

imediate e espontâneo dos efeitos, sem a dedução racional dos procedimentos pelos quais são obtidos, não sucede apenas na tradição oral e a seus transmissores. A intuição pode atuar como principal ou, ocasionalmente, única responsável pela arquitetura das complicações estruturais fonológicas e gramaticais na obra dos poetas individuais. Tais estruturas, poderosas particularmente em nível subliminar, podem funcionar sem qualquer espécie de assistência da reflexão lógica e da apreensão manifesta, tanto no trabalho de criação do poeta quanto na sua percepção pelo leitor sensível (*Autorenteser*, na expressão adequada de Edward Sievers).

(Tradução de Cláudia Guimarães de Lemos)

OS OXIMOROS DIALETICOS DE FERNANDO PESSOA

em colaboração com Luciana Stegagno Picchio

I

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,

Eu era feliz e ninguém estava morto.⁽¹⁾

(1) Ver Fernando Pessoa, *Obra Poética*, organização de Mário Alberto Galvão (Rio de Janeiro 1960) N. do T.: Para a presente edição brasileira, a intersecção das páginas será feita pela 2.ª edição, de 1965, t. 379.

Desde a data de sua morte, 30 de novembro de 1935, tem-se cada vez mais recordado o aniversário de Fernando Pessoa. Se é morto praticamente inédito e desconhecido mesmo em sua pátria, hoje a lembrança da octogésima passagem do dia de seu nascimento ultrapassa largamente as fronteiras dos países de língua portuguesa.

É imperioso incluir o nome de Fernando Pessoa no rol dos artistas municipais nascidos no curso dos anos oitenta: Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Khlebnikov, Le Corbusier. Todos os traços típicos dessa grande equipe encontram-se condensados no grande poeta português: "A extraordinária capacidade desses descobridores em sempre e sempre superarem os hábitos já envelhecidos da véspera, juntamente com um dom sem precedentes de apreenderem e remodelarem cada tradição anterior e cada modelo estrangeiro, está intimamente ligada a um singular sentimento da tensão dialética entre as partes e o todo unificador e entre as partes conjugadas entre si, especialmente entre os dois aspectos de qualquer signo artístico — o seu *signifiant* e o seu *signatum*." (2)

Pessoa deve ser colocado entre os grandes poetas da "estruturação": estes, na opinião dele próprio, "são mais complexos naquilo que exprimem, porque exprimem construindo, arqueturando, e estruturando", e um tal critério os situa adiante dos autores "privados das qualidades que fazem a complexidade construtiva".

A obra do escritor português é uma arte "essencialmente dramática", cuja complexidade se acha submetida a uma estruturação integral. As supostas in-

(2) Ver R. Jakobson, *Selected Writings*, I (Itália 1962), p. 632, N. 40 T.; Ver "Estropecta", *Formas e Funções*, tradução brasileira de J. Máthio Cláudia Jr. (Rio de Janeiro 1967), p. 148.

(3) Carta a Francisco Costa, 10 de agosto de 1935. In: Armand Guibert, *Fernando Pessoa* (Paris 1960), p. 212 sq. — É um conceito que recorre frequentemente nas opiniões entretidas de Pessoa. Num ms. de 1925 lembra que uma obra vive em função da sua construção — "Uma obra sobrevive em razão de sua construção, porque, sendo a construção o sumo resultado de vontade e de imaginação, põe-se a sua duração e os princípios são de toda a época, que sempre a querem da mesma maneira embora difiram de diferentes modos". *Pátrias de Pessoa e de Pessoa e Crítica Literária* (Lisboa 1966), p. 32. Cf. pp. 379 e 386. N. 40 T.; A carta a Francisco Costa é citada segundo o veredicto francês, Guibert, conforme cita à p. 217 de seu livro, pode consultar documentos em poder de várias pessoas, entre as quais F. Costa, o destinatário da carta em questão.

(4) O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático tanto continuamente em tudo quanto oculto, a elaboração íntima do facto e a despersonalização do enunciado". *Pátrias de Douzina Estética* (Lisboa 1946), p. 226 sq.

serências e contradições nos escritos poéticos e teóricos de Pessoa refletem em realidade o "diálogo interno" do autor. Que éle mesmo busca transformar numa complementaridade dialética dos três poetas imaginários, Alberto Caetano e seus discípulos Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Estes três poetas — as "três hipóteses", como as designa Armand Guibert, tradutor e comentarista experto dos textos de Pessoa — nasceram na imaginação do escritor português, que dotou a cada um deles de uma biografia particular e de um ciclo de poemas muito pessoais tanto nas suas tendências artísticas como na sua filosofia. Dentre essas três figuras míticas, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, dois poetas anípidos, parecem ao mesmo tempo abraçar e rejeitar a arte poética de seu mestre, Alberto Caetano, e os três juntos, libertam seu autor — "censurado melilaterial", segundo sua profissão de fé — da tutela exercida pelo seu próprio passado literário. Os três ciclos em questão ocupam um lugar vasto e importante no conjunto dos escritos de Pessoa. Alguns meses antes de sua morte, o poeta, numa carta a Adolfo Casais Monteiro, revelou a arquitetura desse drama em três personagens, e passamos agora a citar o que Guibert chama um dos mais impressionantes documentos de lóias as literaturas: "Citel, carão, uma *corerie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Era-quei as influências, conheci as amizades, ouvi dentro de mim as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o mesmo que ali houve". Guibert insiste com justa razão na impossibilidade "de levantar dúvidas quanto ao tom de segurança e autenticidade dum tal testemunho". O relato do poeta deve na verdade ser tomado ao pé da letra: "Apareceu Alberto Caetano, fratei logo de lhe desceoir — intuitiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo

(5) Cf. Ch. S. Pearce, *Collected Papers*, IV (Cambridge, Mass. 1953), § 6.

(6) Carta a Armand Guibert-Rodrigues, *Pátrias de Douzina Estética*, p. 26 sq. Ver *Obra Poética*: Poemas completos de Alberto Caetano (pp. 197-208); *Obra de Ricardo Reis* (pp. 153-158); *Poesias de Álvaro de Campos* (pp. 301-323). Cf. as observações de Pessoa sobre os aspectos comuns e diferentes e sobre as oposições e complementariedades entre os três heterôclamos: *Pátrias Estéticas* e *de Auto Interpretação* (Lisboa 1966), Caps. VI-VIII.

(7) Guibert, p. 26 sq.: "Carta sobre a gênese dos heterônimos". *Pátrias de Douzina*... p. 264 sq. — *Poesias independentes de si, dita Pessoa jogando com o duplo sentido do nome ao mesmo tempo próprio e comum* (*Obra Poética*, p. 337).

Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nesse altura já o via." — A assinatura do mestre *Cir* — *ir* — o entra com duas metáteses (*ir* — *rie* *er* — *rei*), no nome e no sobrenome "ajustados" para designar o discípulo Ricardo Reis, e dentre as onze letras dêsse achado onomástico, nove (isto é, todas exceto a consoante final dos dois temas) reproduzem as de CAEIRO. Ademais, a primeira sílaba dêsse sobrenome e o fim do nome, Alberto Caeiro, se refletem, com uma metítese, no nome do discípulo Ricardo. "E de repente, — continua o poeta — e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num facto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal de Alvaro de Campos* — a Ode com êst nome e o homem com o nome que tem." — No nível antropológico, esta "derivação" dá aos dois nomes, *Alberto e Alvaro*, assim como aos dois sobrenomes, *Caeiro e Campos*, o mesmo par de letras iniciais, enquanto que o nome do discípulo, *Alvaro*, termina pela mesma sílaba do sobrenome do mestre, *Caeiro*.

Esta carta de 13 de janeiro de 1935 foi escrita em seguida à publicação de *Mensagem* (dezembro de 1934), o único livro português de Pessoa que ele viu editado. A história dos três artistas imaginários que fazem de seu criador "o menos que ali houve" corresponde de perto ao poema "Ulisses", que proclama "o primado e a vitalidade do mito em relação à realidade". Em *Mensagem* esta peça de quinze versos canta Ulisses como o fundador fabuloso de Lisboa e da nação portuguesa e exalta o carácter puramente imaginário de seus feitos; inaugura assim, apesar desta superposição do mito à vida real, a História heróica de Portugal, devendo-se notar que ela é seguida de numerosos poemas que glorificam os homens mais famosos da nação ao longo dos séculos.

Eis o texto deste poema, o primeiro do ciclo heráldico "Os castelos".⁽⁸⁾

(8) *Obra Poética*, p. 72. Em nossa análise do texto a ortografia da ditação foi modernizada. N. do T.: Na transcrição do texto do poema utilizado o critério adotado pelas edições foi o de M. A. Galvão, que respectiva e ortografia original da publicação feita em vida do poeta; ver *Obra Poética*, p. 70, primeira nota de rodapé.

ULYSSES

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que ebre os céus
É um mytho brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ser vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se esconde
A entrar na realidade,
E a fecundat-a decore,
Em baixo, a vida, metade
De nada, morte.

Tradução literal na medida do possível. *

ULYSSE

Le mytho est le rien qui est tout.
Le même soleil qui ouvre les cieux
Est un mytho radieux et muet —
Le corps mort de Dieu,
Vivant et dénudé.

Celui-ci, qui débarqua ici,
Fut puisqu'il n'a jamais existé.
Sans avoir existé il nous combla.
Puisqu'il n'est arrivé, toujours il fut l'arrivant.
Et nous créa.

Ainsi la légende jaillit
En entrant dans la réalité,
Et en la fécondant elle s'écoule.
En bas, la vie, moitié
De rien, meurt.

(*) N. do T.: Segundo introduções de Roman Jakobson, manivemos aqui a tradução literal para o francês equívoca do original, uma vez que nela já está implícita uma leitura interpretativa do poema, útil para o compreensão do que se vai seguir.

Cada um dos três pentásticos do poema contém duas rimas diferentes, uma das quais unifica as cláusulas dos três versos ímpares, e a outra as dos dois versos pares do estrofe. A cláusula engloba as duas últimas vogais do verso, das quais a primeira é accentuada. Todas as consoantes subsequentes em relação a cada uma dessas duas vogais rimam, segundo a norma tradicional. No caso da ausência das consoantes entre as duas vogais, a segunda vogal é assilábica: 1.2. *céas* — 4. *Deas*, II.1. *aportou* — 3. *hontou* — 5. *criou*. Como segunda vogal na rima todos os cinco versos no interior de cada estrofe empregam o mesmo fonema em suas variantes taot silábicas como assilábicas. Se a cláusula é destinada de consoantes — intervocálicas ou finais — e o fonema accentuado é precedido duma consoante, esta particípa da rima. A primeira vogal das rimas é arredondada (bemolizada) nos versos ímpares de todas as estrofes, não-arredondada nos versos pares.

Do principio à cláusula, o último verso de cada estrofe conta três sílabas e todos os outros versos seis. Cada estrofe compreende assim quatro versos completos seguidos de um verso truncado. No lúctio de duas palavras de um mesmo verso, toda união de duas vogais das quais pelo menos a primeira é inaccentuada sofre uma sinalefa, isto é, se contrai numa só sílaba por elisão ou ainda por fusão em ditongo. Esta regra tradicional reduz ao mínimo a presença de vogais iniciais não precedidas de uma consoante no interior do verso e a raridade delas torna particularmente saliente a aparição de iniciais vocálicas no começo do verso, necessariamente precedido de uma pausa métrica, qualquer que se a o tratamento dessa pausa nos diversos estilos de recitação. A distribuição das iniciais vocálicas (V) e consonantais (C) segue um desenhio nítido e regular:

	I	II	III
1.	V	V	V
2.	V	C	V
3.	V	C	V
4.	V	C	V
5.	C	V	C

Note-se o paralelismo rigoroso das duas estrofes marginaes, o tratamento idéntico do início de todas as estrofes (V V V) e a reparição anti-simétrica das vogais e consoantes iniciais do quinto verso das três estrofes (C V C), em relação aos versos 2, 4 e 4. (V C V). As iniciais consonantais dos versos são surdas na estrofe central, sonoras nas outras duas estrofes.

O contraste entre a estrofe central e as duas estrofes marginaes similares se manifesta igualmente na divisão sinática de cada um dos três pentásticos. A estrofe central se divide em três frases: o verso mediano dessa estrofe e de todo o poema, II. 3. *Sem existir nos bastou, forma éle mesmo uma frase e se acha enquadrado por duas frases de dois versos. Cada uma das duas estrofes marginaes se compõe de duas frases das quais a externa é mais breve que a interna. O segundo verso do poema partilha com o penúltimo a ausência de pausa sinática no fim da cláusula: I. 2. *O mesmo sei que abre os céas* / 3. *É um mito* ...; III. 4. *Embalse, a vida, metude* / 5. *De mexa, morre*. Esta simetria provoca uma diferença no comprimento relativo das duas frases no interior de cada estrofe: na primeira, a frase breve contém um só verso (1.) e é longa quatro (2.—5.), e a relação análoga na terceira estrofe opõe uma frase de três versos iniciais (1.—3.) à frase dos dois versos subsequentes (4.—5.).*

III

O ornato é a figura que atravessa o poema de ponta a ponta, e esta aliança de vocábulos apresenta duas variedades distintas: uma palavra é unida ao termo contraditório ou então ao termo contrário. A reparição desses processos no texto de "Ulisses" é estritamente simétrica.

