

PERSONA 5

7

PUBLICAÇÃO DO CENTRO DE ESTUDOS PESSOANOS

DIRECÇÃO

ARNALDO SARAIVA

MARIA DA GLÓRIA PADRÃO

SECRETÁRIA DA REDACÇÃO

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO / CENTRO DE ESTUDOS PESSOANOS • RUA ANTÓNIO CARDOSO, 175 • 4100 PORTO

PORTO / ABRIL / 1981



CENTRO DE ESTUDOS PESSOANOS

Fernando Pessoa e Antero de Quental: Uma Subversão do Soneto

Discutindo a natureza dos géneros e das formas em arte, Pareyson ensina-nos na sua obra *I Problemi dell'Estetica*¹ que seria injusto isolar e absolutizar alguns dos aspectos negativos que aparentemente possuem, tais como o carácter supra-individual, abstracto e extrínseco, lembrando que é precisamente a normatividade inerente a eles que pode ocasionar a inspiração, oferecendo vigorosos estímulos, modos de fazer, para a produção artística. Assim diz-nos que «a ideia do soneto não reside fora dos sonetos singulares que a realizam, mas vive neles, tanto mais operante e activa quanto mais original e inconfundível o soneto que a encarna, e cada soneto singular é sempre um modo particularíssimo de interpretá-la e realizá-la, de modo que faz parte da sua singularidade e originalidade, isto é, de seu valor artístico, o seu modo peculiar e próprio de ser um soneto». ² Mostra-nos ainda que, num artista medíocre, géneros e formas aparecem sem brilho algum, meros instrumentos indiferentes, despersonalizados, enquanto que, nas obras bem sucedidas, eles ostentam o cunho da individualidade que os assimilou e recriou de maneira singular.

Estas considerações pareceram-nos muito pertinentes ao analisarmos o «Soneto já Antigo» do

¹ Pareyson, Luigi — *I Problemi dell'Estetica*. 2.^a ed., Milano, Marzotti Ed., 1966.

² Idem, *ibidem* — pg. 139.

heterónimo modernista de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, que transcrevemos a seguir :

Soneto já Antigo

*Olha, Daisy: quando eu morrer tu hás de
dizer aos meus amigos aí de Londres,
embora não o sintas, que tu escondes
a grande dor da minha morte. Irás de*

*Londres p'ra Iorque, onde nasceste (dizes...
que eu nada que tu digas acredito),
contar àquele pobre rapazito
que me deu tantas horas tão felizes,*

*Embora não o saibas, que morri...
mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,
nada se importará... Depois vai dar*

*a notícia a essa estranha Cecily
que acreditava que eu seria grande...
Raios partam a vida e quem lá ande!*»

Realmente, neste texto, a ideia do soneto encarna-se de uma forma marcadamente singular; Álvaro de Campos interpreta e realiza esta forma

³ Pessoa, Fernando — *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Companhia Editora José Aguilar, 1972, pg. 356.

multissecular de um modo personalíssimo, inovando-a sob vários aspectos, e somente desentranhando as originalidades que o texto apresenta é que poderemos julgar de seu valor artístico. Para tanto, pensamos que seria interessante cotejá-lo com outra interpretação do soneto, esta dada por um compatriota do poeta do Orpheu, mestre desta forma, o neoclássico Antero de Quental, poeta do século XIX. Dele escolhemos o não menos célebre «Despondency» :

*Deixá-la ir a ave, a quem roubaram
Ninho e filhos e tudo, sem piedade...
Que a leve o ar sem fim da soledade
Onde as asas partidas a levaram...*

*Deixá-la ir, a vela que arrojaram
Os tufões pelo mar, na escuridade,
Quando a noite surgiu da imensidade,
Quando os ventos do Sul se levantaram...*

*Deixá-la ir, a alma lastimosa,
Que perdeu fé e paz e confiança,
À morte queda, à morte silenciosa...*

