:

“Do fundo da inconsciência
Da alma sobriamente louca
Tirei poesia e ciência,
E não pouca
Maravilha do inconsciente!
Em sonho, sonhos criei.
E o mundo atônito sente
Como é belo o que lhe dei.”

(Pessoa, 1972, p. 466)

PESSOA E A POÉTICA DA AUSÊNCIA

Que espaço separa o gesto da intenção na obra pessoana? Que consciência teórica estrutura a prática poética – exemplar – da ausência? Tais questões tornam apaixonantes os caminhos percorridos para capturar a teoria que se esconde na prática de Pessoa poeta.

Embora muito tenha escrito sobre estética, filosofia, sobre o homem e seu mundo, Pessoa pouco nos disse sobre seu engenho criador de universos. Talvez nem ele próprio soubesse da distância percorrida entre a intenção e o gesto. Talvez nada, um nítido nulo, vislumbrasse além do vazio. Todo começo é involuntário: o herói a si assiste, vário – e inconsciente. Quantas vezes o poeta repetiu a si mesmo a pergunta imposta ao personagem da História:

- “Que farei eu com esta espada?”
- “Ergueste-a. E fez-se.”

Responde a modernidade ao seu engenheiro, quer se chame Campos, Caeiro ou Pessoa. Reis, todos.

Tendo escrito sobre estética, Pessoa pouco nos disse sobre sua fábrica de mundos. É verdade que todos os textos de crítica que escreveu foram simples pretextos, servindo de ponte ao ambicionado projeto do Grande Poeta, o supra Camões ou um outro Shakespeare, espelho no qual se mirava e reconhecia. Mas os olhos que vislumbravam o Grande Poeta, o Desejado, o Encoberto pelo nevoeiro, eram ainda os olhos da tradição. Esses olhos pouco enxergavam além do porto e não viam os contornos da oficina mágica que *a mão do vento, o sopro, ou a aragem*, construía.

Toca-se então num dos pontos nodulares da filosofia da literatura, ou que outro nome se dê ao discurso metalinguístico da arte verbal: teoria da literatura, semiótica da literatura etc. Reduzida à ossatura da polaridade, eis a questão: é involuntário, inconsciente o processo criador? Ou é intencional, submetido aos limites e alcances da razão?

O escritor é o engenheiro, aquele que constrói a partir de um projeto, em oposição à clássica crença – de aparência romântica – no encanto das musas e da inspiração. Mas também já se disse que a poesia é precisamente aquilo que ultrapassa o projeto. Enquanto artesão do ofício de escrever, produzo sentenças bem construídas, que dizem o que quero e, às vezes, parecem tornar as palavras mais belas. Mas isto não me faz poeta nem me assegura ser mais que um oficial da palavra, atento ao seu ofício. De artesão a artista o salto erra no vazio. Às vezes.

A literatura moderna, ao deslocar o eixo do sujeito, centrado no *eu* do artista, revê e despe dois déspotas: de um lado, a subjetividade plena de emoção; do contrário, a razão objetiva que os quatro cantos esquadrinha. Em ambos os enfoques, quer revestidos de tintas românticas ou de claro realismo, o *eu* é o universo, a referência.

Quando o pensamento valoriza a natureza inconsciente da arte, volta-se para a ausência e para o Outro. O crepúsculo dos deuses e super-homens estrutura a prática poética exemplar da ausência. A despersionalização, que marca a lírica moderna e é

elevada ao grau máximo na heteronímia pessoana, instaura a poética do outro, enquanto receptor e sujeito ausente da emissão vicária.

