

# Além do eu, além do Outro

(Anotações sobre o **outro** em Fernando Pessoa)

MARIA ISABEL FAGUNDES AMARAL

Este texto é dedicado a Serginho e Lúcia,  
entre mestres e amores meus.

A grande questão que perpassa toda a obra de Fernando Pessoa é a ~~questão da identidade~~. Praticamente todos os poemas têm o mesmo e obsessivo tema. O **eu** é simultaneamente sujeito e objeto do seu discurso. Em Fernando Pessoa, a reflexão de si mesmo é literal. O sujeito reflete (pensa) sobre si próprio e reflete-se (espelha-se) em desconjuntas imagens, fragmentariamente. Mas não há propriamente um sujeito íntegro, inteiro, produzindo o pensamento. É antes o próprio pensamento, desprendido de um centro emissor delimitado, por assim dizer, que tenta em vão produzir o sujeito. A pergunta sem resposta «Quem me dirá quem sou?»<sup>1</sup> é como que um vórtice para o qual tendem todas as reflexões, inclusive quando são retomados temas de outros autores (ver «O Primeiro Fausto» e «Eros e Psique») e nos poemas de amor, entre aspas («Por quem foi que me trocaram/ Quando estava a olhar para ti?»). E, da mesma forma, todas as reflexões sobre a obra de Fernando Pessoa tendem para o mesmo vértice-vórtice. A sedução do discurso de Pessoa está em que seu grande monólogo é mais plural e diversificado que qualquer diálogo. Mas tentando uma pausa na procura labiríntica do eu, este texto se

propõe a identificar o **outro** na poesia de Fernando Pessoa. Não o **outro** com letra maiúscula, que seria meramente as outras faces do **eu**, mas o **outro** a quem são dirigidas súplicas, queixas, ordens, etc. A quem se dirige Fernando Pessoa no seu texto, além de a si mesmo, além de a seu próprio umbigo cerebral? E como, em que tom?

Em Fernando Pessoa «ele-mesmo», dentro dos poucos poemas que se dirigem a um interlocutor distinto do **eu**, pode-se afirmar que o **tu** não chega a configurar um rosto ou uma individualidade, mas um tempo e um estado: o tempo passado, a infância («Pobre velha música! (...) Recordo outro ouvir-te./ Não sei se te ouvi/ Nessa minha infância/ Que me lembra de ti.») e o estado de inocência, de inconsciência feliz («Gato que brincas na rua/ (...) Invejo a sorte que é tua/ Porque nem sorte se chama./ Bom servo das leis fatais./ Que regem pedras e gentes./ Que tens instintos gerais/ E sentes só o que sentes./ És feliz porque és assim. (...)»).

Há também uma identificação do estado de inocência com o ser mulher: a pastorinha tranqüila, sempre a mesma pastorinha, de quem o sujeito deseja ser o regresso, e, ainda, a ceifeira («Ela canta, pobre ceifeira,/ Julgando-se feliz talvez! (...) Ah, canta, canta sem razão!/ (...) Ah, poder ser tu, sendo eu!/ Ter a tua alegre inconsciência./ E a consciência disso!/ Entrai por mim dentro!/ Tornai minha alma a vossa sombra leve!/ Depois, levando-me, passai!»). Pode-se dizer que a sedução de ser mulher é mais forte que a sedução de ser inconsciente, pois no poema **Depois da Feira**, apesar de termos praticamente a mesma situação do poema da ceifeira («Vão vagos pela estrada/Cantando sem razão.»), é patente a distância e a má vontade do sujeito para com os inconscientes: «Não significam nada./mimos e bobos são./ (...) Pajens de um morto mito./ (...) Mal têm a própria voz.» A afinidade do poeta não é com os indivíduos não-conscientes em geral, é uma afinidade seletiva, que elege a mulher como objeto privilegiado de identificação.

Dentro do mesmo plano de identificação do **tu** ao tempo passado e à inconsciência, a criança aparece como interlocutor privilegiado, a quem o sujeito se dirige num tom consolador, numa atitude de proteção e conforto:

«Dorme, criança, dorme.  
Dorme que eu velarei».

«Pobre criança a quem não deram nada,  
Choras? Em vão...  
(...)  
A ti talvez, que não te têm dado,  
Darão enfim...»

