

POESIA/GEOMETRIA: “CHUVA OBLÍQUA”, DE FERNANDO PESSOA

Nádia Battella Gotlib

“Todo o estado de alma é uma paisagem” — afirmava Fernando Pessoa em apontamento solto, publicado como “Nota Preliminar” ao “Cancioneiro” (1). E complementava: “De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma apresentação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar uma intersecção de duas paisagens” (2)

A série de seis poemas que compõem a “Chuva Oblíqua” ilustra a proposta anunciada no texto crítico de Pessoa: fiéis as caráter geométrico da disposição dos ingredientes poéticos, duas ‘paisagens-interseccionadas’ apresentam-se como dois ‘planos’ que, por duas linhas, cortam o eixo horizontal — a linha da consciência — num ‘ponto’ em que tais linhas se interceptam. A explicitação gráfica do ‘processo da intersecção’ esboçada pelo próprio Fernando Pessoa permite reiterar tais considerações, ao mesmo tempo que possibilita o relacionamento do ‘interseccionismo’ à evolução do movimento que veio confluir de maneira decisiva para a solidificação dos propósitos do Modernismo português: o Sensacionismo

Se as definições teóricas de Fernando Pessoa sobre o Sensacionismo apresentam divergências, segundo as palavras ditadas pelo seu ortônimo ou seus heterônimos, por outro lado equacionam tomadas que espelham as diretrizes do movimento modernista, ao conceber o Sensacionismo sob vários aspectos: em sentido lato, como uma filosofia estética, que remonta às diretrizes aristotélicas, cujos princípios ultrapassam o fenômeno artístico especificamente português; em visão diacrônica, como conjunto de princípios herdeiros das mutações culturais solidificadoras da primordialidade da Sensação — que o Autor postula na proposta de que “A arte é a sensação multiplicada

(1) — PESSOA, Fernando — *Obra Poética*. 3a. ed. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1969 p. 101.

(2) — *Idem, ibidem*.

pela consciência” (3), baseado em que “A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação” (4); e finalmente, em alusão à contemporaneidade da literatura portuguesa, como tendência caracterizadora do *Orpheu*, marco do Modernismo em Portugal, e entendido como “a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos” (5), em que o Sensacionismo se afirma então como “parcialmente uma atitude, e parcialmente uma adição de todas as correntes precedentes” (6), no delineamento da arte primada pelo trabalho das sensações como fonte de composição; aí, sob o mesmo rótulo, indiscriminadas pela obra teórica de Pessoa, se inserem desde as heranças clássicas às simbolistas, e às mais recentes tendências cosmopolitas do futurismo (7), açambarcando então a produção poética ortônima e heterônima. O título generalizado — de Sensacionismo — vai se explicitar, então, pela diversificação dos procedimentos estéticos frente às sensações, determinantes das diversas correntes ‘modernistas’

No esquema gráfico Fernando Pessoa coloca o problema da ‘intersecção de paisagens’ através da divisão do Sensacionismo a uma, duas ou três dimensões, segundo o número de linhas a interceptarem o eixo. O Interseccionismo ocupa aí o segundo lugar, ao lado de um Sensacionismo a uma dimensão — chamado ‘sucedentista’ — ilustrado pelo poema “Pauis”, modelo do Paulismo, primado pela sucessão de sensações; e do Sensacionismo a três dimensões, chamado ‘integral’, ilustrado pelo seu drama estático “O Marinheiro”, onde se verifica a realização da ‘personagem dramática’, reduto das sensações personificadas que tendem a culminar, segundo Teresa Rita Lopes (8) na criação dos seus heterônimos — e sobre que se manifesta o próprio Fernando Pessoa: “Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em atos e ação, dramas em almas” (9)

A configuração geométrica da teoria que dita as normas do procedimento poético encontrado na série “Chuva Oblíqua” existe ainda na proposta de que “cada sensação é um cubo” (10), ou na discriminação dos três procedimentos — que “esse cubo pode ser olhado de

(3) — PESSOA, Fernando — *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1974 p. 431.

(4) . — *Idem*, p. 432.

(5) — *Idem*, p. 453.

(6) — *Idem*, p. 444.

(7) — *Idem*, p. 429.