Há uma relação digna de ser observada entre o caminho da despersonalização percorrido pela poesia e uma mudança fundamental no pensamento científico. O século dezenove preparou o projeto de despersonalização a ser assumido pela poesia do século vinte, do mesmo modo que um jovem neurologista dos fins do século dezenove inaugurou a psicanálise no despontar do novo século. A passagem de Freud da neurologia à psicanálise deve à revelação do inconsciente. Sabemos que a arte tem o dom de captar e antecipar o difuso, aquilo que ainda não foi formado pela linguagem da consciência e posto à disposição das pessoas. Freud sabia disso, tanto que foi buscar em Goethe o foco de luz com que iluminou a vida psíquica das gerações seguintes. Daí o elo entre a revelação do inconsciente por Freud e o deslocamento do eu como centro da lírica. Do mesmo modo que – antes do processo de despersonalização – o eu ocupava o espaço da lírica, antes da compreensão do Inconsciente freudiano, a

Consciência era a instância suprema do pensamento. Instância esta que se confundia com o *ego*. Freud deslocou sua atenção da consciência para o Inconsciente, e do *ego* para o *id*, espaço de transgressão a ser conquistado por um processo de autoanálise.

É um contemporâneo de Freud, poeta desconhecido de um país ilhado, que realiza do modo mais radical até hoje conhecido, a passagem da lírica da condição de lugar do eu para lugar do outro. Ou, para completar a analogia, em termos freudianos do século vinte, lugar do grande Outro.

Pessoa, ao mesmo tempo em que assume a natureza inconsciente do discurso poético, abandona a ânsia de falar de si, em favor da ambição de falar pelo outro. Temendo que ele próprio, que não é ninguém senão um outro, não conseguisse falar a linguagem esquecida, deu vida e estas verdadeiras máscaras do grande Outro: Campos, Caeiro, Reis, Bernardo Soares, Charles Search, Alexander Search, Barão de Teive, António Mora, Raphael Baldaya, A. A. Crosse, Charles Robert Anon, Jean Seul, Abílio Quaresma, Coelho Pacheco, Vicente Guedes, Frederico Reis...

Ver, a propósito, o apêndice intitulado “Fichas para um primeiro recenseamento”, onde Antonio Tabucchi, em *Pessoana mínima*, levanta a identidade da população constituinte do universo pessoano, recorrendo à obra e à arca dos inéditos. (Tabucchi, 1984, p. 107)

Segundo Jacinto do Prado Coelho, “a estética antirromântica de Fernando Pessoa assenta na referida concepção da escrita como ruptura e ausência. É necessariamente uma estética não já da expressão mas da invenção.”(Coelho, 1983, p. 111) Em outros termos, é o que chamamos de transgressão, para marcar o traço distintivo da arte moderna e de toda arte que continua viva no pensamento da espécie humana.

O artista do século vinte, na esteira da reação à chamada inspiração romântica, procurou estar atento ao seu papel, pondo a reflexão teórica ao lado da criação. O fim do século precedente trouxe consigo uma sequência de correntes literárias, resultante de elaborações teóricas e reflexões estéticas. Se em determinados momentos da história da arte, os movimentos correspondem a grandes estilos de época ou a tendências gerais do pensamento e da so-

cidade como um todo, os tempos modernos apresentam dezenas de *ismos* que refletem menos uma prática em processo de socialização e mais uma concepção do fazer artístico. Manifestos altamente revolucionários dão conta de uma avançada concepção estético-filosófica ou científica, constituindo os mais importantes legados dos movimentos. A reflexão sobre a obra de arte toma o lugar da própria obra de arte.

Em muitos, a intenção é alta e o gesto estreito. Na obra poética de Pessoa a relação é inversa: a uma teoria que passeia os arredores da tradição, corresponde a prática desconcertante dos heterônimos e dos ortônimos também plurais. Confrontando-se a variada obra teórica deixada pelos poetas que habitavam Pessoa – desde os textos filosóficos, até os de auto interpretação, estética e crítica literária – com a obra poética de qualquer um deles, vistos isoladamente ou como um conjunto indivisível, percebe-se a distância decorrida entre a teoria e a prática: a intenção e o gesto.

FOLHETIM 3



LACAN E A FALTA DE HEIDEGGER

A prática poética da ausência, da despersonalização, do outro, está muito além das defesas teóricas esboçadas nos retratos do artista enquanto jovem. Somente os mais ousados pensadores desde século que viu Pessoa morrer, sistematizaram um corpo teórico compatível com o universo revelado pela poesia pessoana. Pensar Pessoa nos limites da tradição teórica por ele aceita é tarefa impossível. Mas se nos voltamos para as mais ousadas ideias do século vinte, transitaremos numa atmosfera familiar à criação do poeta.

