

“CHUVA OBLÍQUA”: o sonho e as paisagens

EDGARD PEREIRA

A convivência com poetas estigmatizados pela aura de genialidade quase sempre institui em nós uma zona fronteira entre a surpresa e o espanto, tendente à sacralização. No caso de Pessoa, possuidor não apenas de uma poética múltipla mas de vários heterônimos eles mesmos criadores de múltiplas poéticas, a situação se complica, de vez que o único ser que nos condicionamos a pensar como trindade é exatamente Deus. Esta sacralização, sem dúvida um fardo pesado, pode muitas vezes conduzir ao ateísmo, quando todas as vias de acesso ao misticismo são destruídas pela expressão poética. Insistimos em não aceitar os mitos oriundos de nossa carência ou devotamo-nos a adorá-los. Fernando Pessoa é desses poetas com os quais nos sentimos cúmplices, no mínimo.

Em 1912, o público leitor português surpreendeu-se com a extrema lucidez de um articulista da revista *A Águia*, principal órgão do **saudosismo** de Teixeira de Pascoaes. O articulista que traçava um vasto painel da “nova poesia portuguesa” (a do **saudosismo**) era um jovem de 24 anos, desconhecido do mundo literário: Fernando Pessoa. Sem receio do lugar-comum, a literatura portuguesa jamais seria a mesma (o que de fato ocorreu), após tal estréia. Nesses artigos – “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, “Reincidindo” e “A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico” – lança as bases teóricas do que seria sua primeira intervenção na vanguarda, o paulismo. Este, que em 1913 toma forma no poema “Impressões do Crepúsculo”, se caracterizaria pela busca do “vago”, da “sutileza” e da “complexidade”, elementos flutuantes também na poesia simbolista e pós-simbolista. Entre as heranças desses artigos, a mais decisiva sem dúvida seria a justificativa do surgimento do “supra-Camões” no cenário cultural português.

Sem intenção de enriquecer a tendência crítica direcionada a defender a tese da **diversidade na unidade**, esta exposição tem em mira sugerir possíveis campos de pesquisa, entre outros, a possibilidade de vislumbrar procedimentos técnicos e temas fundamentais dos vários heterônimos em fase embrionária.

Texto especialmente significativo, os seis poemas que o compõem possibilitam flagrar o jovem Pessoa, anterior à criação de todos os heterônimos,

localizado na atmosfera profética denunciada pela sua colaboração em **A Águia**.

Interessante observar que as contradições com que Pessoa se refere à criação do poema² parecem comprovar sua paternidade múltipla: teria sido composto em 8 de março de 1914, após a criação de 36 poemas de Alberto Caeiro. "Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim", confidenciou em 1935 em carta a Adolfo Casais Monteiro. Na **Orpheu** foi publicado com a assinatura de Fernando Pessoa. João Gaspar Simões³ lança a hipótese de que "Chuva Oblíqua" seria a "ponte de passagem para Álvaro de Campos". À exceção de Ricardo Reis, o poeta pagão nascido em 1912, e de Bernardo Soares, ainda inexistente, o poema aproxima-se mais estreitamente de Álvaro de Campos, embora denuncie o tom discursivo de Alberto Caeiro e a espontaneidade de Fernando Pessoa *ipse*.

Para adequada apreensão do significado do texto, faz-se necessário estabelecer articulações entre os movimentos de vanguarda propostos por Fernando Pessoa (o "primeiro motor da vanguarda em Portugal", na expressão de Melo e Castro⁴). Foram deles: o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo.

Maria Aliete Galhoz assim os caracteriza:

"Paulismo – Direta ultrapassagem de **A Águia**.

Raízes no simbolismo e decadentismo.

Influência difusa dos líricos e contistas afins.

Fernando Pessoa; Sá-Carneiro; Alfredo Guisado; Cortes Rodrigues; Raul Leal e Ângelo de Lima (paúlicos à margem do paulismo).

Interseccionismo – Ajustamento a uma diferente exploração psíquica.

Vaga aproximação à liberdade futurista e ao orfismo de Delaunay.