*Deixá-la ir, a nota desprendida
Dum canto extremo... e a última esperança...
E a vida... e o amor... deixá-la ir, a vida!⁴*

Particularíssima é também esta interpretação do soneto, marcadamente individual, inconfundível e inesquecível, mas diametralmente oposta à interpretação pessoana. Embora original, a interpretação que Antero dá ao soneto está muito mais próxima dos cânones clássicos desta forma que a de Campos. Não esqueçamos que o engenheiro modernista jamais assumiria uma forma clássica mantendo seus padrões tradicionais, mas que o seu, justamente, teria de ser a subversão do modelo clássico; recriando-o de maneira ousada,

⁴ Quental, Antero — *Sonetos*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1968, pg. 80.

fenómeno que ocorre não só no soneto mas também nas suas odes, de natureza tão diversa das de Ricardo Reis.

O soneto anterior, em primeiro lugar, é lírico, comovido, e o estilo é elevado, solene. Como também acontece no poema de Campos, o motivo é a morte, porém o tratamento é grave e o tom elegíaco constrói-se num crescendo, culminando na última estrofe, onde a carga de emotividade é tal que a expressão se torna entrecortada, toda marcada pelas reticências que potenciam singularmente cada palavra. Um dos recursos expressivos básicos que serve para a construção do poema é a rigorosa estrutura anafórica das estrofes e salientemos que a repetição do esquema «Deixá-la ir» confere uma qualidade litânica ao soneto. Cada estrofe constitui uma unidade de sentido bem definida, sendo composta por períodos que lhe obedecem religiosamente os limites e que se vão sucedendo com suavidade, sem estridências. O texto é harmonioso e solene também ritmicamente, pelo uso quase exclusivo do metro decassílabo heróico. Uma só exceção a este esquema pode ser apontada, a do derradeiro verso, que rompe com o ritmo heróico pela adopção do sáfico, exceção intencionalmente buscada pois assim se alcança obter uma ênfase maior para o «fecho de ouro», onde cada valor de que o eu-poético quer se desprender é sopesado: «E a vida... e o amor... deixá-la ir, a vida!». «Despondency» compõe-se, então, de um esquema rítmico isócrono, que se alia à estrutura anafórica, resultando uma musicalidade encantatória e envolvente. A rima obedece aos esquemas abba para os quartetos e cdc ede para os tercetos, construindo-se, portanto, sobre 5 sonoridades (a = aram; b = ade; c = osa; d = ança; e = ida). Note-se que todas são rimas femininas, por isso suaves, e que o poeta fugiu deliberadamente das masculinas, buscando as variantes eruditas de alguns vocábulos, para evitar a sonoridade violenta que a forma habitual possui. É o caso de «soledade», «escuridade» e «imensidade» no lugar de solidão, escuridão e imensidão. Tal escolha poderia ser justificada ainda por outro motivo. Diz-nos Ibañez Langlois que «é lei geral

da poesia o resgatar a palavra de seu emprego quotidiano — passageiro e prático — para erigi-la em objeto substantivo, que leva consigo sua própria realidade, porque «solidifica» a experiência que designa, redime a palavra de uma mera condição de signo ou meio». ⁵ Neste soneto de Antero, tal resgate das palavras, além de dar-se, como já vimos, pela criação de uma musicalidade encantatória, dá-se também pela fuga do prosaico e pela busca do mais erudito, do mais nobre, da forma menos popular.

Nesta sucinta análise, resta-nos ainda chamar a atenção para a obediência do poeta neoclássico às normas tradicionais de composição desta forma que recomendam iniciá-la com «chave de prata» e concluí-la com «chave de ouro». O 1.º verso cria, de facto, a tensão lírica elegíaca que todo o poema não fará mais que intensificar até elevá-la a seu clímax no verso derradeiro, que se fecha com a palavra vida, o valor supremo e primordial de que o poeta quer abrir mão. A espiritualidade que se exprime no poema é desencantada mas desarmada, não se camufla lançando mão de nenhum subterfúgio, não se mascara. Há uma descrença de parte da «alma lastimosa» que só encontrou violência e solidão nesta vida e que, por isso, aspira ao aniquilamento, à morte, mas tudo vem envolto numa directa, e por isso, inocente confissão elegíaca.