Lacan, por exemplo, – se quisermos chegar à mais radical sequência do pensamento freudiano – repõe a questão da ausência como fundamento da sua investi-

gação estrutural. Já Umberto Eco tenta compreender a natureza eminentemente poética de um pensamento seduzido pelo neopositivismo da linguagem:

“Como é possível que do enaltecimento da mais sólida e inconfutável das determinações estruturais, a mecânica estatística da cadeia significante, tenhamos passado à celebração de uma Ausência?”

Isso acontece porque a noção de ausência se oculta no discurso de Lacan como hipoteca ontológica que faz com que assumam valor metafórico todas as predicções de diferencialidade e ausência oposicional que o discurso de origem binarista lhe põe à disposição.” (Eco, 1971, p. 335)

E a questão continua em foco:

“A ausência estruturalista importa enquanto *algo* não existe, e em seu lugar aparece *algo diferente*. A Ausência de Lacan, ao contrário, parece importar justamente enquanto, surja o que surgir, o que se põe em evidência é a própria Ausência, fazendo evaporar-se

fatalmente aquilo que derrisoriamente aparece.

E isso porque o fato de que a cadeia significante possa exprimir-se através da diferença entre o que existe e o que não existe depende do fato de ela nascer de uma *fratura*, de uma *falta*, de um pecado original pelo qual o eu se caracteriza como privação de algo que jamais poderá alcançar, e esse algo, o Outro, efetivamente não existe ou, em todo o caso, é inatingível.

Em outras palavras: não é porque a cadeia significante opera por presenças e ausências que no universo lacaniano aparece a Ausência. Mas é porque já existe uma ausência constitutiva que a cadeia significante assume os modos da oposição e da diferença. O Não-Ser não é o resultado de um hiato entre dois termos em oposição: é a origem de toda oposição possível.” (Eco, 1971, p. 336)

A questão é posta por Umberto Eco no capítulo “A estrutura e a ausência”, que relaciona as proposições de Lacan com o próprio título geral do seu livro *A estrutura ausente*. Aí, tanto Saussure quanto Heidegger aparecem como elos na cadeia

construtiva da ausência em Lacan. Saussure e os linguistas, notadamente Jakobson, pela análise da estrutura binária da linguagem; Heidegger, pela concepção de um Ser atingível apenas através da dimensão da linguagem. A mesma linguagem que para ele não está em poder do homem, porque não é o homem que nela se pensa, mas ela, a linguagem, que se pensa no homem. “Apesar de não ter seu nome citado muitas vezes no curso dos escritos lacanianos, Heidegger aparece bem mais do que Freud como a raiz que dá origem a toda a doutrina da Ausência.” (Eco, 1971, p. 339)

Compreende-se então, mais claramente, o que Lacan quer dizer quando confessa traduzir no seu discurso a doutrina heideggeriana: “Quand je parle d’Heidegger ou plutôt quand je le traduis, je m’efforce à laisser à la parole qu’il profère sa signification souveraine”. (Lacan, 1966, p. 528)

Quando o filósofo estabelece que auscultar um texto como manifestação do ser não é compreender o que ele diz, mas, antes de qualquer coisa, o que não diz e todavia evoca, precede ao ensino de Lacan aos analistas da sua escola, ao buscar na linguagem a verdade ocultada: a palavra plena.

Essa busca, nos moldes propostos por Lacan, substitui o significado pelo significante, pela ausência, ou pelo Outro. Em setembro de 1960, nos Colóquios Filosóficos Internacionais, Lacan já explica o seu corte no signo saussuriano, através do texto “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. Segundo os fundamentos então expressos, procurado sujeito da psicanálise, que se dá no espaço do discurso, surpreende *Aquilo* que é procurado no âmbito do significante,