A particularidade da inicial nos três versos interiores do segundo pentástico, em relação aos versos correspondentes das duas outras estrofes e aos dois versos externos do mesmo pentástico, encontra uma analogia evidente na distribuição dos oxíforos. O terceiro verso do pentástico central, ou seja, o verso mediano do poema, e os dois versos adjacentes são os

únicos que aproximam dois termos verbais: uma estrutura positiva sobreordenada sob forma de um verbo no pretérito é oposta a uma estrutura negativa subordinada, isto é, a um infinito munição de preposição: preposição privativa por si mesma *sem* no verso mediano (II. 3.) ou então seguida de um verbo negativo — *por não* nos dois versos adjacentes (II. 2., 4.). O verso mediano comporta um matiz ligeiramente concessivo: "embora ele não tenha existido", enquanto que os dois versos contíguos formam proposições nitidamente causais: "por não ser", "por não ter vindo".

Quanto às significações lexicais dos verbos centrais, o poeta proclama a nulidade da existência fenomenal em favor do ser numenal: 1) *Foi por não ser existindo*; logo *foi*, o pretérito do verbo *ser*, é superposto a *ser existindo*, construção que reduz o mesmo verbo *ser* à posição de uma cópula submetida a seu atributo, o gerúndio de matiz durativo *existindo*, podendo-se quase traduzir: "être vivant". Seria possível dizer, com Bachelard, que "tudo não é real da mesma maneira" e "a existência não é uma função monótona". A passagem do negativo ao positivo é reforçada no verso subsequente pela introdução de um verbo concreto e totalizante — 3. *bastou* — e finalmente pela oposição das duas formas nominais, *ho-méimas*, do verbo *vir*; o mesmo significante *vindo* serve ao particípio passado e ao gerúndio: *ter vindo*, infinito do passado composto, e *foi vindo*, combinação da cópula no pretérito com o gerúndio. A combinação de uma permanência mítica vem se superpor ao desmentido empírico de um evento passageiro de outra. Mantendo as componentes gramaticais do verso 2., o verso 4. (*foi — foi, por não ser — por não ter, ser) existindo — (foi vindo) inverte-lhes a ordem e acentua a passagem do negativo ao positivo, dando ao primeiro a posição de prótase e ao segundo a de apódose.*

O herói da estrofe central, Ulisses, — cujo desembarque lendário na embocadura do Tejo se deve

(9) G. Bachelard, *La philosophie du non* (Paris, 1954), p. 34. Cf. F. Pessoa, *Textos Filosóficos*, I (Lisboa 1968), p. 154. "Vários que (dadas as coisas se dividem, por assim dizer, em noumenos e platonismos)". N. do T.: Pessoa parece estabelecer uma "falácia etimológica": poética, paranomástica, entre *noúmeno* e *platonismo*, que é *estere* "platonismo".

apenas a um vínculo paronomástico entre seu nome e *Lisboa*, e cuja existência tem, ela mesma, um caráter mítico, — *dera-se a si próprio* segundo a *Odisséia* o nome de Ninguém (**ὄνομος ἄνθρωπος γ' ἄνθρωπος**). Nos versos de Pessoa é designado apenas por uma referência anafórica (II. 1. *Este*) ao título do poema. O triplo oxímoro do pentástico em mira culmina na apoteose do poder paterno atribuído a essa personagem fisicamente ausente e não-existente: II. 5. *E nos criou*.

O verso mediano do poema concretiza e transpõe em termos verbais o oxímoro nominal do verso inicial: o herói não tendo existido e assim não sendo mais do que um *nada* no nível histórico, nos bastou completamente e foi portanto um *tudo* no nível sobrenatural. Em geral os três versos centrais com suas alianças de termos contraditórios entram em correspondência com as duas extremidades do poema, o primeiro e o último verso. Estes versos centrais e marginais são os únicos a utilizar o negativo e a confrontá-lo com um termo positivo, mas os tipos de negação diferem. A "negação nuclear", utilizando um substantivo negativo — *nada* —, caracteriza os dois versos extremos do "Ulisses", enquanto que os versos centrais recorrem à "negação conexional", que mune o verbo de um marcante caráter subtrativo.⁹

O oxímoro do verso liminar — I. 1. *o nada que é tudo* — subordina formalmente o termo positivo ao termo negativo, mas, ao contrário, do ponto de vista semântico, é a totalidade positiva que se sobrepõe à totalidade negativa. No último verso do poema o metonímico substantivo *nada* termina o *stigma* — III. 4. *meio* — implicando o conceito de um todo positivo, contradiz o todo negativo *de nada* e dá ao apóstrofe o sentido de uma hipérbole fantasiosa e sombria. Um desnível idêntico entre a hierarquia formal e a semântica (a superposição semântica do determinante ao determinado) se manifesta em cada uma das duas extremidades do poema, mas por outro lado a frase final inverte a ordem interna de todos os oxímoros anteriores impondo a passagem do positivo ao negativo. Quanto à sucessão dos termos na seqüência, a do princípio

(10) Cf. L. Teubner, *Stigmata de symbolis structurae* (Paris 1959), Cap. 37 sq.

corresponde à ordem do verso U.4. (negativo → positivo), enquanto que o verso II.2. e o fim do poema apresentam a ordem oposta (positivo → negativo).

O confronto dos oxímoros — bem como de suas componentes nas duas extremidades do poema, de um lado, e nos dois versos adjacentes ao verso mediano, do outro — põe em relevo uma simetria em espelho. Ora as duas estrofes marginais comportam dois oxímoros, estes baseados na altura dos contrários e ligados ambos ao último par de versos no pentástico, segundo o princípio da simetria direta. Diga-se de passagem, o mesmo par de versos encerra nas duas estrofes marginais uma posição complexa. Mas quanto à sucessão dos dois termos no interior da figura e à sua hierarquia semântica, estes dois oxímoros seguem por seu turno o princípio de simetria em espelho. Ambos põem em jogo os mesmos contrários: a vida e a morte.¹¹

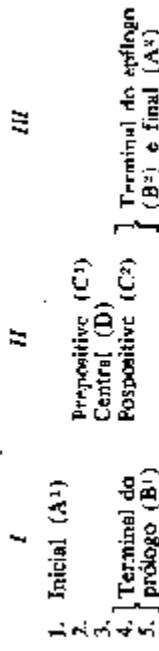
Assim, o corpo morto de Deus — I.4. — é declarado vivo — I.5. — por meio de um segundo epíteto, desta vez separado do nome determinado. É um exemplo do mito onipotente, o levantar do sol abrindo os céus, que, conforme a simbólica eclesiástica, se une à imagem da ressurreição. De outro lado, no fim da última estrofe, a vida — III.4. — recebe o predicado morte — III.5. A sucessão verbal morto—vivo, associada com o mito celeste da passagem da morte à vida, é suplantada pela ordem inversa vida—morte e o motivo terrestre (III.4. Embaixo) do triunfo da morte sobre a vida. O traço característico de todo o poema é uma tensão entre a negação e a afirmação, e os contrários se transformam em termos contraditórios — a vida persistente e aniquilada — e os termos negativos dos dois oxímoros enlaçados — nada e morte — se juntam para concluir o verso final do poema. Assim, o nada [néant], que se opõe ao ser metafísico, vem se substituir ao nada [rien] enquanto carência de

(11) Este tipo de oxímoro remonta à tradição medieval; vemos, encontram-se em Gottfried von Strassburg numerosos exemplos como *Das leben ir lebden, als wabet ir tot, sus wêrent zie noch und sîc dîoch tot*, *was ir ir iur der lebenden brot*. — Ver H. Schumacher, *Germanische Studien*, CXCVII (Berlín 1918), p. 19 sqq. Cp.: "A vida não concorda consigo própria porque morre. O paradoxo é a fórmula física da realidade. Por isso toda a verdade tem uma forma paradoxal"; F. Poeschl, *Página. Mitos...*, p. 218.

existência física evocada na definição do mito no início do poema.