(8) . — LOPES, Teresa Rita — “Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo” in *Colóquio* — Letras, nº 4, dez. 1971 pp. 18-26.

(9) — PESSOA, Fernando — ob. cit. p. 92.

(10) — *Idem*, p. 447.

três maneiras: 1) De um lado apenas, de modo que nenhum dos outros é visto; 2) Com um lado de um quadrado mantido paralelo aos olhos, de modo que dois lados do cubo são vistos; 3) Com um vértice mantido diante dos olhos, de modo que três lados são vistos” (11) E continua: “De um ponto de vista objetivo, o Cubo de Sensação é composto de: Idéias=linhas, Imagens (internas) = planos, Imagens de Objetos=sólidos” (12). E os três procedimentos acham-se resumidos e ordenados, segundo o critério ainda das três dimensões:

“Cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são imagens interiores (de natureza de sonhos — bidimensionadas), delimitada das mesmas por linhas (que são idéias, de uma dimensão somente) *O sensacionismo pretende, cômico desta realidade real, realizar em arte uma decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos*” (13)

O Interseccionismo — como um destes três processos de realizar o Sensacionismo — seria o que “realizou-o tentando levar a efeito a deformação que cada sensação cúbica sofre pela deformação dos seus planos” (14), ou ainda, seria “o sensacionismo que toma consciência do fato de que toda sensação é realmente várias sensações misturadas” (15), sensações-interseccionadas, paisagens-sensações-interseccionadas.

O ponto de confluência das linhas-paisagens num ‘vértice crítico’ preside ao processo criador, e funciona como a constante da sua criação poética: a manutenção da consciência crítica no espetáculo do seu desdobramento em sensações (como ‘emoção’ — sentir, como ‘idéia’ — pensar) atende à evolução da sua produção poética dirigida no sentido de satisfazer a finalidade da arte, a de “aumentar a autoconsciência humana” (16), calcada no princípio de que “A arte tem, então, o dever de tornar-se cada vez mais consciente” (17) O pendor para a ‘intelectualização’ acha-se comentado pelo próprio Fernando Pessoa, como recurso distintivo da sua obra entre os artistas que apresenta no seu “Prefácio para uma Antologia dos Poetas Sensacionistas”: “Fernando Pessoa é mais puramente intelectual: sua força jaz mais na análise intelectual do sentimento e da emoção que ele levou a uma perfeição que nos deixa quase sem fôlego” (18)

(11) — *Idem, ibidem.*

(12) — *Idem, p. 448.*

(13) — *Idem, p. 441.*

(14) — *Idem, p. 442.*

(15) — *Idem, ibidem.*

(16) — *Idem, p. 441.*

(17) — *Idem, ibidem.*

(18) — *Idem, p. 450.*

O amadurecimento do sustentáculo 'crítico' do Poeta surge do remanejamento dos remanescentes simbolistas — como os da 'paisagem de sonho', 'estática' e de 'visão' (19), que presidem às três maneiras sensacionistas e que são retomados por Pessoa quando define a poesia no seu aspecto 'subjeto', através do 'vago', do 'sutil' e do 'complexo', tônicas caracterizadoras do primeiro Sensacionismo, o Paulismo. Ressalte-se a última como o grande instrumento norteador dos princípios de 'lucidez' na construção poética do Autor. As soluções portuguesas do pós-simbolismo, representadas pelas figuras do *Orpheu*, depuram as sensações do cunho simplista, emocional, da corrente saudosista — o que originou a crítica ao simbolismo feita por Pessoa, alegando a "subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema estético" (20), e colocando o Sensacionismo como o que "aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la" (21) O 'complexo', conforme o definiu Pessoa no seu artigo da *Águia* — "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico" — como "o encontrar em tudo um Além" (22), e que "supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma idéia" (23), postula já o conflito pensar/sentir, jogado segundo 'ordem geométrica' na série "Chuva Oblíqua", jogado segundo 'ordem de sucessão' no poema "Pauis", e neste último, em blocos metafóricos deflagrados por impulsos rítmicos sempre em reticências (24)

(19) — *Idem*, p. 297.

(20) — *Idem*, p. 443.

(21) — *Idem*, *ibidem*.