“posto que ao atar-se na significação, ei-lo alojado na insígnia do pré-consciente. Pelo que chegar-se-ia ao paradoxo de conceber que o discurso na sessão analítica não vale senão pelo fato de que tropeça ou mesmo se interrompe: se a própria sessão não se instituisse como ruptura dum falso discurso, digamos, no que o discurso realiza ao se esvaziar como fala, ao não ser mais do que a moeda de esfígie desgastada da qual fala Mallarmé, que se passa de mão em mão «em silêncio».” (Lacan, 1978, p. 283)

Em outras palavras: Fernando Pessoa rejeita a sinceridade do discurso cotid-

namente proferido como forma de atingir a verdade, inverte o caminho seguido pelo senso comum ao descobrir o método contido na mínima: *Fingir é conhecer-se*, enquanto Lacan suspeita do discurso sincero proferido pelo sujeito da cultura, pelo homem, como caminho que leva à sua própria verdade.

Além do mais, convém não esquecer o caráter lúdico do pensamento lacaniano, conforme a lição de Mannoni:

“Después de 1970, los discípulos de Lacan acentuaron la formalización de una manera que no dejaba más lugar al juego y al sueño. La posición de lacan siempre fue más flexible que la de sus alumnos: «Todos saben, le gusta decir, que soy alegre, pilluelo, me divierto!».

Quando Chomsky propuso a Lacan una teoría lingüística conforme al espíritu de las ecuaciones newtonianas, Lacan respondió: «Soy poeta». Los alumnos de Lacan son los que transformaron la matematización en un proyecto para seguir al pie de la letra. En Lacan había un lugar para la astucia de los poetas.”(Manoni, 1983, p. 47)

Às vezes me surpreendo deslendo Pessoa, ou Campos, a quem o poeta chamou de *o mais histericamente histérico em mim*, quando leio o que Lacan quis dizer, ao retomar a investida de Freud nos domínios da linguagem – os domínios do seu próprio campo.

Pessoa abandona a sinceridade da sua fala, para encontrar no fingido discurso do poeta, que se finge outro, a *pessoa perdida*. Lacan rejeita o significado do discurso ouvido, a verdade consensual da cultura, para buscar no significante uma outra formação de sentido: o sentido ocultado do sujeito da psicanálise – o inconsciente. É por isso que ele escuta o vagido vazio (?) do significante pleno: o som da letra no lugar do significado. Aqui é Freud quem fala pela boca de Lacan (1978, p. 283): “Lá se surpreende o sujeito que nos interessa posto que ao atar-se na significação, ei-lo alojado na insígnia do pré-consciente.”

Aquilo que Freud chamou de representações verbais ocorre no nível do pré-consciente, como bem acentua Lacan ao rejeitar trabalhar com a significação. Indo à procura do significante puro, desprovido de associação com seu outro lado, o significado, o que nos parece uma proposta

semiótica impossível, converte-se em método para surpreender as formulações no nível do inconsciente, sem o conteúdo que a cultura lhe impõe. Quando evoco o significado que a língua ensina, não faço mais do que usar a razão para compreender as coisas do modo habitual. Nada me assegura que, assim, estou dizendo a minha verdade, mas a verdade que convém dizer: a verdade possível, aceitável. Eis um retorno radical ao significante, “cheio de som e fúria, significando nada” – conforme o verbo shakespeariano.

Já no *Projeto de 1895*, no tópico que trata da consciência, vemos que esta é uma consequência da linguagem: o meu saber, a minha consciência é um reflexo da minha fala. Seguindo esta direção, no ensaio *O inconsciente*, escrito vinte anos depois do *Projeto*, Freud afirma que a representação consciente é formada pela representação da palavra e pela representação da coisa. Se a representação da palavra é o que Saussure chama de imagem acústica, a representação da coisa corresponde à imagem mental. Esta última “consiste na catexia, se não das imagens diretas da memória da coisa, pelo menos de traços de memória mais remotos derivados de-

las [...]. Agora parece que sabemos de imediato qual a diferença entre uma apresentação consciente e uma inconsciente.” (Freud, 1915, p. 229) Nos “Extratos dos documentos dirigidos a Fliess” podemos ler as cartas de número 46 e 79, onde a questão é tratada de forma epistolar. (Freud, 1896, p. 314) E, para um levantamento do problema pode-se ler o livro *O lugar da linguagem na teoria freudiana* (Seixas, 1997, p. 15-24) ou ainda, em edição eletrônica, (Seixas, 2016c).