Nos oxímoros do autor os sinónimos usuais se transformam em antónimos, mas mesmo a suposta identidade de som e de sentido entre os elementos lexicais dos oxímoros correspondentes acaba por revelar-se equívoca, de acordo com a arte de Pessoa que busca o duplo sentido nos vocábulos correntes e os converte em pares de homónimos. Assim, por exemplo: "Sim, ser vadio e pedinte, como eu sou / Não é ser vadio e pedinte, o que é corrente" etc. Ou, em outros termos: as palavras aparentemente semelhantes ou quase-sinónimas diferem em suas significações por que deitam raízes em idiomas diversos embora entre-meados em nosso empêgo. De fato os oxímoros de Pessoa confrontam e delimitam estes dialetos funcionais e as concepções irreconciliáveis que eles refletem.

Nas três estrofes do poema a disposição dos sete oxímoros (2+3+2) que se desenham sobre o fundo das sete linhas desprovidas dessa figura (2+2+3) forma um conjunto fixo e proporcionado:



IV

As três estrofes estão ligadas por uma cadeia de correspondências fónicas que acentuam e entrelaçam os oxímoros do poema. Assim, o verso liminar *O mito é o nada que é tudo* encontra sua réplica nos fonemas, sobretudo consonantais, do epílogo final — III.4. metade 5. de nada. Aos seis /m/ dos primeiros quatro versos (I.1. mito — 2. mesmo — 3. mito — mudado — 4. morto) correspondem os dois /m/ da frase final (III.4. metade — 5. morte), separados do quarto inicial por nove versos desprovidos desse fonema. O fim das duas estrofes marginais varia a ordem numa sucessão similar de fonemas: I.4. ... morto de Deus,

(12) *Obras Poéticas*, p. 414.

5. *Vivo e desvindo* III. 4. ... *vida*, metade 5. De nada. A mesma figura saliente, conhecida sob a cônica *Dorica carra*,¹³ aparece nas duas passagens: I. 4. de Deus e III. 4. *metade* 5. De nada (com as diversas variantes do mesmo tema /e/ e do mesmo tema /d/).

A fatura fônica de toda a terceira estrofe prepara a sequência do verso final DE NADA — cujo anagrama se pode entrever na forma III. 2. na realidade e na repetição das sílabas *de e da*, esta precedida no mais das vezes de um /n/: 1. *tenda* — 3. *fecunda* — *decorre* — 4. *vida* — *metade*.

A combinação de uma oclusiva labial e de um /r/ se reitera com variações nos três versos internos da primeira estrofe 2. *abre* — 3. *brilhante* — 4. *corpo*; este nome e seu epíteto assonante — *corpo morto* — dão a impressã de se cruzar no primeiro verso da estrofe central — 1. *aportou* — que participa de ambos na sua textura fônica e cuja sílaba medial reaparece duas vezes nos oxímoros desta estrofe: 2. *por* — 4. *por*. Um grupo de consoantes três vezes reiterado liga os dois primeiros oxímoros da mesma estrofe: 2. *existido* — 3. *existir* — *bastou*; e, ainda, para terminar a lista de trípticos consonâncias, note-se que o segundo termo do último oxímoro da primeira estrofe — 5. *vivo* — parilha sua sílaba acentuada com as do último oxímoro da segunda estrofe: 4. *Por não ter vindo foi vindo*. A frase continua — 5. *E nos criou* — e a conclusão que dela tira o início da terceira estrofe, *Assim a tenda se escorre*, se apóia também na sua textura fônica sobre esta frase conígua: II. 4. *vindo* 5. *E nos criou* * — III. 1. *Assim a tenda se escorre*.

V

Os processos analisados caracterizam "Ulisses" enquanto estrutura fechada com uma relação ordenada entre o centro e as partes marginais do poema e as similitudes manifestas entre os constituintes marginais.

(13) Cf. R. Godel, "Lírica castro: sur une figure poétique de la poésie latine", *Yo honor Roman Jakobson*, I (Háaga-Pana 1967), p. 761 seq.

(14) N. de T.: Delimitamos de atualizar aqui a grafia de *creou* para melhor ressaltar a conexão fônica sob análise. Neste passo, os autores mancharam a grafia antiga da forma verbal, tal como ocorre no original do poema de início transcrito.

Ora já os oxímoros examinados e em particular os fenômenos de simetria em espelho na sua repartição indicam uma diferença significativa entre os oxímoros da primeira estrofe e os da terceira, especialmente a passagem do negativo ao positivo no início e do positivo ao negativo no fim do poema.

De fato, os fenômenos de equilíbrio entre as três estrofes outra coisa não fazem senão, por um relevo os traços particulares de cada pentástico e o jogo simultâneo de divergências e convergências entre as três estrofes. As tensões no interior dessa triade são tão complexas quanto as relações entre os três heterônimos de Pessoa na "obra Caetano Reis-Campos".

É o encadeamento das categorias morfológicas e das estruturas sintáticas que nos faz observar a individualidade pronunciada de cada estrofe e desvenda a trama da obra inteira, ainda que sejamos antes levados a prestar atenção a outros processos no agenciamento das classes sintáticas e morfológicas, especialmente àqueles que unificam o poema e fazem dele uma composição simétrica e fechada.

Assim, cada estrofe contém um só verbo transitivo e esse verbo é acompanhado de um complemento: I. 2. *que abre os céus*, II. 5. (*Este*) *nos criou*, III. 3. *a fecundá-la*. Observe-se a noção incognitiva metonímica a cada um desses verbos, que caracterizam, todos os três, a atividade criadora do mito, sem que a construção sintática em questão contenha um sujeito nominal intrínseco. As duas frases e aos dois sujeitos gramaticais da estrofe inicial corresponde o mesmo número de frases e de sujeitos na estrofe final, enquanto que na estrofe central a soma das frases aumenta e a dos sujeitos diminui: 2+1 para aquelas, 2+1 para éstas. Esta mudança de um mais em um menos pode ser qualificada de anti-simetria.

