

UNIDADE DE ESTILO EM FERNANDO PESSOA? – ANÁLISE DE TRÊS POEMAS DE PRODUÇÃO HETERONÍMIA

Suzana Noronha Cunha

INTRODUÇÃO

Verificar a presença ou ausência de traços estilísticos comuns em alguns exemplares da produção poética dos três heterónimos maiores de Fernando Pessoa pretende ser unicamente mais um contributo para a já extensa bibliografia crítica pessoana.

A escolha de um autor, cuja importância e centralidade na moderna poesia portuguesa são inegáveis, teve em mente a riqueza temática e estilística da sua produção poética, não esquecendo, contudo, que o grande número e a diversidade de estudos críticos sobre Fernando Pessoa poderia, facilmente, fazer desviar o objecto deste trabalho.

Uma análise do estilo dos heterónimos pessoanos iria muito além do âmbito e da envergadura do presente artigo, por implicar um estudo exaustivo de um leque alargado de poemas; a opção passou então por seleccionar um único poema de cada um dos heterónimos principais de Fernando Pessoa, sobre os quais se centrou a abordagem. Num estudo, necessariamente de carácter prático, o fio condutor da análise ancorou-se nos processos estilísticos de que o poeta lançou mão nos mesmos três poemas.

Afigurou-se pertinente começar por encontrar, na exegese crítica seleccionada, algumas pistas quanto à unidade ou diversidade de estilos nos heterónimos de Pessoa, que pudessem servir como guias de análise. Rapidamente se verifica haver algum acordo entre os críticos relativamente a esta questão. De facto, e sendo o estilo, nas palavras de Jacinto do Prado Coelho, “uma escolha mais ou menos consciente dos meios de expressão, e tanto mais consciente quanto mais culta, intencionalmente literária for a linguagem” (Coelho, 1982: 121), então, “Pessoa pôde, até certo ponto, fazer os estilos dos heterónimos” (1982: 122). O que, aparentemente, não pôde foi libertar-se completamente do seu eu poético, que quis fragmentado, criando

personalidades distintas a tal ponto que os estilos respectivos as reflectissem. Óscar Lopes diz também que “nenhum «heterónimo» corresponde a uma autêntica personalidade”, mas que todos “correspondem a contradições existentes dentro de uma personalidade única” (Lopes, 1970: 237) e Eduardo Lourenço vai ainda mais longe quando afirma que, imerso na noite da sua solidão, “Pessoa se inventou múltiplo, na esperança de encontrar nas suas *diferenças* feitas gente o interlocutor para o diálogo” (Lourenço, 1983: 158). Ante o exposto, fica a ideia de que não seria improvável vir a encontrar ao longo da análise traços estilísticos comuns aos três grandes heterónimos de Pessoa que permitissem, talvez, afirmar com Prado Coelho, “que é possível reduzir as afinidades de estilo dos heterónimos a uma unidade psíquica básica”. (1982: 122).

O passo seguinte foi a escolha dos poemas que constituiriam o *corpus* de análise. Pretendeu-se que os três poemas escolhidos fossem representativos da produção poética dos heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Esta a razão na base da opção pelo poema número XVIII dos *Poemas*¹ de Caeiro, o qual espelha, temática e estilisticamente, a simplicidade do poeta que não passou da instrução primária, amante do ar livre e da Natureza. De entre as *Odes*² de Ricardo Reis, a escolha recaiu sobre uma em que o poeta, que tem em Horácio o “seu autor de cabeceira” (Coelho, 1982: 37), se dirige a Lídia convidando-a a sentar-se junto dele à beira-rio, ode representativa do gosto que Reis evidenciava pelos clássicos, até por ser Lídia o nome também da amada de Horácio e o rio uma referência da poesia greco-latina. Finalmente, a escolha do poema “Tabacaria”³, do qual, e dada a sua extensão, será analisado apenas um excerto, prende-se com o facto de ser este um poema da terceira fase de Álvaro de Campos, fase que, como adiante se desenvolverá, nos parece ser a mais representativa deste heterónimo.

A análise prática destes três poemas é precedida por uma breve exposição teórica acerca da génese e biografias dos três heterónimos principais de Pessoa, bem como das temáticas recorrentes das suas poesias, já que, como afirma Prado Coelho a propósito de Ricardo Reis, “O que interessa é modelar o pensamento, porque a expressão virá a reboque, obediente”. (1982: 131). Fica assim esboçado em pano de fundo o autor e o contexto da sua obra, relevantes sempre que em presença de um sujeito poético com a complexidade de Fernando Pessoa.