Assim, os equívocos e ocultamentos contidos no discurso serão os mesmos do sujeito consciente que a cultura traduz. Muito antes de Freud, Bacon(1620, p. 15) já havia levantado a questão com os *idola fori, idola tribus, idola specus e idola theatri*, para quem “Não há nenhuma solidez nas noções lógicas ou físicas. *Substância, qualidade, ação, paixão*, nem mesmo *ser*, são noções seguras. Todas são fantásticas”. E acrescenta, mais adiante:

“É falsa a asserção de que os sentidos do homem são a medida das coisas. Muito ao contrário, todas as percepções, tanto dos sentidos como da mente, guardam analogia com a natu-

reza humana e não com o universo. O intelecto humano é semelhante a um espelho que reflete desigualmente os raios das coisas e, dessa forma, as distorce e corrompe.” (Idem, p. 21)

Pensando Pessoa, pode-se dizer: minha consciência é meu erro, minha verdade é minha mentira, fingir é conhecer-se.

Ver ainda o quer diz Bacon, na p. 22:

“Nem as definições, nem as explicações com que os homens doutos se munem e se defendem, em certos domínios, restituem as coisas ao seu lugar. Ao contrário, as palavras forçam o intelecto e o perturbam por completo. E os homens são, assim, arrastados a inúmeras e inúteis controvérsias e fantasias.”

E, por fim, na p. 25:

“O intelecto humano não é luz pura, pois recebe influência da vontade e dos afetos, donde se pode gerar a ciência que se quer. Pois o homem se inclina a ter por verdade o que prefere. Em vista disso, rejeita as dificuldades”.

Daí a proposição de Jacques Lacan no artigo "Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise": "O inconsciente é esse capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado." (Lacan, 1978, p. 124)

Como um poeta que se fez divisor de águas entre o corpo de ideias do século dezenove e o do século vinte, antecipa na sua obra de criação as questões que a posteridade enfrentaria?

"Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda."
(Pessoa, 1972, p. 165)

É esse mesmo poeta que, a despeito de toda uma tradição lírica centrada nos bons sentimentos e na celebração do *eu*, deseja

outrar-se, conforme as implicações do verbo por ele inaugurado. A poética da despersonalização fundada por Pessoa é um projeto para dar a voz ao Outro, no âmbito do texto.

“Livre do meu enleio
Sério do que não é.”

Mas o que ele buscava desesperadamente no Outro era o encontro consigo mesmo: “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”, escreve Pessoa (1976, p. 81) na nota intitulada “Os outros eus”, nas *Obras em Prosa*. Sua busca de identidade a partir da alteridade é idêntica à dos três detentos, nas costas dos quais o diretor da prisão colocou três discos iguais, escolhidos entre três brancos e dois pretos, para que, fundados em motivos lógicos descobrissem a cor do disco que carregavam. Como sublinha Lacan (1978, p. 80), no artigo “O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada (Um novo sofisma)”, ao apresentar a situação, erigida à categoria de situação exemplar, arquetípica, pelo que remete

ao geral, “um não se reconhece senão no outro”.

“Não meu, não meu é quanto escrevo.
A quem devo?”

(Pessoa, 1972, p. 164)

A indagação se repete ao longo da obra de Pessoa ortônimo e dos heterônimos, como forma constante, ou bordão, de lembrar a clivagem do eu poético, não mais contido no eu do poeta. Se a lírica lusa até então cantava a saudade do cantor, Pessoa quer sua poesia sendo instrumento do discurso do outro, do grande Outro. O poeta sabe que, quando ele fala, é a cultura que fala através da sua fala. São os fantasmas, os muros cobertos de musgo e as coisas silenciosas que ganham voz na sua voz.