Na estrofe central a frase do verso mediano parilha certas propriedades sintáticas dos dois versos adjacentes, estreitamente ligados um ao outro na sua composição gramatical (v. acima). Ora, o paralelismo das duas frases marginais dessa estrofe vai ainda mais longe: o verbo *foi* abrindo o segundo verso é precedido por um outro pretérito, II. 1. *aportou*, e o mesmo *foi* que fecha o antepenúltimo verso é seguido por um pretérito ulterior, II. 5. *criou*. Em suma, todo verso da

estrofe central contém um pretérito; uma dessas cinco formas pertence à frase mediana, e duas a cada uma das frases marginais; os três infinitos subordinados são distribuídos por todas as três frases. Ao contrário, em cada uma das estrofes marginais só há três versos que dão lugar a *verba finita* (I. 1., 2., 3. e III. 1., 3., 5.). Na primeira frase de cada uma dessas estrofes o *verbum finitum* é representado por dois exemplos.

VI

A singularidade gramatical de cada estrofe e suas relações particulares com cada uma das duas outras estrofes é que faz ressaltar o movimento dramático do tema.

O vocabulário da estrofe inicial compreende os únicos adjetivos (cinco ao todo) do poema (mais o pronome adjetivo I. 2. *mesmo*) e sete substantivos (mais o pronome substantivo I. 1. *todo*), contra cinco substantivos na estrofe final e nenhum na estrofe central. Os dois pronomes relativos restritivos — I. 1., 2. *que* (note-se a ausência de vírgulas!) — são estritamente aparentados aos adjetivos. Com cada uma das estrofes, a primeira tem um só verbo transitivo. Com exceção desse verbo (I. 2. *abre*), a única forma verbal na estrofe é a cópula *é*, empregada três vezes — 1. (bis), 3. — para ligar um complemento predicativo ao sujeito.

A esse mundo de entidades com seus caracteres permanentes, a segunda estrofe opõe uma cadeia de acidentes e de eventos alternativamente negados e afirmados. Com mestria suprema Pessoa constrói as três frases deste pentástico sem o concurso de um só substantivo ou adjetivo. Cinco pretéritos, três infinitos, dois gerúndios e um particípio formam a parte principal do léxico desta estrofe e, com exceção do infinito, não se encontram em outro lugar do poema. O verbo *ser*, reduzido na estrofe precedente ao papel de uma simples cópula, serve na estrofe central para designar o fato absoluto e integral de ser — II. 2. *foi* — e entra em seguida numa combinação inusitada e cativante com gerúndios — II. 2. *não ser existindo*, 4. *foi vindo*.

A segunda estrofe se distingue não somente pela ausência dos substantivos e adjetivos e pela produção

e abundância das formas verbais, mas também por léxico que Tennyson qualifica de "anafóricos" e que remetem a dados que ultrapassam o contexto do poema. Assim, recordamos que no verso — II. 1. *Este, que aqui aportou* —, o pronome *este* se reporta não aos versos do poema mas a seu título "Ulisses"; a proposição relativa introduzida pelo pronome *que* e posta entre vírgulas não é "restritiva", de sorte que o pronome anafórico guarda seu valor de alusão autônoma ao herói em questão. O advérbio *aqui* comporta uma remissão ao nome da cidade *Lisboa* que aparece no frontispício do livro *Mensagem*. Enfim, o pronome pessoal *nos* — complemento indireto face ao verbo intransitivo II. 3. *bastou* e complemento directo face ao verbo transitivo II. 5. *criou* — implica por seu turno uma transgressão dos limites do texto e em especial uma remissão ao autor e aos destinatários da mensagem. Contrariamente a todos esses "anafóricos", os da estrofe seguinte — III. 1. *Assim*, 3. *a secundária* — não se reportam senão ao texto do verso antecedente. Notemos também que na estrofe central a anáfora se liga a uma designação déctica dos objetos próximos no tempo e no espaço do ato da enunciação. Em outras palavras, o mito heróico estabelece uma proximidade temporal e espacial entre o herói fabuloso, de um lado, e o poeta e os que o cercam, do outro. Os três versos ímpares que encerram os "anafóricos" contrastam com os dois versos pares mundos da negação *não*

Os pronomes da segunda estrofe respondem ao interrogativo *quem?* e são as únicas palavras do poema que designam seres humanos. Os pronomes das outras estrofes referem-se apenas a inanimados e os nomes que povoam essas duas estrofes e que sustentam o péso do tema poético pertencem todos ao gênero inanimado, com exceção do sobrenatural I. 4. *Deus*. Este serve para determinar o ápice unido ao atributo e ocupa assim o lugar mais subalterno entre todos os constituintes sintáticos do poema: ... *sal... é um mito — o corpo de Deus*.

Se o mito da primeira estrofe está para sempre ligado aos céus, o (*este*) da estrofe central se acha preso ao solo natal do poeta a despeito dos argumentos empíricos que estes versos anulam. É a este mito que

tro verbos de ação concentrados na primeira frase da estrofe final se repartiam ao sujeito III.1. *lenda*, enquanto que é ao sujeito oposto, 4. *vida*, que a segunda e última frase liga o único verbo de estado, 5. *morte*.

Na escolha dos substantivos esta estrofe consagra à vida aqui embaixo (4. *Embaixo*) difere da primeira estrofe sob dois aspectos. Nesta, ao lado dos nomes abstratos, palavras concretas como I.2. *sol*, *céus*, 4. *corpo* representam um papel primordial, enquanto que a estrofe terminal só faz uso de nomes abstratos. O masculino é o único gênero familiar às duas primeiras estrofes (22 palavras das quais sete substantivos); ao contrário, nos quatro versos completos da última estrofe, oito palavras, das quais quatro substantivos, são todas do gênero feminino, e só o substantivo do verso truncado III.5. *nada* é um masculino. Observemos que o verso final do poema toma ao verso inicial este último substantivo do texto inteiro, e que é ele em todo o poema a única palavra plena transferida de uma para outra estrofe. Aíás este termo se afasta das outras palavras masculinas do poema por sua terminação distinta da terminação habitual do masculino, que se acha atestada dezoito vezes no texto de "Ulisses".¹⁰ Ao todo, o gênero masculino é representado por vinte palavras na estrofe inicial e o feminino por oito na estrofe terminal. O contraste entre os nomes femininos da última estrofe e o masculino das estrofes anteriores ressalta particularmente na substituição do masculino I.1., 3. *mito* pelo feminino III.1. *lenda*. Esta disposição dos gêneros no poema é demasiado ordenada para poder ser fortuita, mas antes de nos aventurarmos a uma interpretação semântica do estado assim verificado devemos notar uma particularidade reveladora no tratamento dos substantivos masculinos. Com exceção de I.2. *céus* todos os substantivos do poema estão no singular e nenhum substantivo masculino no singular assume o papel de complemento verbal direto ou indireto, isto é nenhum deles faz supor uma ação voltada em sua direção e da qual seja o suporte. Por outro lado, esta função de complemento verbal é preenchida por nomes ou pro-

(10) *N. do T.*: V. N. do T. p. 117.
(11) *Op. J. Mouton, Clémens Jr., "Considerações sobre o gênero em português", Estud. Lingüísticos, 1, nº 2 (1966).*

reage o pentástico final ao considerar a relação entre a vida e a realidade. Uma entra na outra para fecundá-la porque a vida abandonada a si mesma (ou, talvez, tódia vida em geral?) fica à morte. Note-se que a metáfora verbal *fecundá-la*, de acordo com a poética de Pessoa, é um tropo vital e não uma fórmula retórica: sugere a idéia de um rito em conúbio com a realidade que jaz *embaixo* e a imagem da *lenda-sémen* que *escorre* do mito para *entrar* no seio da realidade.