Na análise prática, propriamente dita, dos três poemas tomaram-se, como ponto de partida e elemento estruturador, os pressupostos teóricos apresentados por Wolfgang Kayser na sua *Análise e Interpretação da Obra Literária*, em que se postula que, para delimitar os traços estilísticos de uma obra, se devem percorrer, sucessivamente, os seguintes campos de observação: o da sonoridade, o da palavra, o das figuras e o da sintaxe.

Feita a análise do *corpus*, à luz dos referidos pressupostos, procurou verificar-se a ocorrência ou não ocorrência de traços estilísticos comuns aos três poemas, sem esquecer que a mesma pretende ser representativa de uma unidade ou diversidade de estilos patente, apenas, nos três exemplares poéticos trabalhados e nunca representativa de uma unidade ou diversidade estilísticas no conjunto da heteronímia pessoana.

BIOGRAFIAS E TEMÁTICAS DA HETERONÍMIA PESSOANA

A génese dos heterónimos, como o próprio Pessoa a explica na conhecida carta a Adolfo Casais Monteiro, está intimamente relacionada com o que o poeta considera ser uma sua “tendência orgânica para a despersonalização e a simulação” (Pessoa, 1986: 226), tendência que o acompanha desde a infância, pois como prossegue: “Desde criança sempre tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício” (Pessoa, 1986: 227). O poeta reconhece-se e intitula-se um “histeroneurasténico”, em quem todos estes fenómenos têm unicamente uma existência mental. De facto, Fernando Pessoa vive uma existência perfeitamente vulgar, durante a qual as suas contradições e disparidades explodem para o interior na forma de diferentes personagens, concebidas com traços claramente delimitados. Os heterónimos surgem, assim, como resultado de um processo de mentalização que não transborda para o exterior. Ainda nas palavras do poeta a Adolfo Casais Monteiro (1986: 226) esses fenómenos são vividos por Pessoa a sós consigo mesmo, ao que se justifica dizendo ainda que por ser homem a histeria se reveste principalmente de um carácter mental, terminando sempre “em silêncio e poesia” (Pessoa, 1986: 226).

Após explicar a origem psíquica dos seus heterónimos, e continuando a responder à questão que Casais Monteiro lhe terá colocado em missiva anterior, Pessoa passa a descrever de que forma nasceu em si cada um dos heterónimos. De imediato, salta à vista na leitura deste passo a tendência opositiva e

contrastiva que marca cada vaga de criação poética em relação à imediatamente anterior. Assim, tendo tudo começado pela “ideia de escrever uns poemas de índole pagã” (Pessoa, 1986: 227) que constituirão um primeiro esboço de Ricardo Reis, Pessoa esquece o assunto e só dois anos mais tarde decide “inventar um poeta bucólico de espécie complicada” (Pessoa, 1986: 228). Ao fim de alguns dias, naquele que considerou o dia triunfal da sua vida, escreveu, de jacto, mais de trinta poemas “numa espécie de êxtase” (Pessoa, 1986: 227). Tinha criado Alberto Caeiro, de quem se intitulou discípulo. Mas, no mesmo êxtase, escreve ainda *Chuva Oblíqua*, composição interseccionista em seis poemas, que constitui a reacção do profundamente intelectualizado Fernando Pessoa ao Caeiro-poeta do real objectivo. Da mesma forma, após ter decidido arranjar “uns discípulos” para o seu mestre, Pessoa (1986: 228) dá forma ao esboço de Ricardo Reis e, subitamente, na direcção oposta a esta, surge nele Álvaro de Campos. É, uma vez mais, o confronto entre os fundos contrastes que coexistem e que fragmentam a alma de Pessoa que se manifesta: ao poeta que, melancólica e contidamente, canta a efemeridade da vida e a inelutabilidade do destino, opõe-se o Álvaro de Campos da *Ode Triunfal*, toda ela emoção e exaltação desenfreada da vida moderna. Já aqui se desenham alguns dos aspectos que mais marcarão a poesia dos heterónimos: um profundo intelectualismo e os jogos de forças entre opostos.