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

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

(Pessoa, 1972, p. 129)

Como perceberam os linguistas pós-saussurianos, é a língua que fala através do falante. Segundo Wartburg, quando a criança aprende a falar está também aprendendo a conhecer o espírito objetivo depositado na língua. Ou ainda, é

“a língua, com toda a mentalidade nela pré-formada, que se apropria do jovem, à medida que ela nele encontra um novo receptáculo ao seu dispor. Ela molda o seu pensamento; é ela que se torna a senhora de seu pensamento. Dizemos ‘dominar uma língua’, mas na verdade é a língua que nos domina”. (Wartburg & Ullmann, 1943, p. 190)

Leia-se, ainda, no mesmo lugar:

“Enquanto no reino orgânico a vida se acrescenta à vida de forma contínua e individual, a vida psíquica, por seu lado, a consciência, a formação espiritual se recriam novamente em cada indivíduo. A vida do espírito, tal como ela se exprime na língua, apresenta uma continuidade supra individual, e essa continuidade de certa forma se apresenta bem visível.”

De acordo com a teoria de Walther von Wartburg, toda vez que surge uma nova vida humana, o espírito coletivo que vive na língua transforma e modela esse indivíduo. Mesmo quando ele consegue se expressar de modo original, manifesta a originalidade do outro, “presa por uma corda de Inconsciente”... diria Pessoa.

O mito que o homem tece é o mesmo que tece a todos, já o vimos nas demonstrações de Lévi-Strauss, quando faz a distinção entre os mitos sociais e o mito individual do neurótico.

“O inconsciente deixa de ser o inefável refúgio das particularidades individuais, o depositário de uma história única, que faz de cada um de nós um ser insubstituível. Ele se reduz a um termo pelo qual nós designamos uma função: a função simbólica, especificamente humana, sem dúvida, mas que, em todos os homens, se exerce segundo as mesmas leis; que se reduz, de fato ao conjunto destas leis.” (Lévi-Strauss, 1958, p. 222)

A distinção sugerida por Lévi-Strauss, que separa a mitologia de um povo, cole-

tiva, socializada, da mitologia enquanto propriedade privada ou tesouro do indivíduo, é também trabalhada por Lacan (1953, p. 47) em *O mito individual do neurótico*.

Aí o caminho seguido pelo poeta moderno; por Pound e Eliot, pertencentes a um contexto exemplar de ideias e teorias que construiriam o pensamento do século vinte; por Pessoa, ponto de luz solitária no universo saudosista de Lisboa. Se antes, a poesia voltada para o interior do homem, para o eu profundo, se esgotava na subjetividade pura, com o poeta moderno, o mergulho pelas regiões inconscientes representa o resgate de gregaridade. A lírica deixa de ser o *refúgio das particularidades individuais* para marcar o reencontro do homem com a civilização, seu lugar edênico e seu mal-estar.

REFERÊNCIAS

e bibliografia não referenciada

- BACON, Francis (1620) *Novumorganum - ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza* [Pars secunda operis quae dicitur novum organum sive indicia vera de interpretatione naturae], trad. e notas de J. A. R de Andrade. São Paulo, Abril Cultural 1979.
- COELHO, Jacinto do Prado (1983) *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Mem Martins, Europa-América [1983].
- ECO, Umberto (1971) *As formas do conteúdo* [Le forme del contenuto]; trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, Universidade de São paulo, 1974.
- FREUD, Sigmund (1896) Carta 46. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. *Edição Standard Brasileira*, Vol. I. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- FREUD, Sigmund (1915) O inconsciente [The unconscious / Das Unbewusste]; trad.

Tamira Brito et alii. *Edição Standard Brasileira*, Vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago, 1974, p. 183-245.

FREUD, Sigmund (1930-1936) *O mal-estar na civilização* [Das unbehagen in der Kultur / Civilization and its discontents]; trad. José Otávio Abreu. *Edição Standard Brasileira*, Vol. XXI. Rio de Janeiro, (1976), p. 73-171.

GOMES, Manuel João (1986) Um Fausto em fragmentos. *Jornal de Letras, Artes & Idéias*, Ano VI, nº 199, Lisboa, 28 abr. / 4 mai. 86, p. 19.

GOMES, Manuel João (1986b) Um pacto com Satanás. *Jornal de Letras, Artes & Idéias*, Ano V, nº 187, Lisboa, 4 / 10 fev. 86, p. 5.