(22) — *Idem*, p. 384.

(23) — *Idem*, p. 383.

(24) — Entre estes dois momentos, convém situar a direção seguida "Na Floresta do Alheamento", onde se esboça uma paisagem paulica, enquanto atmosfera de tédio, de vago propugnada em versos reticentes, pela concomitância de sono/vigília, até o total desengano e a 'nadificação' e passividade extremas. A situação do não ter época nem propósito (como Álvaro de Campos, na representação do seu tempo em 'crisis', na "Lisbon Revisited" — 1923) gera a fruição do 'paraíso de ausência'. O material paulico se corporiza, contudo, pela organização sintática em que a primeira pessoa assume o comando da oração direta, e em que a própria alternância dos tempos passado/presente, em três lances sucessivos, contribui para uma analogia, e já uma sobreposição, dos dois planos: a paisagem do 'quarto' e a paisagem da 'floresta' onde o sujeito mergulha, mergulhando nas profundidades de sua alteridade, na realização do ser outro (*alius/alheamento*).

O jogo da trilogia aparece configurado de forma 'individualizada' quanto aos planos que o compõem no drama "O Marinheiro", desde que a viagem estática de experimentação-fruição do estado intermédio, real e sonhado, acha-se centrado no personagem marinheiro, objeto do diálogo e possível desdobramento dos primeiros personagens colocados em cena. Neste dialogar, a densidade geomé-

Sob este aspecto, a série “Chuva Oblíqua” retoma a constante temática de Pessoa — a concomitância do sentir/pensar, propugnadas segundo Georg Rudolf Lind (25), nos poemas de autodefinição teórica, como “Autopsicografia” e “Isto”, mas incrementando, ainda segundo o Autor citado, as novas tendências às já exploradas anteriormente — a da “nitidez e plasticidade” como se observa nos versos antológicos da “Ceifeira” — “O que em mim sente está pensando” ou “Ah, poder ser tu, sendo eu!” — parentes da ‘nitidez geométrica’ dos planos em ‘sobreposição’ caracterizadores da técnica interseccionista (26)

No percurso ditado pela evolução do estágio de sucessão de pontos reticentes, a demarcarem a linha do fluxo da consciência — do Paulismo — ao estágio de entrecruzamento das duas linhas num só ponto — desenhadas pelas direções dos componentes paisagísticos que habitam os seis poemas de “Chuva Oblíqua” — preservam-se reminiscências do primeiro: no entrosamento das sensações fundadas na dualidade pensar/sonhar; na lucidez que se mantém como ponto de apoio do enfoque das sensações pensadas e/ou sonhadas; no prolongamento reticente dos impulsos rítmicos de um ou mais versos. Contrariamente, no entanto, ao desencadear do jogo poético tendente ao sonho por uma linearidade infinita das sensações — que promovem a estruturação de “Pauis” ou que, na outra linha do Sensacionismo, são levadas ao infinito pelo fluxo incontrolável dos impulsos aos êxtases futuristas de Álvaro de Campos, a ‘técnica da intercalação’ exige, como lhe convém, o limite dos planos básicos da Sensação: a exploração das sensações nas prováveis combinações metafóricas converge dos dois planos movidos pelo ‘jogo da projeção’, explorado sistematicamente no decorrer dos poemas.

O *sentido* afirma-se na variabilidade do percurso da “Chuva Oblíqua” — a linha diagonal que efetua o fenômeno da intersecção entre os dois planos — e na conseqüente metaforização — tipos de sensa-

trica cede à ‘sucessão’ espiralada, que tende ao infinito, da analogia das vivências, triangularmente dispostas na “Chuva Oblíqua”, e a própria seqüência da nebulosa, de herança simbolista, dita a progressão da vivência da situação de transfiguração mútua entre os dois planos metaforizados.

(25) — LIND, Georg Rudolf — *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto, Editorial Inova, 1970.