Mas essa superioridade é aparente, pois em seguida o sujeito desiste do papel de protetor, refugiando-se também no sono,

«Dorme, criança, dorme.  
Que também dormirei».

e, até mesmo, revelando-se mais infeliz e abandonado que a criança:

«A ti talvez, que não te têm dado,  
Darão enfim...

A mim... Sei eu que duro e inato fado  
Me espera a mim?»

Na intensificação da necessidade de proteção, a criança deixa de ser o outro para se colar no eu, numa identificação total. Temos o sujeito-criança e o interlocutor passa a ser a ama, com quem o poeta pretende minimizar sua orfandade,

«Como a noite é longa!  
Toda a noite é assim...  
Senta-te, ama, perto  
Do leite onde esperto.  
Vem p'r'ao pé de mim...»

ou a quem pede que lhe resgate o paraíso perdido:

«Não sei, ama, onde era,  
Nunca o saberei...  
Sei que era primavera  
E o jardim do rei...  
(...)  
Que azul tão azul tinha  
Ali o azul do céu!  
(...)  
E o jardim tinha flores  
De que não sei lembrar...  
Flores de tantas cores...  
Penso e fico a chorar...  
(...)  
Conta-me contos, ama...  
Todos os contos são  
Esse dia, e jardim e a dama  
Que eu fui nessa solidão...»

Fora do espaço em que o tu remete à infância e à inconsciência, o outro é sempre ameaçador. Quase a totalidade das súplicas a ele dirigidas são desejos em negativo:

«Ó tocadora de harpa, se eu beijasse  
Teu gesto, sem beijar as tuas mãos!»

«Dorme, que a vida é nada!»

«Dorme sobre o meu seio,  
Sonhando de sonhar...»

«Não tragas flores, que eu soffro...»

«Não venhas sentar-te à minha frente, nem a meu lado»

«Dorme enquanto eu velo...  
Deixa-me sonhar...  
Nada em mim é risonho.  
Quero-te para sonho,  
Não para te amar.

A tua carne calma  
É fria em meu querer.  
Os meus desejos são cansaços.  
Nem quero ter nos braços  
Meu sonho do teu ser.

Dorme, dorme, dorme,  
Vaga em teu sorrir...  
Sonho-te tão atento  
Que o sonho é encantamento  
E eu sonho sem sentir».

Há uma quantidade impressionante de poemas em que o eu, além de expressar um desejo em negativo, cassa a voz do outro, sugerindo que mesmo o discurso fictício do interlocutor lhe é insuportável:

«Não digas nada!»

«Não digas mais.»

«Não, não digas nada!»

«Não digas nada!  
Não, nem a verdade!»

«Cessa o teu canto!

(...)

Não cantes mais!

Quero o silêncio  
Para dormir.»

«Não tragas flores, nem digas...»

«Não venhas falar, nem sorrir.»

Em alguns poemas, o desejo é manifestado aparentemente de maneira afirmativa, mas é o próprio sujeito que se encarrega de negá-lo, de retirá-lo:

«Pousa um momento,  
Um só momento em mim,  
Não só o olhar, também o pensamento.  
Que a vida tenha fim  
Nesse momento!

No olhar a alma também  
Olhando-me, e eu a ver  
Tudo quanto de ti teu olhar tem.  
A ver até esquecer  
Que tu és tu também.  
Só tua alma! Sem tu  
Só o teu pensamento  
E eu vendo, alma seu eu.  
(...)»

Observa-se que a relação entre o eu e o outro não é de encontro, nem de desencontro; é um anti-encontro, na medida em que não há propriamente encontro de presenças, mas de ausências. Essa «aproximação» se dá entre almas (pensamentos) desprovidas de substância ontológica.

«Foi um momento  
O em que pousaste  
Sobre o meu braço,  
Num movimento  
Mais de cansaço  
A tua mão  
E a retiraste.  
Senti ou não?  
Não sei.  
(...)»

Esse movimento também é a contrafação de um gesto. O pousar está mais para o estático que para o dinâmico. A dimensão de ternura que poderia conter é anulada por seu caráter mecânico, pela não-intencionalidade, e atenuada pela falsa dúvida de receber sensivelmente ou não o gesto do outro.

«(...)

Pousa a tua mão na minha  
E, sem me olhares, sorri.

Sorri do teu pensamento  
Porque eu só quero pensar  
Que é de mim que ele está feito  
E que o tens para mo dar.