À guisa de ilustração, depois de termos deixado falar o texto poético de Antero, vejamos o que nos disse, à cerca do soneto, num texto em prosa dedicado a João de Deus: «A forma completa do lirismo puro é o soneto. (...). Esta é, pois, a forma lírica por excelência: o manto alvo e casto com que tem de se envolver para ver o dia, aquelas partes mais pudicas, mais melindrosas, mais puras da alma.» ⁶

Ora, de tal idealismo acha-se despido o texto de Álvaro de Campos. Primeiramente, o soneto

⁵ Langlois, José Miguel Ibañez — *La Creación Poética*. Madrid, Ediciones Rialp, s.a., 1964, pg. 65.

⁶ Quental, A. — «A João de Deus». in: *Prosas*, vol. I, Lisboa, Imprens. Univ., 1923, pg. 128-136.

não é sempre, para ele, «a forma completa do lirismo puro», ou, pelo menos, seu conceito de lirismo diverge sobremaneira do de Antero. A composição pessoana é uma carta em forma de soneto e uma carta sumamente informal, onde se fazem alguns avisos a uma interlocutora de nome Daisy, sobre as medidas que deverá tomar quando sobrevenha a morte do remetente. O registro de linguagem que emprega é o coloquial, o oposto do elevado, nobre e erudito que Antero elegeu como o adequado para o soneto. Atentemos para a banalidade da «chave de prata» com que inaugura seu poema: «Olha, Daisy: quando eu morrer ...» e teremos uma boa amostra do tom informal que singulariza a composição. De passagem, observemos a vulgaridade do nome da interlocutora, Daisy, que é dos mais comuns na sociedade americana de onde ela provavelmente se origina. Outro bom exemplo é o que nos brinda o 1.º verso do 2.º quarteto, onde a displicência do «p'ra lorque» é estridente.

Se o estilo é coloquial, é também e, principalmente, irónico, intencionalmente displicente. Como acontece no poema de Antero, a espiritualidade de Campos também é profundamente desencantada, amarga, mas, contrariamente ao poeta neoclássico, Campos não é um desarmado que faz uma confissão directa de sua dor: é alguém que se camufla, que lança mão da ironia e da displicência como de uma máscara para ocultar seus verdadeiros sentimentos. Nada existe no «Soneto já Antigo» que lembre uma elegia, embora o motivo da composição seja, igualmente o da morte; até o próprio título comporta uma ironia, pois trata-se de um «Soneto já Antigo» que está vazado em termos muito modernos, de modo que a sua estrutura desmente o título, constituindo outra das estridências do texto. Curioso é, pois, verificar que aquele que emprega o estilo elevado, no fundo, é mais simples, direto e desarmado do que o que emprega o estilo baixo, que à primeira vista poderia dar a ilusão de maior ingenuidade, mas que, no fundo, é mais complicado, indirecto e camuflado.

Interessante é a questão da máscara neste soneto. Ao mesmo tempo que o eu-poético mascara sua dor por meio da ironia, ele desmascara