Num momento seguinte, Pessoa, tão fortes são as presenças que sente dentro de si, passa a caracterizar fisicamente os seus heterónimos e a conferir-lhes alguns elementos biográficos. Caeiro é louro e branco, mais frágil do que aparenta, tem olhos azuis e estatura mediana. Nasceu em Lisboa, embora viva no campo com uma tia-avó, por ser orfão de pais (dado biográfico em que se aproxima do próprio Pessoa). Não tem profissão, nem teve educação e morre tuberculoso em 1915. Reis nasce no Porto, é médico e vive voluntariamente expatriado no Brasil por ser monárquico. É mais baixo, mais forte e mais seco do que Caeiro e moreno. Educado pelos jesuítas, admira os clássicos. Álvaro de Campos é, sem dúvida, o heterónimo que, fisicamente, mais se assemelha ao próprio Pessoa. Alto, magro e com tendência a curvar, branco e de tez morena, “tipo vagamente de judeu português” (Pessoa, 1986: 229), usa o cabelo liso apartado ao lado e monóculo. Nasceu em Tavira, estudou engenharia naval em Glasgow, mas vive em Lisboa, sem trabalhar, o

que aponta, desde logo, para a sua tendência abúlica. É numa viagem ao Oriente que escreve o Opiário. Estudou latim com um tio padre.

Em Alberto Caeiro, Prado Coelho⁴ considera coexistirem dois homens: o poeta e o pensador (1982: 23). O primeiro canta a infinita variedade da natureza, aceita, com alegria, a vida sem a questionar e vagueia sem destino, qual pastor, “com o espírito concentrado numa actividade suprema: olhar” (Coelho, 1982: 25). Totalmente voltado para o exterior, Caeiro pretende-se a tal ponto um observador objectivo da realidade que, assim o diz, os pensamentos são sensações. É ao tentar tornar poesia a sua vivência que começamos a entrever o Caeiro pensador porque, apesar de procurar transmitir a objectividade com que observa a realidade, recorrendo a um vocabulário singelo e infantil, a uma sintaxe descomplicada e ao emprego de imagens familiares, o simples facto de ser poeta e de defender uma maneira bem definida de estar na vida é já de si um paradoxo. E, porque as palavras são sinónimos de processos mentais e subjectivos, Caeiro está, à partida, condenado a viver o drama de se querer inconsciente sendo consciente. Por isso, nos seus versos não é somente o amante feliz da natureza, mas o filósofo que sabe impossível algum dia vir a encontrar-se totalmente integrado na mesma natureza.

Em Ricardo Reis encontra-se também o amor pela vida no campo e a vontade de aceitar serenamente a vida. Mas, em oposição a Caeiro, Reis é um homem ferido pela certeza da efemeridade da existência e pela sensação de que esta não é mais do que uma sucessão de mortes. Por isso, busca refúgio na filosofia clássica e, seguindo-a, resigna-se com altivez ao seu Destino e pretende antecipar-se a ele, construindo uma felicidade relativa que o impeça de sofrer. Para tal, despoja-se dos prazeres e emoções que possam comprometer a liberdade interior que atingiu, sempre à sombra do destino que os Deuses lhe reservaram. A sua poesia é, assim, contida, elegante e trabalhada e, ao mesmo tempo, perpassada pela melancolia.

Nascido, como acima mencionado, como reacção a Reis, Álvaro de Campos é o mais emotivo e nervoso dos três. Após uma primeira fase esteticamente decadentista, atravessa um período marcado pelo movimento futurista, em que se torna, nas palavras de Prado Coelho (1982: 60), “um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva”, para rapidamente se voltar a afogar num desalento ainda maior do

que o inicial. Esta terceira fase, ou “faceta”, no dizer de Teresa Rita Lopes, no estudo incluído na edição por si organizada da *Vida e Obras do Engenheiro*, caracteriza-se por um tédio intenso próprio de alguém que tudo desejou e concluiu da inutilidade de tudo. A poesia desta fase, a que pertencem grande parte dos poemas de Campos, tem, por isso mesmo, um tom de monólogo e de devaneio e é atravessada pelas temáticas do “cepticismo”, da “dor de pensar” e das “saudades da infância ou de qualquer coisa irreal” (Coelho, 1982: 65).