Depois aperta-me a mão  
E vira os olhos a mim...  
(...)»

Depois que o outro é anulado enquanto alteridade (teus pensamentos só de mim feitos), não há mais perigo: de pousar a mão, passa-se a apertá-la; de não me olhar, passa-se a virar os olhos a mim.

Curiosamente, em Fernando Pessoa, além da impossibilidade do eu sentir-se um, temos também a fragmentação do outro:

«Cessa o teu canto!  
Cessa, que, enquanto  
O ouvi, ouvia  
Uma outra voz  
(...)  
Ouvi-te e ouvi-a  
No mesmo tempo  
E diferentes  
Juntas cantar.»

«Sim, torna a mim, e a paisagem  
E a verdadeira brisa, ruído...  
Vejo-te, somos dois.»

O último verso é ambíguo: somos dois, isto é, não formamos um, ou dois, isto é, somos quatro.

«Amamos sempre no que temos  
O que não temos quando amamos.  
O barco para, largo os remos  
E, um a outro, as mãos nos damos.  
A quem dou as mãos?  
A Outra.

Teus beijos são de mel de boca,  
São os que sempre pensei dar,  
E agora a minha boca toca  
A boca que eu sonhei beijar.  
De quem é a boca?  
Da Outra.

Os remos já caíram na água,  
O barco faz o que a água quer.  
Meus braços vingam minha mágoa  
No abraço que enfim podem ter.  
Quem abraço?  
A Outra.

(...)  
Mas não, nem onde essa paisagem  
É sob eterna luz eterna  
Te acharei mais que alguém na viagem  
Que amei com ansiedade terna  
Por ser parecida  
Com a Outra.  
(...))»

Neste poema, além da divisão da outra na Outra, o sujeito recusa-se a admitir que seu desejo tenha se corporificado, pois deu as mãos, beijou, abraçou e amou sempre a Outra que imagina na outra.

Em Alberto Caeiro, a introdução de um tu no discurso do sujeito tem fins meramente didáticos. Cria-se um falso interlocutor (o filósofo doente, o místico, o ínvio, o pregador de verdades) para que o eu se manifeste plenamente e, mestre que é, possa dar sua lição de vida:

«Vive, dizes, no presente;  
Vive só no presente.  
Mas eu não quero o presente, quero a realidade.  
(...)  
Eu quero só a realidade, as cousas sem presente.  
Não quero incluir o tempo no meu esquema  
Não quero pensar nas cousas como presentes; quero pensar  
nelas como cousas.  
Não quero separá-las de si próprias, tratando-as por presentes.  
(...))»

Em Caeiro, pode ser apontada uma série de procedimentos retóricos em função do didatismo, como:

— a reprodução da estrutura do diálogo, inclusive com rubricas (dizes, não dizes, digo, perguntas, falas), unicamente para permitir a melhor compreensão da mensagem do eu, da lição com que fecha todos os poemas:

«Falas de civilização, e de não dever ser,  
Ou de não dever ser assim.  
Dizes que todos sofrem, ou a maioria de todos,  
dizes que se fossem diferentes, sofreriam menos.  
Dizes que se fossem como tu queres, seria melhor.  
Escuto sem te ouvir.  
(...)  
Ai de ti e de todos que levam a vida  
A querer inventar a máquina de fazer felicidade!»

O verso grifado revela claramente a ausência de um diálogo efetivo, confirmando o carácter de artifício retórico da estrutura dialógica.

— a iteração de idéias e de estruturas sintáticas, favorecendo a persuasão:

«Dizes, filósofo doente, filósofo enfim, que isto é materialismo  
Mas isto como pode ser materialismo, se materialismo é uma  
filosofia,  
Se uma filosofia seria, pelo menos sendo minha, uma filosofia minha,  
E isto nem sequer é meu, nem sequer sou eu?»

ou, «Dizes-me: tu és mais alguma coisa  
Que uma pedra ou uma planta.  
Dizes-me: sentes, pensas e sabes  
Que pensas e sentes.  
(...)  
Sei que a pedra é real e que a planta existe.  
Sei isto porque elas existem.  
Sei isto porque os meus sentidos mo mostram.  
Sei que sou real também.  
Sei isto porque os meus sentidos mo mostram,  
(...)»