A predominância dos nomes — substantivos ou adjetivos — na primeira estrofe e ao monopólio das diversas formas verbais na segunda, a terceira responde com um número igual de substantivos e de verbos: cinco palavras de cada uma das duas classes, a saber: dois substantivos regidos (2. *na realidade*, 5. *De nada*) e três independentes (1. *lenda*, 4. *vida*, *metade*), dois infinitos subordinados (2. *entrar*, 3. *fecundar*) e três *verba finita* independentes (1. *se escorre*, 3. *decorre*, 5. *morte*). A confrontação dos substantivos e dos verbos é particularmente impressionante no último oxímoro do poema, o único a confrontar duas partes opostas do discurso, III. 4. *vida... 5 morte*, enquanto que nos oxímoros anteriores a *morte* observava-se de início uma aliança de dois termos similares — atributos (I.1.) ou epítetos (I.4.—5.), e em seguida um confronto de duas formas verbais (II.2., 3., 4.) ou nominais (III.4. *metade* 5. *De nada*) das quais uma está munida e outra desprovida de preposição.

O alto poder simbólico das categorias verbais no texto de "Ulisses" está em relação com o número rescrito das que o poema aceita e põe em ação: sete presentes e cinco pretéritos perfeitos na terceira pessoa do singular (ao todo doze *verba finita*, o que corresponde aos doze auses substantivos do poema); cinco infinitos, inclusive um infinito no pretérito constituído pelo verbo auxiliar *ter* mais o particípio passado, e finalmente dois gerúndios.

O presente atemporal da primeira estrofe, substituído pelo pretérito na história de Ulisses, é retomado na estrofe terminal. De outro lado, são verbos de ação que desfilam nesta estrofe continuando a série iniciada na estrofe precedente, com a mesma hierarquia sintática dos *verba finita* e dos infinitos. Os qua-

nomes do gênero feminino — III.2. *A entrar na realidade*, 3. *a fecundá-la* — e por nomes ou pronomes no plural — I.2. *abre os céus*, II.3. *nos* (objeto indireto) *basou*, 5. *nos* (objeto direto) *criou*. Em português o nome masculino no singular é pura e simplesmente um substantivo, tal e qual, privado de toda marca suplementar, uma vez que ele não pertence nem ao gênero marcado nem ao número marcado. No sistema simbólico do poema este substantivo é pois apresentado como independente de toda ação extrínseca e de toda interação, independente enfim, como o dirá a segunda estrofe, do jogo da existência efetiva. Mas desde que se produz a conjugação da realidade e do mito, este perde a sua pureza e degenera em uma *lenda* que não é senão a tradução do *mito brilhante e mudo* na linguagem comum. O poeta deixa aberta propositalmente a questão de saber se a vida aqui embaixo morre malgrado a intervenção da *lenda* ou a falta de sua intervenção. De qualquer modo, *nada*, no último verso, perde seu oposto primitivo, *tudo*. A tensão entre as duas concepções da vida é a derradeira das anomias dialéticas que estruturam o poema.

O mito é o nada que é tudo, e todo substantivo não-marcado integrante da primeira estrofe, como *sol* e *corpo de Deus*, é um mito. I.3. *É um mito*; logo, o que apresenta é precisamente um nada que é tudo. Em "Ulisses", como acabamos de verificar, os nomes masculinos no singular jamais apresentam o objeto de uma ação, mas, o que é também significativo, tampouco aparecem no papel de agente. As únicas funções sintáticas que o poema atribui aos substantivos não-marcados são ou a de termo primário — sujeito ou nome atributivo — numa proposição equacional (nome — cópula é — nome) ou a de aposição junta a um dos dois termos primários, ou enfim esses substantivos exercem a função de uma "subordinada epitética"¹⁷ que

(16) Cf. R. Jakobson, *Selected Writings*, II (Hass-Paris 1968), pp. 3-404, 336-344, 377-381, e 213: "O termo marca que, se o designado é uma pessoa ou se trata de personificação (o na linguagem poética todo designado se presta à personificação), é seguramente ao sexo feminino que essa pessoa pertence (espécie designa sempre a mulher). Ao contrário, a significação geral do masculino não especifica necessariamente o sexo: *espôso* ou designa de maneira positiva o macho (*espôso* e *espôsa*), ou, de maneira generalizante, um *dos dois espôso*, ou *dos dois espôso*". Cf. em português o emprego de masculinos como *deputado*, *ministro*, *embaixador*, *poeta* em relação a mulheres.

(17) Ver Tesnière, *Cap.* 65.

determina a aposição: I.4. *corpo morto de Deus*, III.4. *vida*, *metade* 5. *De nada*.

Assim que aparece a ação e sua marca temporal o pretérito, o substantivo se torna tabu e se vê suplantado na estrofe central por substitutos analóricos; a seguir, quando a atividade se perpetua e se realiza no nível inferior, a estrofe terminal efêmera os termos em jogo e se vale de um *enjambement abrupto*¹⁸ para aguçar o duplo oxímoro trágico que põe fim ao poema

*Embaixo, a vida, metade
De nada, morte.*

Recorde-se a aversão do poeta pelas coisas literárias "que não contêm uma fundamental idêia metafísica, isto é, por onde não passa, arida que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida"¹⁹. Num de seus aspectos múltiplos, é dialética dos símbolos que alternam nas três estrofes do poema pode ser visualizada pelo esquema seguinte:

Tese: O eterno ————— Os céus —————
Antítese: ————— O passado ————— O solo
Síntese: O eterno ————— O solo

Ou em outros termos, aqui embaixo a vida passa eternamente.

VII

A gramática das rimas reflete vivamente a diversidade, assim como a afinidade das três estrofes. Nas rimas do poema "Ulisses" os versos ímpares de uma estrofe nunca usam a mesma classe de palavras que os versos pares. A tabela abaixo ilustra a distribuição das categorias morfológicas nas rimas das três estrofes:

<i>Estrofe</i>	<i>Versos ímpares</i>	<i>Versos pares</i>
I	Pronome e adjetivos	Substantivos
II	Verba finita	Formas nominais do verbo
III	Verba finita	Substantivos

(18) Este *enjambement* acentua a significação fracionada da palavra *metade*, cindindo violentamente o sintagma *metade da vida*.