(26) — No artigo “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico” (in *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1974 p. 378-397) Fernando Pessoa define a poesia moderna no seu aspecto ‘objetivo’ através das características da “nitidez”, ou “o contrário do “vago” ” (p. 384), da “plasticidade”, ou “fixação expressiva da visão ou audição” (p. 385), a que acrescenta a da “imaginação” ou “pensar e sentir por imagens”, o que dá à poesia objetiva “rapidez e deslumbramento” (p. 385)

ções-paisagens (paisagens-sensações), representadoras de cada plano (e dos dois em conjunto)

As variações das circunstancialidades espaciais das “paisagens” que promovem as seis experimentações da técnica giram em torno do pensar/sentir, ou de um/outro, pensar/sonhar, dentro/fora, por vezes correspondentes à equivalência temporal agora/outrora, e acham-se intercambiáveis em seus componentes básicos, entre os dois planos de cada poema, ou entre a série de seis poemas considerados então como um grande conjunto. Afora a consideração histórica do Interseccionismo — como uma etapa na linha das programações teóricas de Pessoa, como, segundo Maria Aliete Galhoz, “um processo, entre outros tentados, para captar a frieza vivencial, o nostálgico tempo da infância mítica com a sua anterioridade inocente e calma” (27), inserindo-se na grande constante temática do Autor, deve ser examinado no que respeita a suas potencialidades poéticas, cuja exploração permite detectar as variações da montagem programática do conjunto, ou mesmo o regramento dos ingredientes na fidelidade ao programa estabelecido. Deste modo, a própria seqüência dos componentes de cada “paisagem” por complementação, e a partir dos elementos-suporte, funcionalmente deflagradores dos subseqüentes, sugere o encaminhamento gradativo do cenário do jogo: em “Chuva Oblíqua-I”: *esta paisagem* (flores, sol, árvores, estradas, muro, troncos, folhas) e *sonho dum porto infinito* (velas, navios, cais, águas, amarras); em “Chuva Oblíqua-II”: *chuva* (montes, vento, automóvel, rodas de automóvel) e *igreja* (vela, templo, altar-mor, toalha do altar, coro, missa, fiéis, padre); em “Chuva Oblíqua-III”: *papel* (mão, canto do papel, bico da minha pena, luz do candeeiro, traços, canto do teto) e *Egito* (Grande Esfinge, pirâmides, rei Quéops, riso, cadáver, olhos abertos, Nilo, barcos embandeirados, Funerais); em “Chuva Oblíqua-IV”: o *quarto* (silêncio, paredes, luz, canto do teto, mãos, janelas, noite, olhos fechados) e *lá fora* (bandeiretas, Andaluzia, danças, violetas, Primavera); em “Chuva Oblíqua-V”: *carroussel* (cavalos, feira iluminada, dia de sol, lá fora, ruídos) e *árvores* (pedras, montes, noite absoluta, luar, copas, penedos); em “Chuva Oblíqua-VI”: *maestro* (batuta, música, teatro, lugares, rotações, orquestras, filas, costas) e *infância* (muro do quintal, bola, cão verde, cavalo azul, jockey amarelo, árvores, ramos ao pé da copa, loja, homem da loja) Dentre tais componentes imagísticos, transfigurados, como todos, em sensações, alguns deles — visuais (cor, luz), auditivos e musicais (som, ritmo,

(27) — GALHOZ, Maria Aliete — “O Momento Poético do Orpheu”, in Fernando Pessoa — *Obra Poética*. 3a. ed. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1969, p. 25.

cadência), de movimento (e direcionamento) — se sobressaem como pontos de acesso ao seu ‘contrário’, dado o teor de ‘transparência’ que favorece o seu desempenho como instrumentos da ‘sobreposição’