HEIDEGGER, Martin (1979) *Conferências e escritos filosóficos*; tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo, Abril Cultural, 1979.

LACAN, Jacques (1966) *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques (1978) *Escritos* [Écrits]; trad. Inês Oseki-Derpé. São Paulo, Perspectiva, 1978.

LACAN, Jacques (1953) *O mito individual do neurótico*; trad. Cardoso e Cunha et alii. Lisboa, Assírio & Alvim, 1980.

LACAN, Jacques (1981) *Le séminaire*. Livre III: *Les psychoses*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris, Seuil, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958) *Antropologia estrutural* [Anthropologie structurale]; trad. Chaim Katz & Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

- MANNONI, Maud (1983) *El síntoma y el saber* [Le sytôme et le savoir]; trad. Margarita Mizraji. Barcelona, Gedisa, 1983.
- PESSOA, Fernando (1972) *Obra poética*; organização, introdução e notas de M^a AlieteGalhoz. Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.
- PESSOA, Fernando (1976) *Obras em prosa*; organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- PESSOA, Fernando (1978) *Cartas de amor*; organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento do texto de M^a da graça Queiroz. Lisboa, Ática; Rio de Janeiro, Camões, 1978.
- PESSOA, Fernando (1982) *Livro do desassossego, por Bernardo Soares*. II volumes. Recolha e transcrição de textos: M^a AlieteGalhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática, 1982.
- PICCHIO, Luciana Stegagno: Reunificação de Fernando Pessoa. *Estudos portugueses e africanos*, 8. Campinas, Unicamp, 2^o semestre de 1985, p. 21-26.
- PICCHIO, Luciana Stegagno & JAKOBSON, Roman (1970) Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In: JAKOBSON. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 93-118.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1912) *Loucura*. 3^a ed. Lisboa, Rolim, s.d.

- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1974) *Todos os poemas*. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1974.
- SEIXAS, Cid (1992c) *Fragmentos do diário de naufrágio*; poesia. Salvador, Oficina do Livro, 1992.
- SEIXAS, Cid (1997) *O lugar da linguagem na teoria freudiana*; ensaio. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1997. (Col. Casa de Palavras)
- SEIXAS, Cid (2016) *Castro Alves e o reino de eros*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <https://issuu.com/e-book.br/docs/eros>.
- SEIXAS, Cid (2016b) *Stravisky: uma poética dos sentidos. Ou a música como linguagem das emoções*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <https://issuu.com/e-book.br/docs/stravisky>.
- SEIXAS, Cid (2016c) *Do inconsciente à linguagem. Uma teoria da linguagem na descoberta de Freud*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <https://issuu.com/e-book.br/docs/inconsciente>.
- SIMÕES, João Gaspar (1931) *O mistério da poesia*. Ensaios de interpretação da gênese poética. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.
- SIMÕES, João Gaspar (1983) *Fernando Pessoa. Breve história da sua vida e da sua obra*. Lisboa, Difel, 1983.
- TABUCCHI, Antonio (1984) *Pessoaana mínima*. Escritos sobre Fernando Pessoa; trad. Anto-

nio Tabucchi et alii. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

WARTBURG, Walther von & ULLMANN, Stephen (1943) *Problemas e métodos da linguística* [Problèmes et méthodes de lalinguistique]; traduzido do francês por Maria Elisa Mascarenhas. São Paulo, Difel, 1975.

FOLHETIM 3



EXPLICIT

UMA VIAGEM PLURAL, A POÉTICA EM
FERNANDO PESSOA constitui partes
do texto publicado no livro
*O lugar da linguagem
na teoria freudiana.*

Salvador, Casa de Palavras,
Fundação Casa de Jorge Amado,
1997, p. 61-112.

UMA VIAGEM PLURAL: A POÉTICA DE FERNANDO PESSOA

Por
CID SEIXAS



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

<http://www.e-book.uefs.br>

<http://www.linguagens.ufba.br>

<https://issuu.com/cidseixas/docs/folhetim3>

3

FOLHETIM