Sensacionismo – Classificação genérica que incluía toda e qualquer tonalidade órfica".⁵

O verbete paulismo do **Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega** é um declarado exercício de paráfrase em segundo grau do poema: "Estilo paúlico define-se pela voluntária confusão do subjetivo e do objetivo, pela associação de idéias desconexas, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações da sintaxe, pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de 'outra coisa', um vago 'além' pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras".

Recentemente, tem-se verificado uma tendência para recuperar o valor de "Pauis". Como informa E. M. de Melo e Castro, "Pauis revela uma prática textual e uma concepção do poema como texto-programa, características que foram e têm sido mal compreendidas pela crítica, até a mais responsável, pois não se trata de uma soberba falência paúlica (como diz Maria Aliete Galhoz) nem de um 'crepusculismo ... cultivado por espírito de sistema' (João Gaspar Simões). Antes, a produção textual de um texto-programa é uma soberba novidade na poesia portuguesa em relação à poesia dos séculos XIX e do começo do XX (pois que já fora praticada nos séculos XVI e

XVIII) e constitui uma posição de vanguarda que só encontrou ressonância cinqüenta anos depois na poesia portuguesa da década de 60 (Poesia Experimental). E é como um verdadeiro precursor que hoje deve ser lido o poema "pauis".⁶

O interseccionismo não mascara suas afinidades com o cubismo e o futurismo. O Manifesto Futurista de 1911 já insistia na "simultaneité des états d'âme dans l'ouvre d'art". E Gustave Coquiot, em *Cubistes, Futuristes, Passésistes*, de 1914 afirma:

"En peignant une personne au balcon, vue de l'interieur, nous ne limitons pas la scène à ce que le carré de la fenêtre permet de voir, mais nous nous efforçons de donner l'ensemble de sensations visuelles qu'a éprouvées la personne du balcon: grouillement ensoleillé de la rue, double rangée des maisons qui se prolongent à sa droite et à sa gauche, balcons fleuris, etc".

Roçar : paulismo : : **atravessar** : interseccionismo.

"Pauis de **roçarem** ânsias pela minh'alma em ouro..."

"**Atravessa** esta paisagem o meu sonho dum porto infinito"

Em "Chuva Oblíqua" o universo léxico se apresenta excessivamente contaminado pela **sensação dinâmica** dos futuristas, seja através dos verbos de movimento (atravessar, passar, atirar, deslizar, parar, escorregar, andar, bailar, ir, varrer, errar, cruzar, etc.), seja pelos determinantes preposicionais através (4 vezes), entre (2).

O interseccionismo exige uma postura geométrica, para além das séries metafóricas geradas por impulsos rítmicos expressos em reticências pelo paulismo. Já a partir do título, a inclinação difusa da chuva insinua o processo que estabelece linhas secantes entre duas espécies de realidade: a do presente/a do passado, a da luz/a da sombra, hoje/outrora, ruído/silêncio, música (**maestro**)/movimento (**jockey**).

Pertence a Fernando Pessoa a afirmação de que o interseccionismo é o sensacionismo que toma consciência do fato de que toda sensação é realmente várias sensações misturadas – sensações interseccionadas. Se em relação a todo poeta quase sempre se pode falar em constantes conteudístico – formais, Pessoa realiza em si mesmo o campo de experimentação do sensacionismo, o "sentir tudo de todas as maneiras", o "drama em gente". A heteronímia complementa o texto. Daí, a ressonância de temas, motivos e técnicas exploradas em "Chuva Oblíqua". Processos que estabelecem via de correspondência e reversões em outros textos, para citar os mais conhecidos, "A Ceifeira", "Opiário", **Marinheiro**, "Ode Triunfal", "Ode Marítima" (todas anteriores a 1915) e "Tabacaria". Recorrências temáticas: a dispersão, a infância, a idéia de orfandade (**Orpheu**), a reflexão sobre a escrita, o passado histórico, o esoterismo.