O encontrar-se na atividade criadora, aí ser ‘tomado’ por ela, consoma o acaso do jogo: os planos, praticamente resumíveis nos dois polos, ou duas sensações-paisagens-básicas, multiplicam-se, obedecendo à proposta sensacionista, e tal jogo sensacionista se delineia como o próprio deflagrar-se do ‘jogo poético’ por novas e inusitadas configurações metafóricas. Surge, no decorrer da exploração, a Descoberta das visões insuspeitadas, de acordo com a revelação das duas faces cúbicas em torno do vértice crítico, e o poeta estupefato, vê-se duplo, em dois, multiplicáveis em si, e no clímax deste jogo de cubos aparece incapaz de reter os seus impulsos lúdicos, vítima do jogo que engendrou. O desfazer-se do processo coincide com o término da criação — e do poema. Tais etapas demarcariam os núcleos da ‘sequência narrativa’ desta ‘trama poética’ de Pessoa — um índice de ‘unidade’ dos poemas da série (28) A situação do poeta-crítico entre as duas paisagens tende a apresentar os dois planos, distintos, cada um por sua vez, ou já em sobreposição; tende a ser levado pelo processo da intersecção, com certas ‘constantes’ na forma de manifestação: a subitaneidade do seu procedimento, a passividade do autor, experimentando as conseqüências do seu ato, em que perde, temporariamente, o controle dos objetos, passando a espectador do processo; a aceleração rítmica dos versos na representação de tal intensificação; e tende a recolocar, no final do processo, a individuação de cada paisagem interseccionada — a real e/ou a sonhada?

Dentre os seis poemas que compõem a série “Chuva Oblíqua” um deles — “Chuva Oblíqua-III” destaca-se por apresentar como suporte das configurações metafóricas representadoras do processo criador, a “paisagem” da cena do próprio ato de escrever. O jogo poético — com as constantes da técnica interseccionista — afiança-se na seleção dos signos que presidem à escrita, cuja geometria se encaixa na das formas simbólicas da *significação procurada*.

(28). — Unidade da série explicável, em parte, por haver sido criada de um só fôlego, conforme esclarecimento do próprio Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, em carta a ele dirigida: “Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia 13 de Março de 1914 — quando, tendo “ouvido pela primeira vez” (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espírito) grande número dos primeiros poemas do *Guardador de Rebanhos*, imediatamente escrevi, a fio, os seis poemas — intersecções que compõem a *Chuva Oblíqua* (Orpheu 2), manifesto e lógico resultado da influência de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa” (in Fernando Pessoa — *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1974, p. 92).

O mapa gráfico deste trajeto interseccionista tece-se pelos itinerários metafóricos descobertos no encaminhamento da criação. A leitura do poema, para averiguação da 'maneira interseccionista', apóia-se na constatação das duas camadas semânticas básicas — a realidade do escrever e a idealidade do sonhar — ambas separadas — e unidas — pelo 'abismo' do espaço e tempo que separa — e une — um ato de escrever (desenhar) e sua significação (o sentido dos traços) nas profundezas ocultas de uma 'outra' realidade.

O delineamento geométrico da disposição dos planos em sobreposição — e projeção, como o ato de escrever, simula a revelação de um mundo enigmático. A 'metáfora geométrica', recurso estimulador da estruturação poemática, explicita-se como o Segredo dos elos íntimos de parentesco entre os planos, com a representação alquímica da "totalidade", pela projeção da figura no seu contrário que se lhe equivale — e lhe sobrepõe.

"A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro. "

(29)

O verso inicial do poema realiza a sobreposição entre as duas paisagens — papel/Egito — (um pelo outro dentro) O monumento guardião de mistérios seculares e inacessíveis na sua imobilidade domina a folha em branco, e a discriminação espacio-temporal figura a sua projeção, e conseqüente equivalência, no 'sonho' do Poeta-Esfinge no momento de preencher o vazio não revelado da página.

As conseqüências desta primeira disponibilidade criadora nos efeitos da escrita acham-se propugnadas pelas duas seqüências seguintes, iniciadas pelo "Escrevo", que conserva as similitudes sonoras com 'Esfinge/Egito', incrementando a especificação da paisagem egípcia/paisagem do quarto' O recurso da 'transparência' — (das 'mãos' ou do 'branco' da página) leva-o a paisagem egípcia do sonho (aparece-lhe a Esfinge) (30):

(29) — PESSOA, Fernando — *Obra Poética*. 3a. ed. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1969, p. 114-115.