(19) Carta a Armando Cbrtes-Rodrigues, *ob. cit.*, p. 27.

Assim os versos ímpares da terceira estrofe correspondem aos da segunda e os versos pares aos da primeira. Ora nos dois casos a afinidade sofre a composição de uma divergência: a terceira estrofe opõe o presente ao pretérito da segunda estrofe e o gênero feminino ao masculino da primeira estrofe. A passagem das rimas nominais da primeira estrofe à confrontação das rimas nominais e verbais na estrofe terminal é acompanhada de uma extensão das correspondências gramaticais na rima. A primeira exigia somente uma identidade de gênero apoiada seja na igualdade de número e na mesma desinência univocalica, seja apenas no fato de pertencer à mesma parte do discurso (I. 2. *cétus* — 4. *Deus*). A segunda estrofe faz rimar as desinências em duas vogais. As rimas da terceira estrofe introduzem a identidade do morfema preposto à desinência (sufixo derivativo: III. 2. *realidade* — 4. *metade*, ou raiz: III. 1. *escorre* — 3. *decorre*; ainda uma vez a terminação do poema, III. 5. *morte*, apresenta uma exceção).

Pode-se observar que os membros de um oxímoro não rimam nunca entre si em "Ulisses" e que a marcha das rimas contrabalança a dos oxímoros: no curso do poema as rimas, como indica a tabela abaixo, tornam-se cada vez mais gramaticais, enquanto que a equivalência gramatical entre os membros dos oxímoros, completa na primeira estrofe, se atenua a seguir e acaba por se transformar numa oposição do nome e do verbo.

Morfemas idênticos nas rimas *Relações gramaticais entre os membros do oxímoro*

- I. Desinências univocálicas *Equivalência sintática e morfológica*
- II. Desinências bivocálicas *Partes do discurso idênticas, funções sintáticas diferentes*
- III. Desinências e morfemas pré-desinenciais em dois pares de palavras correspondentes *Oposição sintática e morfológica no oxímoro final*

É difícil encontrar "mais perfeição e elaboração cuidada"²⁰ de uma diversidade rítmica ligada a uma unidade métrica rigorosa do que aquela que Pessoa apresenta na breve extensão de quinze linhas em harmonia com o perfil semântico destas.

Nos versos completos a terceira e a sexta sílabas são constantemente átonas; a quarta, separada por duas sílabas da última sílaba acentuada, leva o acento de palavra com exceção de dois versos: I. 3. *E vir: mibo brilhante e mudo*, onde o acento de palavra recai sobre a quinta sílaba, e III. 2. *A emirar na realidade*, onde uma só palavra com seu proclítico contém quatro sílabas pretônicas. Quanto ao começo do verso completo, a primeira sílaba é sempre átona nas estrofes maiores; mas leva o acento de palavra nos dois primeiros versos da segunda estrofe. O acento cai na segunda sílaba em todos os quatro versos completos da primeira estrofe e em três versos da terceira estrofe, mas a mesma sílaba permanece átona na segunda estrofe. Assim os versos II. 3., 4. e III. 3. só contêm duas palavras acentuadas.

Observe-se que todo desvio rítmico encontra uma correspondência parcial em um dos dois versos adjacentes: o acento que em I. 3. cai na quinta em lugar da quarta sílaba é antecipado pelo verso I. 2., que vincula o acento de palavra à quinta e ademais à quarta sílaba (*O mesmo sei que(e) abre(e) os céus*). O verso III. 2., to qual apenas duas sílabas levam o acento de palavra, corresponde sob este aspecto ao verso III. 3.

Os versos completos apresentam três tratamentos diferentes das respectivas duas primeiras sílabas: o acento de palavra atua A) a segunda sílaba, B) a primeira ou C) nenhuma das duas. A estrofe inicial fica fiel ao tipo A; ao lado deste, o tipo C aparece uma vez na estrofe terminal (III. 3.), enquanto que a estrofe central é a única a proscrever o tipo A e a fazer uso do tipo B (II. 1., 2.), alternando-o com o tipo C (II. 3., 4.).

Ainda uma vez verificamos a tendência a um paralelismo binário das variedades rítmicas. Nos dois primeiros versos da estrofe central, o acento inicial põe

(20) Mesma carta de F. Pessoa, *ob. cit.*, p. 24 sq.

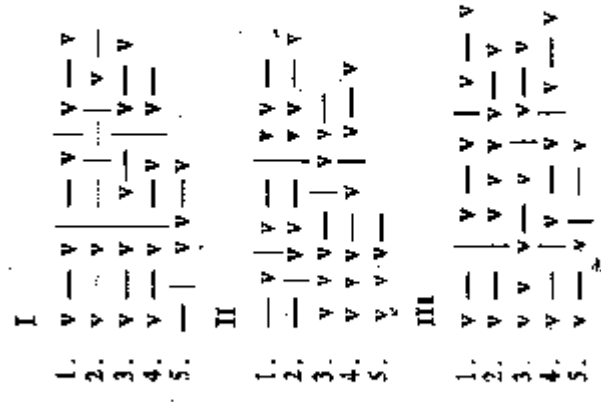
A vogal acentuada da rima não é precedida de um corte nem nos versos completos nem nos versos truncados do poema, com exceção da última palavra, III.5. *morre*, que este corte brusco torna particularmente expressiva e opõe de maneira marcante ao segmento terminal máximo, cotado de quatro sílabas préclíticas — III.2. *na realidade*.

Os versos completos da estrofe inicial têm sempre um corte após a terceira e a quinta sílaba e manifestam preferência pelos paroxítonos no interior do verso (seis dentre as oito palavras seguidas de um desses dois cortes). Ao contrário, na estrofe central o corte já mais precede a quarta sílaba mas a segue nos três primeiros versos. Nesta estrofe, quatro dentre os seis acentos interiores caem na última sílaba do palavra, e estes cortes masculinos fazem ressaltar o caráter masculino da rima que une os versos ímpares: II.1. *aportou* — 3. *bastou* — 5. *criou*. O monossilabismo da cláusula prevalece sobre sua estrutura bivocalica.

A estrofe terminal não apresenta corte após a quarta sílaba e nos três versos onde esta sílaba leva o acento o corte segue a quinta sílaba segundo o modelo da estrofe inicial. De outro lado, a ausência de corte após a terceira sílaba opõe as duas estrofes não iniciais à inicial. Ao lado destas características que ligam a terceira estrofe a uma das duas outras, ela apresenta um traço que só nela existe: quando o acento recai na segunda sílaba, esta se faz seguir de um corte. Em consequência, na última estrofe, as três palavras que acentuam a segunda sílaba do verso são todas oxítonas, enquanto que os três acentos de palavra que incidem sobre a quarta sílaba do verso pertencem a paroxítonos. O contraste entre os paroxítonos da primeira estrofe e os oxítonos da segunda se transforma numa alternância regular desses dois tipos prosódicos no interior da terceira estrofe, que sintetiza os traços divergentes das estrofes anteriores.