A ficção dos heterônimos – **drama em gente** – estabelece a estruturação teatral de si mesmo: os heterônimos não possuem sentido fora da relação com sua personalidade. Como ator único e espaço (palco) único desse drama, num mesmo texto podem estar presentes parâmetros específicos de

vários heterônimos. “Chuva Oblíqua” pode ser vista como investigação antecipadora de projetos sonhados. As presentes pistas de leitura partem do princípio de que escrever é resolver para si, e para a posteridade, algumas questões de expressão, indiciadoras de conteúdo.

Formalmente, o interseccionismo possui estreitas afinidades com o futurismo, no desrespeito pela sintaxe, na consciente desordem na disposição de imagens e na exaltação da agressividade semântica, como se pode ver em:

“A cor das flores é transparente de as velas de grandes navios”
“E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...”

O que poderia ser:

“O vulto do cais é como um muro
Que se levanta e se ergue a estrada nítida e calma” aparece como:

“O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro”.

O que no poema circula, antes de tudo, é sua organização em cadeias sintagmáticas que se interpenetram, se sobrepõem. O que ele derrama (chuva oblíqua = linha que intersecciona do alto para baixo) é menos uma carnada simbólica do que uma sutil engrenagem estrutural e metafórica. Sugestiva, sem dúvida, e fascinante, seria a leitura que se orientasse na decifração do simbólico e do imaginário. Mas seria, no caso em questão, uma leitura em terceiro grau. Na estrutura é que residem a genialidade e o virtuosismo, aspecto em que a crítica se mostra unânime.

Pelos seis poemas, observa-se uma cadeia sintagmática indiciadora de um comando da enunciação, em que o sujeito é convidado a reagir:

“Súbito toda a água do mar do porto é transparente”, I

“Súbito vento sacode em esplendor maior”, II

“De repente páro...”, III

“De repente todo o espaço pára...”, IV

“De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira”, V

“De repente entre mim e o maestro, muro branco”, VI

A sensação futurista envolve todo o texto: **arrastando**, I; **varre tudo, erra**, III; **escorrega**, IV; **redemoinho, carroussel**, V; **deslizar, rotações confusas, despenhadeiro, desaparece**, VI.

O primeiro poema intersecciona o sonho do porto infinito e a paisagem florida: os dois planos ganham autonomia, **nitidez e plasticidade**, de acordo com a teorização dos artigos de *A Águia*. O jogo se estabelece e as princi-

pais analogias resgatam na memória o suporte histórico, a vocação marítima portuguesa:

"O porto que sonho é sombrio e pálido"

"E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical"

Até que o processo inaugura uma terceira dimensão, em que a visão do sujeito poemático se intersecciona e opera um turvo baralhamento: cessa o dinamismo, a sensação atinge o máximo de abstração envolvendo-o. O estágio terceiro da interseção se confunde com a fusão do "mim dentro" com "o outro lado da minha alma..."

O segundo poema realiza a interseção sobre o plano da chuva (natureza, liberdade) e a igreja (cultura, cerceamento); assenta-se na dicotomia fora/dentro, tendo como suporte uma reflexão lírica a respeito de religião. O espaço da igreja torna-se aos poucos escuro, enquanto no espaço exterior "é mais chuva a bater na vidraça". A noção de transparência é expressa pelas locuções prepositivas **através de (da chuva, dos fiéis)**, compondo uma alternância entre culto/natureza. O culto cessa quando a chuva cessa: o culto é a correspondência da tristeza, da insegurança, da noção de transitório e inutilidade suscitadas pela chuva:

"A missa é um automóvel que passa
Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste..."

"Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
Com o som de rodas de automóveis..."

O terceiro poema incide sobre a paisagem do ato de escrever, seccionando-a com a paisagem misteriosa e mágica das pirâmides (refere-se à Grande Pirâmide, de Quéops, possuidora de maior significado esotérico).

Não se exige muita perícia e argúcia para se perceber que o verso inicial articula-se estreitamente à abertura do primeiro poema:

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

"Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito", I

O ato de escrever assume conotações mágicas na medida em que, ao traçar sinais no papel (este papel), o poeta possibilita à Esfinge (momento sacralizado pela tradição como guardião dos segredos milenares) uma outra faculdade (sobreposta àquela de velar segredos): o sonho.