a falsidade daqueles «outros» com quem se relacionou estendendo a crítica até mesmo à sua própria pessoa, que também não é poupada. Assim, Daisy, sua correspondente, não lhe merece confiança. É na 1.^o estrofe que nos diz que ela fingirá sentir dor pela sua morte; é na 2.^o que nos afiança que ela não merece crédito, e é na 3.^o que expressamente declara que ela não o conhece verdadeiramente, porque desconhece seus mais íntimos sentimentos. Ora, o desconhecimento é mútuo, já que na estrofe anterior, ele próprio afirmara duvidar de sua proveniência: «...lorque, onde nasceste (dizes... / que eu nada que tu digas acredito)». Daisy e o eu-remetente, na realidade, são dois estranhos que só aparentemente se conhecem. A segunda pessoa mencionada é o «rapazito» que Campos qualifica de «pobre». Deste também ele nada espera, ou melhor, só espera indiferenças, já que prevê que a notícia de sua morte nada lhe significará. O eu-remetente não crê na fidelidade dos afectos, pois que em si mesmo os experimenta ilusórios: «a quem eu tanto **julguei** amar». O desmascaramento do rapazito faz-se simultaneamente ao de si mesmo. Campos não crê em Daisy, não crê no rapazito e, principalmente, não crê em si próprio. No mundo que cria, todas as relações estão deterioradas, não sendo possível haver um verdadeiro amor. Por último aparece Cecily, que é qualificada de «estranha». É, portanto, um enigma para o eu-poético, alguém que permaneceu desconhecido, outro alguém com quem não foi possível uma comunhão plena e, além do mais, alguém que lhe faz ter viva consciência de seu malogro existencial, pois Cecily «acreditava que eu seria grande...» Daí o desabafo final do último verso, carregado de revolta, de derrisão, de agressividade. Desmascara-se todo o negativo e o que poderia ser positivo — sua dor diante de todo esse desencontro e malogro — é mascarada. Há um pudor, que não é o de Antero ao conceber o soneto como o «manto alvo e casto com que tem de se envolver para ver o dia, aquelas partes mais pudicas, mais melindrosas, mais puras da alma». Para Campos o soneto, *pelo contrário, revela as «partes mais melindrosas»,* sim, mas no sentido de mais complicadas, obscuras

e até mesmo patológicas. O soneto não é, pois, um instrumento para **velar** mas para **desvelar**, não serve para trazer à luz a elevação moral mas sim a miséria, é um meio para chocar e agredir, não para sensibilizar. Há um pudor, sim, mas o pudor de demonstrar os «bons sentimentos» — esses é preciso mascarar pela ironia e pela displicência — pois, antes de tudo, este eu-poético não quer «ficar bem», foge de qualquer indício de elevação moral, pois quer apresentar-se como o anti-herói, como o marginalizado.

Voltando agora nossa atenção para o registro linguístico usado no soneto, importa salientar que, de modo algum, por empregar o estilo baixo, a poesia de Campos é mais fácil. Pelo contrário, o esforço de resgate das palavras tem de ser muito maior, pois seu poema está composto exclusivamente com palavras coloquiais e é necessário que cada uma delas passe a se reger por uma nova lei, diferente da que a rege quando está empregada fora do contexto poético. Lembra Langlois que «os recursos técnicos têm como fim arrancar as palavras de seu regime significativo habitual, para «endurecê-las» como sons, como retratos visuais, como imagens e não como puros signos.»⁷

Passando em revista alguns desses recursos técnicos, detenhamo-nos na rima. O esquema rímico é abba cddc eff egg, baseando-se, portanto, em 7 sonoridades. Chamemos a atenção para a exótica rima que constitui a sonoridade a (**hás-de** rimando com **lrás de**) e que é outra das estridências do poema. Só o achado desta rima bastaria para «resgatar» as palavras coloquiais de seu uso instrumental e para carregá-las de função poética. Mas ainda há mais: há a parelha «morri / Cecily», onde para que a rima se verifique é preciso mudar a propósito da palavra, deslocando a tónica para a última sílaba, o que constitui uma nova estridência. Enquanto que no poema de Antero havia uma presença massiva de rimas femininas, suaves, aqui encontramos femininas e masculinas, salientando-se dentre as últimas a agudeza do «morri / Cecily».

⁷ Langlois, J. M. l. opus cit., pg. 98.