(30) — O poema em exame atesta a possibilidade de confronto entre o interseccionismo e o cubismo como o colocou José Augusto Seabra (in *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1974 p. 144, nota 12), contrariamente à posição de Georg Rudolf Lind (ob. cit. p. 60-61) Segundo José Augusto Seabra, "... para além do carácter evidentemente metafórico do modelo cubista, quando transposto da pintura para a poesia, parece evidente a representação simultânea da pluralidade de superfície de um objeto implica, no plano do quadro, a sua sobreposição pelo menos parcial, e portanto a sua intersecção." Afora isso, considere-se o poema em questão como uma manifestação do interseccionismo que antecipa a 'identificação' dos

“Escrevo — e ela aparece-me através da minha mão transparente”

No segundo lance, os elementos do plano da escritura — papel/mão — complementam-se com o ‘canto do papel’, vértice cuja força geométrica se intensifica pelo verbo (erguem-se) que redundando na forma geométrica da ‘paisagem sonhada’:

“E ao canto do papel erguem-se as pirâmides. ”

A Esfinge (Cabeça/Sonho) firma-se como elemento agencial da mão (instrumento real da escrita) e possibilita a recomposição ‘multiplicada a duas’ da figura: a Grande Cabeça com as mãos-garras presas à terra desenha-se nos planos duplos: o Poeta (Esfinge-Cabeça) que projeta sobre as mãos (garras) a carga criadora — ou mãos (humanas) que realizam a sinalização gráfica dos ditames de uma intimidade criadora (Cabeça-Esfinge) No circuito das maquinações entre o texto-objeto e a energia propulsora-sujeito, no ir-e-vir metafórico, o jogo geométrico como fator de especificidade desta versão ‘autopsicográfica’ — um dos paradigmas temáticos do Autor

A seqüência da escrita acaba por provocar efeitos no próprio autor (perturbo-me), que se aproxima do ‘ponto’ estratégico da descoberta: a complementação da ‘paisagem sonhada’ (de lá) evolui desde a “Grande Esfinge do Egito” (monumento máximo) às “pirâmides” (várias e menores) e daí à realeza que guardam (rei Quéops) Na mesma linha gradativa, o encaminhamento para a determinação de um ponto fixo na página — na ‘paisagem vista’ (de cá), desde o “papel”, para a “mão”, até o “canto do papel”, e agora “bico da pena”, onde o desenho da tinta corresponde ao perfil de uma figura:

“Escrevo — perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Quéops...”

O espaço do papel/mão/canto do papel/bico da pena acha-se transfigurado a cada passo, e por ‘transe mágico’, no espaço misterioso dos segredos: Grande esfinge do Egito/pirâmides/rei Quéops. O movimento de acesso ou de ‘iniciação’ no interior dos monumentos coincide com os movimentos configurados no próprio ato de escrever. O papel, de que se aproxima a mão com o bico da pena que desenha, traça o percurso da Esfinge às pirâmides e ao rei Quéops, soterrado no seu interior. Atinge o alvo de um ‘ponto’ determinado, para que todos os grandes espaços e volumes geometricamente convergem,

planos alcançada explicitamente no poema em inglês “Second Sight”, onde o ‘sentido’ da percepção permite considerar que “the two things are but one” (V Georg Rudolf Lind, ob. cit. p. 67).

intensificado sonoramente pela vogal ‘i’, ponto agudo, vértice da convergência dos planos que aí magicamente se tocam. A partir deste momento, quando fere a inacessibilidade do sonho, e do traço, o que era antes simples constatação (sonha) e depois aparição do objeto (aparece-me), provoca reações no sujeito (perturbo-me), e retumba no êxtase, de forma súbita:

“De repente paro.

Escureceu tudo. Caio por um abismo feito de tempo.. ”

A linha da ‘queda’ demarca a ruptura entre os dois planos, no espaço que interrompe, e recomeça, pela reversão e projeção, as figuras anteriormente compostas. O alheamento (ser outro) total do espaço claro e aberto, anterior (da página em branco/de fora do túmulo) em direção ao ponto fixo, imerso nas profundidades, gera o processo criador, com afastamento das circunstancialidades temporais; o autor é levado aos tempos seculares (do Egito/da pena), e agora sofre o ‘estar sob’ a realidade provocada pelo ensaiar embrenhar-se até o ‘ponto’ do seu traço — ou do rei Quéops.