A primeira estrofe consagrada à exaltação do Mito exerce pela nitidez de seu desenho métrico. Este arranjo, que tanto a distingue, é que deve ter inspirado a harmonização vocálica de toda a estrofe. As duas

em relevo a essência mesma do mito hercúico, seu sujeito e seu predicado, ambos expressos por termos abstratamente gramaticais: II.1. *Esté*... 2. *Foi*. O verso III.3. partilha, como já o indicamos, o traço característico do verso antecedente, III.2.: cada verso do par comporta apenas dois acentos de palavra, do mesmo modo que o segundo par de versos da estrofe central, II.3., 4.; do ponto de vista da estrutura verbal estes quatro versos se distinguem de todos os outros do poema: são os únicos a começar por um infinito subordinado ao *verbum finitum*; neste modo (*Assim*) a finalidade afirmativa das prótases, III.2. *A entrar na realidade*, 3. *E a fecundá-la*, contrabalança as prótases circunstanciais e negativas das linhas II.3., 4. A individualidade rítmica das estrofes é devida sobretudo aos cortes [*coupes*], lugares do verso onde se situam — obrigatoriamente ou de preferência — os limites das palavras acentuadas (inclusive os acentos proclíticos ou enclíticos que as acompanham). O quadro abaixo ilustra a distribuição dos cortes (|) e sem acento (v) nos versos de "Ulisses" (as sílabas suprimidas pela sinalefa foram naturalmente omitidas no esquema):



últimas vogais dos paroxítonos iniciais formam uma rede de correspondências constantes com as duas vogais das rimas. O fonema /t/ é aqui a única vogal postônica no fim e no início do verso. As vogais sob o primeiro e o último acento de palavra nos três versos ímpares da estrofe inicial realizam os fonemas /i/ e /u/, ambos difusos mas ao mesmo tempo opostos um ao outro por sua tonalidade. Estas cinco palavras se recortam contra o fundo dos versos pares da estrofe que não toleram nenhuma vogal difusa em suas sílabas acentuadas: 1. *mito* — *tudo*, 3. *mito* — *meado*, 5. *vivo* — *desejado*. Elas põem em relevo o primeiro substantivo e o motivo condutor do poema, MITO, o único termo lexical repetido no interior de uma estrofe e marcado além disso por um jogo de inversões: 1. *O mito é... que é...* 2. *O... que...* 3. *É um mito. A tripla alternância fônica extrai as palavras mais eficazes para a exaltação do mito que é aclamado como todo-poderoso (*tudo*), inesfável (*meado*), vital (*vivo*) e despido de todo distarce (*desejado*).*

IX

O estudo de "Ulisses" nos permite observar, sem mesmo ser necessária a consideração de outros exemplos, o que representa na obra e na doutrina estéticas de Fernando Pessoa o que para ele era um verdadeiro "poeta da estruturação"; um tal poeta lhe parece ser necessariamente mais limitado que os poetas da variedade naquilo que ele exprime, assim como menos profundo na expressão: por isto mesmo, é mais complexo, porque exprime, segundo as próprias palavras do autor, "construindo, arquitetando, estruturando" (ver acima)

Nada, a palavra reiterada que baliza as três estrofes de "Ulisses", nos deixa entrever a firmeza monolítica do princípio arquitetural que governa a expressão poética de Pessoa. *Nada*, totalidade negativa, se acha oposto a *tudo*, totalidade positiva, e estes dois quantificadores totalizantes se opõem, por seu turno, a um quantificador parcelante, *metade*, e o contraste dos

dois gêneros, masculino de *nada* e *tudo* em face do feminino *metade*, vem reforçar esta oposição.* Em dois poemas de Pessoa, escritos ambos em 1933, pouco antes da composição de *Mensagem*, vamos encontrar de novo as mesmas três personagens do drama, mas seus papéis e relações reciprocas parecem variar. Na sextilha atribuída a Ricardo Reis e datada de 14.2.1933 (período em que Pessoa sofreu uma grave crise de neurastenia), é o inteiro, o todo, que põe o nada fora de jogo, e cada parcela incorpora o todo e nele se funde:

Para ser grande, se inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Se todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.¹¹

De outro lado, no estrofe inicial de um poema que leva a data de 13.9.1933 e incluído no *Lancioneteiro*, a redução do todo (*tudo*) a sua metade culmina na imagem global de uma metamorfose do infinito em um *nada*.

Tudo que faço ou medito
Fica sempre na metade.
Querendo, quero o infinito.
Fazendo, nada é verdade.¹²

No fundo, estes três dramas do *Tudo*, do *Nada* e da *Metade* são variações sobre o mesmo tema. *Quero o infinito*, o todo é a meta de *tudo que faço ou medito*; os cinco imperativos encantatórios da sextilha ci-

(*) N. do T.: Pela sua significação o pronome indefinido *tudo*, como *algo* e *nada* e os demonstrativos *isso*, *isto* e *aquilo*, é neutro, mas o gênero neutro, que só af se encontra em português e sem marca especial, se comporta na concordância como masculino, e pode usualmente se incluir neste último gênero, em contraste com o feminino: *Ela é meu tudo, quero esse homem, o nada implacável, isto é meu*. (Esta nota foi redigida por J. António Coimbra Jr., a pedido do tradutor. A respeito, observou Roman Jakobson em carta ao tradutor que, de um ponto de vista sincrónico, *tudo*, no português contemporâneo, apresenta o gênero masculino).

(11) *Obras Póstumas*, p. 289.

(12) *Obras Póstumas*, p. 172.

tada pretendem abolir o nada e integrar o mínimo no todo; enfim, é o "assalm seja", a verdade intencional do mito que no início de "Ulisses" transforma o nada em um tudo, enquanto que os fatos que existem in actu parcelam, desintegram, aniquilam o todo: *Fazendo, nada é verdade.*"

(Tradução de Haroldo de Campos, com a colaboração de Francisco Achar)

CARTA A HAROLDO DE CAMPOS SOBRE A TEXTURA POÉTICA DE MARTIN CODAX

Foi Luciana Stegagno Picchio quem, com seu infectível gosto literário, chamou a minha atenção para as fascinantes Cantigas do trovador galigo-português. A monografia fundamental de Celso Ferreira da Cunha, *O Cancioneiro de Martin Codax* (Rio de Janeiro 1956), e uma instrutiva conversa com Francis Rogers ajudaram-me a penetrar essas magníficas citações de uma época excepcional na história da arte verbal europeia.

Admirador que sou da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre som e sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos

(23) Resta-zus o original; dever de cupidimir no caso reconhecimento por que nos asubstiram nessa tradução, a Haroldo de Campos, Alia Gomes e Joaquim Mátias Câmara Jr.