- o levantamento de falsas questões; falsas porque são deliberadamente formuladas pelo eu, que já tem prontas as respostas, e o tu está virtualmente impedido de manifestar-se:

«Se a alma é mais real  
Que o mundo exterior, como tu, filósofo, dizes,  
Para que é que o mundo exterior me foi dado como tipo de  
realidade?  
(...)  
Quando digo 'é evidente', quero acaso dizer 'só eu é que o vejo'?  
Quando digo 'é verdade', quero acaso dizer 'é minha opinião'?  
Quando digo 'ali está', quero acaso dizer 'não está ali'?  
(...)»

- o emprego da função fática, característica marcante de toda exposição didática, para manter em funcionamento o canal com o interlocutor:

«Se eu morrer muito novo, oiçam isto:»

— a colocação antitética das idéias que se discute, a fim de que os conceitos sejam definidos mais claramente pela oposição, pelo preto no branco:

«Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas.  
Para ti tudo tem um sentido velado.  
Há uma cousa oculta em cada cousa que vês.  
O que vês, vê-lo sempre para veres outra cousa.

Para mim, graças a ter olhos só para ver,  
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;  
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.  
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação».

ou, «'Olá, guardador de rebanhos,  
Aí à beira da estrada,  
Que te diz o vento que passa?'

'Que é vento, e que passa,  
E que já passou antes,  
E que passará depois.  
E a ti o que te diz?'

'Muita cousa mais do que isso.  
Fala-me de muitas outras cousas.  
De memórias e de saudades  
E de cousas que nunca foram'.

'Nunca ouviste passar o vento.  
O vento só fala do vento.  
O que lhe ouviste foi mentira.  
E a mentira está em ti'.»

Temos neste poema a dramatização literal do conflito entre a objetividade e a subjetividade. A partir da análise do conjunto da obra de Caeiro, sabe-se que esse conflito é, antes de tudo, um conflito interior e, portanto, podemos dizer que o interlocutor a que

se dirige o sujeito é também sua própria parte viciada de cultura. O sujeito necessita converter não apenas seu discípulo doente, mas também converter e convencer a si mesmo. As rubricas que indicam o diálogo não incluem o travessão, que autonomizaria a fala do interlocutor. Em Caeiro, o **outro** se aproxima do Outro. O nome falso interlocutor pode ser substituído, então, pelo de intralocutor.

Nos poemas d' «O Pastor Amoroso», o **outro** já não é mais o falso interlocutor-discípulo e sim a amada. Muda-se o **outro** e, conseqüentemente, muda-se o **eu**, processo típico dos estados de paixão. O tom didático é abandonado em favor do tom confessional, mas é preciso lembrar que Caeiro considera-se doente:

«Quando eu não te tinha  
Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...  
Agora amo a Natureza como um monge calmo à Virgem Maria,  
Religiosamente, a meu modo, como dantes,  
Mas de outra maneira mais comovida e próxima...»

Em Ricardo Reis, prevalece também na relação eu-tu o forte tom didático, mas com uma grande diferença: nas **Odes**, o interlocutor não representa o outro pólo, uma diferente visão do mundo, como em Caeiro. Temos não propriamente uma reflexão, no sentido de que a reflexão é um processo, mas uma mera exposição de idéias fortemente consolidadas. O pensamento já está pronto e não em formação, como em Caeiro.

Em Reis, o **outro** (quase sempre Lídia) é anulado como alteridade, não tem voz e nem é dono de suas ações:

«Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.  
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos  
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.  
(Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida  
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,  
(...)  
Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.

Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.  
(...)  
Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,  
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,  
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro  
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as  
No colo, (...)

Percebe-se que o imperativo tem aqui o aspecto de mandamento e não de súplica. O sujeito é senhor da relação, propõe que enlacem ou desenlacem as mãos a seu livre arbítrio, anulando o desejo dela. A 1ª pessoa do plural é simplesmente um artifício para sugerir identidade de atitudes e idéias, pois no final do poema fica patente a postura autoritária do sujeito, que determina inclusive a maneira por que ela deverá lembrá-lo: «lembrar-te-ás de mim depois/ Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,».

Lídia, Neera e Cloe são simplesmente nomes, não se pode dizer sequer que o sujeito dialoga com elas, dirige-lhes a palavra:

«Dia após dia a mesma vida é a mesma.  
O que decorre, Lídia,  
No que nós somos como em que não somos  
Iguamente decorre.  
Colhido, o fruto deperce; e cai  
Nunca sendo colhido.  
Iguale é o fado, quer o procuremos,  
Que o 'speremos. Sorte  
Hoje, Destino sempre, e nesta ou nessa  
Forma alheio e invencível».