Nesta altura, o encontrar-se submerso no ‘abismo’ da criação representa-se por uma seqüência simétrica, onde se propõe a equivalência entre os dois planos em cada verso do segmento estrófico, pelo contraste luminoso — claro/escuro, e espacial alto/baixo:

“Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro

E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena. ”

O eu criador surpreende-se agora no ato de escrever, “escrever versos”, enquanto se acha esmagado (soterrado) sob as pirâmides (o teto), ou enquanto o Egito o esmaga de alto, mas ‘através’ dos traços da pena: o móvel da criação, que manipula a pena, acalca a superfície do papel e atinge, por fim, e assim, o próprio eu criador — corpo (do Autor? do rei Quéops?) sobre que se acumula o volume e peso dos ‘sonhos’ antigos.

A seqüência seguinte, com alusões macabras, instrumento lúgubre do ‘terror’ que acompanha o aprofundar-se no percurso esotérico, intensifica o processo analógico (som — da pena, do riso):

“Ouço a Esfinge rir por dentro

O som da minha pena a correr no papel. ”

onde o estar ‘por dentro’ da Esfinge (o poeta? o rei Quéops?) possibilita ouvi-lo, riso que se prolonga (a correr) no espaço aéreo (do papel).

Confirma-se a proposta de José Augusto Seabra de que “no próprio ato de escrever o poema aparece ao poeta como outro (de outrem) e como tal lido pelo seu autor enquanto texto exterior a um sujeito poético ele mesmo descentrado” (31) O poema desenha na sua escritura uma leitura-oral, visual, auditiva, e como ‘motivação’ do signo, depositário das sugestões que simula no seu desenrolar-se (ou modular-se), os intervalos espaciais moldam volumes, a intermitência dos traços gera sons — que são decodificados pelo ‘autor-leitor’ dos seus ‘bifrontes’

A série de segmentos rítmicos torna-se gradativamente mais veloz com a corrida gráfica e sonora (do riso? da pena?) na efetivação dos sinais hieroglíficos (gráficos? sonoros?) a percorrer os espaços sacros e oníricos (das pirâmides? do papel?) A inacessibilidade apresenta-se agora por nova ‘linha oblíqua’, “atravessa”, linha que interceptando o eixo é até ele escritura, depois dele sua projeção, na pirâmide criadora. O autor ‘soterrado’ pela própria pirâmide (papel) não pode divisar a Esfinge:

“Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme”

“mão” que agencia a criação e impede a revelação total nas garras da Esfinge que guarda o mistério, por firmar-se agora como escritamovimento, visualizada no percorrer o ‘quarto’:

“Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim”

O espaço da sala-página onde escreve (da sala onde está o rei Quéops?) simula nova equivalência: escreve tudo em direção ao canto da página — ou ao canto do teto da sala — ou leva tudo para o vértice da pirâmide (o teto culminante do espaço ‘projetado’), realidade de sonho que ultrapassa.

No final da fase reversiva, retumba a conclusão, iniciada pelo “e”, que gera novo processo de equivalência: o rei Quéops se sobrepõe ao papel, delineando agora o perfil-imagem-nítido-do rei-cadáver-múmia, que adquire substância, volume, corpo do rei, cadáver que guarda os segredos finalmente transmitidos, hipnoticamente, ao criador, pela ‘troca’ fluida dos olhares, no ritual da cerimônia túnebre-alegre, festiva, da morte-que revela:

“E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve.
Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos”

(31) — SEABRA, José Augusto — *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974, p. 15.

Na paisagem do ritual o Nilo desenha a linha que intercepta a consciência do Autor entre o Mim (o sonho) e o eu (o que eu penso) — percurso percorrido pela direção dos ‘barcos embandeirados’:

“E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso. ”

A imagem ‘fluida’ do rio (da tinta), dos barcos embandeirados (dos sinais--letras) percorre, e une, os espaços do rio Nilo — dos olhos do rei Quéops aos olhos do Poeta, no percurso analógico ao da viagem hipnótica da identidade, da visão-sinalização convencional e profunda (esotérica) que caracteriza a dupla feição das formas de representação — e a da linguagem.

O último verso condensa a metáfora desenhada anteriormente: a paisagem egípcia da Grande Esfinge/pirâmides/rei Quéops que, cadáver, emana dos olhos, de volta, o Segredo-Sonho-descoberto, na composição agora da paisagem dos funerais no rio Nilo:

“Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim.”