Numa passagem de **Páginas de estética e de Teoria e Crítica Literárias**, Fernando Pessoa afirma que a arte moderna é a arte do sonho, uma vez que o mundo moderno encontra-se cindido com o sonho.

"Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho. A arte moderna é arte de sonho.

Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a ação,

entre a idéia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização. Na Idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique punha o seu sonho em prática. Bastava que com intensidade o sonhasse. O mundo humano era pequeno e simples. Era-o todo o mundo até à época moderna. (...)

O poeta de sonho é geralmente um visual estético. O sonho é da vista geralmente. Pouco sabe auditivamente, tátilmente. E o **quadro**, a **paisagem** é de sonho, na sua essência, porque é estática, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior”.

Com relação ao terceiro poema, afirma Nácia Gotlib:⁹ “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 – 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 geométricos convergem, 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...”

Os poemas IV e V, realizados sobre a dicotomia realidade/fantasia (**quarto, lá fora; carroussel/árvores**) podem funcionar como preâmbulo do poema VI, em que o resgate da infância é visível. Interessante observar que no poema V retoma, de forma melancólica, o apelo à história portuguesa:

“As naus que se vão e não pensam em voltar...”

O poema seis fala de cavalos azuis e jockeys amarelos; inicia relacionando maestro e infância:

"O maestro sacode a batuta,
E lânguida e triste a música rompe..."
"Lembra-me a minha infância, aquele dia".

Sem querer reduzir o texto a uma incidência biográfica – o que não significa abolir totalmente esse fator – é indiscutível o eco às contingências da primeira infância do Poeta, época privilegiada pela presença do pai (de origem judia, o pai, Joaquim de Seabra Pessoa, faleceu quando o Poeta tinha 5 anos de idade: era crítico musical do "Diário de Notícias" e moravam, então, num prédio situado no Largo do Teatro São Carlos). "O teatro está aos (seus) pés, pois se habituara a olhá-lo do alto da sacada do seu quarto andar, teatro que é, ao mesmo tempo, o seu quintal, a sua infância".¹⁰

A técnica da transparência anula os limites entre sonho e realidade: evolui para a esfera do animado e do inanimado, quando a fantasia se erige como realidade e um "cavalo azul" (do desenho da bola branca) aparece por cima do muro/ Do meu quintal..."

Para além do *non-sense*, o sexto poema exhibe um universo léxico carregado de conotações: maestro, batuta, muro de quintal, jockey amarelo, cavalo azul, bola branca. "Não menos do que uma determinação de significado, o não senso opera uma doação de sentido", afirma Deleuze.¹¹

A famosa ausência do pai na obra de Fernando Pessoa por certo desaparece se, enquanto doação de sentido ou ato falho, a vimos insinuada na imagem *maestro/jockey amarelo tomando-se preto*. Inúmeros signos ligados à esfera masculina habitam-lhe a infância, bola branca que desaparece pelas costas abaixo do maestro... A estrutura em carroussel, denotadora do lúdico e do suspenso (no tempo e no espaço) só na Infância reside. Para sempre.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. PESSOA, Fernando. *A Nova Poesia Portuguesa*. Lisboa, Inquérito, 1944.
2. TABUCCHI, Antonio. *Pessoana Mínima*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 121-128.
2. SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, s/data, p. 284.
4. MELO E CASTRO, E. M. de. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa, Biblioteca Breve, vol. 52, Ministério da Educação e Ciência, 1980, p. 37.
5. GALHOZ, Maria Aliete. *O Momento Poético de Orpheu*. In: *ORPHEU*, reedição do 2º vol., Lisboa, Ática, 1976.
6. MELO E CASTRO, E. M. de. Obra citada, p. 41-42.
7. V. SIMÕES, João Gaspar. Obra citada, p. 285.
8. PESSOA, FERNANDO. *Páginas de Estética e de Teoria e crítica Literárias*. 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 154-155.
9. GOTLIB, Nádya Battela. *Poesia/Geometria: "Chuva Oblíqua"*, de Fernando Pessoa. In: *Revista Língua e Literatura*, USP, S. P., 1976, nº 5, p. 329.
10. SIMÕES, João Gaspar. Obra citada, p. 38.
11. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 72.