Arbitrariamente, podemos suprimir o vocativo do poema acima, ou introduzi-lo nos textos em que não aparece, sem que isso acarrete qualquer mudança no significado. Um verso como «Acima da verdade estão os deuses», por exemplo, poderia perfeitamente estar escrito «Acima da verdade, Lídia, estão os deuses», indiferentemente, pois

Lídia, Neera e Cloe não existem como individualidades, aparecem apenas pela fidelidade de Ricardo Reis à tradição clássica, ao convencionalismo árcade, como fica bastante claro nestes versos: «Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloe,/ Qualquer de vós me é estranha».

Em Álvaro de Campos, a emotividade excessiva é o tom determinante da relação sujeito-interlocutor. A simples comparação de um poema de Campos com uma ode de Reis, ambos dirigidos ao mesmo tu, fala por si própria:

«Mestre, meu mestre querido!  
Coração do meu corpo intelectual e inteiro!  
Vida da origem da minha inspiração!  
Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida?  
(...)

Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.  
Meu coração não aprendeu nada.  
Meu coração não é nada.  
Meu coração está perdido».

«Mestre, são plácidas  
Todas as horas  
Que nós perdemos  
Se no perdê-las  
Qual numa jarra,  
Nós pomos flores».

Em Campos, o tu é inclassificável. Sua fala se dirige não só a todas as pessoas («Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos; Esquálidas figuras dúbias; chefes de família felizes (...) Como eu vos amo de todas as maneiras»), mas também a todas as coisas («adubos, debulhadores, a vapor, progressos da agricultura! Química agrícola, e o comércio quase uma ciência! Ó mostuários dos caixeiros-viajantes, Ó fazendas nas montras! Ó figurinos! Ó manequins! Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar! Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera»).

O próprio poeta sente a impossibilidade de delimitar o **outro** no seu discurso e apela para a generalização:

«Como eu vos amo a todos, a todos, a todos».  
«Enroscando a minha vista em vós,  
Ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis  
Ó coisas todas modernas!»

O **outro** chega a ser até o que não existe: «Cruza as mãos sobre o joelho, ó companheira que eu não tenho nem quero ter.» Mas é interessante notar que, nesse poema de Álvaro de Campos, apesar do interlocutor ser explicitamente declarado inexistente, existe entretanto como individualidade, tem ações próprias («não posso ver que tu me olhas», «tu que me conheces»), ao contrário do que acontece em Ricardo Reis e em Alberto Caeiro, onde, conforme vimos, o **outro** não é desmascarado no texto como falso interlocutor, mas verifica-se sua inexistência enquanto alteridade.

A vontade de Campos de partir com o **outro** («Quero ir convosco por toda a parte pr'onde fostes!»), de estar com o **outro** («Estar convosco na carnagem, na pilhagem!»), de ser a imagem do **outro** («Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos») e até de ser o **outro do outro** («Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos») redundam no desejo maior, desejo de ser tudo e todos, para sentir tudo de todas as maneiras. É uma espécie de desejo de um desejo insatisfeito, que garante apenas a continuidade de uma carência impossível de ser preenchida e, por isso, Álvaro de Campos é o emissor do único discurso em que o **outro** é reconhecido e afirmado como objeto do desejo.

Podemos concluir que, além da grande questão do Eu em Fernando Pessoa, há também a questão problemática do relacionamento com o **outro**. Em Fernando Pessoa ele mesmo, só há uma identificação do eu com o tu quando remete à infância e à inconsciência. Fora disso, tudo é ameaça. Em Alberto Caeiro, o **outro** está sempre sob o estigma da doença, no subjetivismo ou no amor. Em Ricardo Reis, é puramente artifício retórico e, em Álvaro de Campos, é fonte permanente de insatisfação, pela impossibilidade virtual de atender ao desejo excessivo do eu, que nem sequer repousa num objeto definido.

Será o inexistente o único **outro** possível em Fernando Pessoa?

## NOTA

1. PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Aguilar 1965. p. 145.

Todas as citações que se seguirem foram retiradas da obra mencionada acima.

Observação: Todos os grifos deste texto são meus.

11