Também o último desenho geométrico consuma-se nos dois versos-traços finais, e ainda como súpula da técnica anteriormente utilizada. A partir do “Entre” inicial, esboçam-se os dois mundos — ‘mim x o que eu penso no penúltimo verso, e, pela ordem no poema, entre ‘Funerais do rei Quéops em ouro velho x Mim’, no último verso. Afora a inversão de cada verso, no sentido de que cada parte ‘projeta’ no seu idêntico e/ou contrário, para além da linha de consciência, a oposição simetricamente domina o âmbito dos dois versos, definindo assim o entrecruzar-se das linhas — mim/Mim, eu penso/Funerais — de onde se extraem as possíveis equivalências e/ou oposições: mim/Funerais, eu penso/Mim. Entre tais cruzamentos, a situação do Poeta de intermédio: “O mundo de Fernando Pessoa não é nem este mundo nem o outro” (32), refere-se Otávio Paz ao Fernando Pessoa como o eterno “desconhecido de si mesmo” (33)

A ‘realeza’ do ouro velho, segredo secular, e o tom de cerimônia iniciática guarda-os, como a Esfinge os guarda, o Poeta-Leitor dentro de si. Espelhos, refrações, projeções das “faces poliédricas da heteronímia” (34) mobilizam-se num só corpo poemático, no drama do Poe-

(32) — PAZ, Octavio — “O Desconhecido de si Mesmo: Fernando Pessoa” in *Signos em Rotação*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p. 220.

(33) — *Idem*, p. 201.

(34). — SEABRA, José Augusto, ob. cit., p. 21.

ta que cria ao desnudar os processos de sua construção mítico-mística, ao ser funerais, experimentar mistérios, revivescer sinais e significações.

No defrontar-se do Poeta com seu Texto, e no defrontar-se com o Texto como Escritura e sua Significação, firma-se a colocação de Pessoa feita por Jakobson, entre os artistas dos anos oitenta, que detêm “o sentimento de tensão dialética entre as partes e o todo unificador e entre as partes conjugadas entre si, especialmente os dois aspectos de qualquer signo artístico — o seu *signans* e o seu *signatum*” (35) Como “poeta da estruturação”, segundo Jakobson (36), ou entre os “poetas geométricas”, na linha de Mallarmé e Poe, segundo Haroldo de Campos (37), Fernando Pessoa desempenha a função do autor interrogador/interrogado a questionar e desvendar os enigmas fatais da sua criatividade, quebrando — e sustentando — o ‘feitiço poético’: o arrebatamento ou impulsividade lírica leva, pela morte, até o olhar do ‘outro’, da sua máscara, e vive-se tal alteridade, consumando-se o jogo do fingimento poético. A geometria das intersecções chega então à representação metafórica do ritual deste jogo: “O ritual produz um efeito que, mais do que *figurativamente mostrado, é realmente reproduzido* na ação. Portanto, a função do rito está longe de ser simplesmente imitativa, leva a uma verdadeira participação no próprio ato sagrado” (38). No momento final, a experiência ritualística do poema como distanciamento (ausência) e aproximação (presença) entre o escrever e o ler permite à consciência estruturante um terceiro e vitorioso olhar, que preside agora à troca desses olhares entre o rei Quéops e o Poeta, no circuito da viagem das Descobertas dos ouros velhos, que o Poeta-Rei deslumbra, no momento privilegiado de translação dos mundos da realidade e da invenção — desenhada no magnetismo criador do traçado deste mesmo distanciamento — e encontro — dos olhares cruzados, das linhas das paisagens interseccionadas — da Chuva Oblíqua.

(35) — JAKOBSON, Roman — em colab. com Luciana Stegagno Picchio — “Os Oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa” in Roman Jakobson — *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, p. 102.

(36) — JAKOBSON, Roman, *ob. cit.*, p. 94.

(37) — CAMPOS, Haroldo de — “Notas à Margem de uma Análise de Pessoa”, in Roman Jakobson — *ob. cit.*, p. 203.

(38) — HUIZINGA, Johan — *Homo Ludens*. O jogo como Elemento da Cultura. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo, Ed. Perspectiva-Ed. da USP, 1971, p. 18.