As rimas graves de Campos, no entanto, estão longe de serem todas suaves. Já falamos da estridência da parêntese «hás-de/ Irás de» e resta-nos falar da também exótica aliança de «acredito» com «rapazito», onde a sonoridade aguda do i é reforçada pela dureza da explosiva t, que a segue. Mas é principalmente no aspecto do ritmo que o soneto é subversivo.

Não é a acentuação dos versos o que chama mais a atenção, no aspecto do ritmo, porque esta, embora mais variada do que no soneto de Antero, caracteriza-se por privilegiar também a 6.ª sílaba. O que realmente chama a atenção é o uso abundante do encadeamento, tanto entre versos seguidos como — e esta é outra das estridências do poema — entre estrofes. Assim, há encadeamento, entre o 1.º e o 2.º versos da 1.ª estrofe, entre o 3.º e 4.º e entre a 1.ª estrofe e a 2.ª. Este último fenómeno ocorre também entre os tercetos, onde o fim do 1.º terceto une-se ao 2.º. Embora não haja encadeamento entre o 2.º quarteto e o 1.º terceto, há um mesmo período que se estende de uma estrofe para a outra, terminando a 2.ª estrofe, insolitamente, com uma vírgula, ao invés do indefectível ponto final. Quebra-se assim com um dos preceitos mais característicos do soneto clássico, onde cada período deveria conter-se rigorosamente nos limites das estrofes. Campos evita, assim, a regularidade de cadência inerente ao verso metrificado e à estrofe de talhe tradicional, criando um ritmo próprio, sob medida para este soneto. Trata-se de um ritmo sinuoso que chega mesmo a dar a impressão de ser livre, embora o poeta esteja ainda dentro de um esquema métrico tradicional, o decassílabo. Ele o deforma de tal modo que faz explodir os seus limites, extraindo uma espécie de verso livre do próprio decassílabo.

Resta-nos falar que seu «fecho de ouro» é uma imprecisão: «Raios partam a vida e quem lá andê!», portanto, um «fecho de ouro» às avessas. Se o examinarmos bem, ele cumpre verdadeira-

mente com a função de ser um clímax do poema, seu ponto culminante, mas é um clímax de agressividade. Se o fecho do soneto de Antero era negativo, sua negatividade era mais amena, porque impregnada de uma emotividade não agressiva, onde nem revolta havia, mas dor apenas. O fecho de Campos constitui um desabafo de um eu que além do cepticismo possui amargura, revolta e agressividade, encarnando uma espiritualidade muito mais dura que a do poeta do século anterior. É um fecho estridente, para um soneto estridente, que constitui um acabado exemplar da obra de arte dissonante, sinal distintivo, apontado por Hugo Friedrich⁸, como característica da obra de arte moderna.

O «Soneto já Antigo» aproxima-se muito mais da tradição satírica, que também privilegiou esta forma, do que da tradição lírica, mas não se inclui naquela por manter-se distante da caricatura e da mordacidade que lhe são inerentes. Se o quiséssemos avaliar, depois de termos desentranhado algumas de suas singularidades, poderíamos concluir dizendo que, pelas ousadias técnicas que apresenta, trata-se de um soneto sumamente original, subversivo mesmo, e muito bem sucedido mas a espiritualidade que o anima é deplorável, traduzindo uma penúria de valores que, embora não exclusiva de nosso século, nele se tornou crítica. Soneto realmente importante na tradição desta forma, que indubitavelmente deverá ser levado em conta quando se faça a história das diferentes interpretações que ela mereceu no decurso dos séculos na nossa cultura de língua portuguesa. Fazer-lhes a história, este é o fascinante desafio que os géneros e as formas hoje nos lançam.

Maria Helena Nery Garcez

⁸ Friedrich, Hugo — *Estructura de la lirica moderna*. Barcelona, Seix Baeal, 1974.