Parece já possível encontrar alguma correspondência entre a caracterização física e as temáticas da poesia dos heterónimos, além de alguns pontos comuns entre eles. Assim, o louro e frágil Caeiro é de compleição límpida como a natureza que ama. Reis, mais forte e moreno, o latinista contido e subjugado por um destino maior e Campos, alto, magro e curvado, o emotivo poeta do desalento. Cremos poder dizer ainda que se destaca desta abordagem um traço comum à personalidade dos três heterónimos que cruza as temáticas das respectivas produções poéticas: uma intensa melancolia.

No estudo propriamente dito dos traços estilísticos presentes nos três poemas de produção heteronímia seleccionados, pretende-se aferir da unidade ou diversidade dos estilos dos heterónimos, bem como da articulação possível entre os temas e a análise estilística. Serão seguidos, como referido na Introdução, os pressupostos que Wolfgang Kayser propõe para a análise estilística de um texto literário.

ALBERTO CAEIRO: SUBJECTIVIDADE E OBJECTIVIDADE

De seguida, procede-se ao levantamento e análise dos traços estilísticos do décimo oitavo poema de Alberto Caeiro. Primeiramente, percorrer-se-á o estrato do verso, ou da sonoridade. Em presença de um poema constituído por estrofes de dois versos, forma que parece, desde logo, remeter para as composições de cariz popular, destaca-se a ausência de regularidade métrica. De facto, os cinco dísticos que compõem o poema incluem versos que oscilam entre as dez e as quatorze sílabas. No que respeita à rima, por outro lado, é notório não existir igualmente rima final, a forma mais comum de esquema rimático. Contudo, uma leitura mais atenta do texto mostrou terem sido nele utilizados processos que o tornam um texto distinto de um texto em prosa e que se caracterizam por uma regularidade do ritmo. De entre esses processos,

destacamos aqueles que nos parecem mais representativos neste poema. Na segunda parte do primeiro verso dos primeiros quatro dísticos encontra-se o que Kayser chama de “ritmo livre” (1970, vol.1: 143) e que consiste na repetição de acentos a intervalos regulares; digno de nota, ainda, o facto de neste poema o acento recair sobre a palavra-chave de cada verso – *pó*, *rios*, *choupos*, *burro* – os objectos do desejo do poeta que pretende ser cada um daqueles elementos naturais. Além disto, está presente também a rima interior, entre *pó* e *pobres*, no primeiro dístico, entre *rios* e *correm e lavadeiras e beira*, no segundo, entre *batesse* e *estimasse* no quarto. A aliteração está também profusamente ilustrada em exemplos como: *pó*, *pés*, *pobres* e *pisando*, no primeiro dístico, ou *só*, *céu e cima*, no terceiro. A combinação dos efeitos da aliteração com a rima interior, permite, talvez, afirmar que há predominância de um ou dois sons nos quatro primeiros dísticos: [p] no primeiro, [r] no segundo, [s] no terceiro e, no quarto dístico, [m] e [b]. De notar que as homofonias deste quarto dístico, apesar de menos expressivas em termos fónicos, concorrem também para o ritmo lento e longo dum poema em que não são visíveis pausas muito marcadas, traço que pode reflectir a forma serena e jovial como Caeiro vê a natureza. Parece, ainda, que um tão forte paralelismo sonoro nos primeiros quatro dísticos vinca, mais do que a separação entre as estrofes, a gradação crescente do objecto de desejo do poeta que começa por querer pertencer ao mundo mineral, depois ao vegetal e, finalmente, ao animal. No último dístico, aquele em que se estabelece o confronto entre o Caeiro poeta e o pensador, não se encontram, de forma tão marcada como nos anteriores, as homofonias, o que, entende-se, veicula a melancolia consciente da impossibilidade de se libertar do seu fardo de pensador.

Situando-nos no estrato da palavra, a atenção centra-se, em primeiro lugar, sobre o emprego do artigo no poema. Verifica-se que é recorrente o emprego do artigo definido, por exemplo, em “o pó da estrada”, “os choupos à margem do rio” ou “o céu por cima e a água por baixo”, recurso que, em nossa opinião, serve para conferir substância e forma aos objectos nomeados. Para além disto, diz Rodrigues Lapa que “a reiteração do artigo confere à frase um sentido mais serenamente descritivo” (1973: 114), logo mais desprovido de afectividade, indo de encontro à postura filosófica de Caeiro, que se pretende um poeta a descrever a natureza objectivamente e sem intelectualização.

De igual forma, o pronome pessoal – eu – é repetido no primeiro verso dos primeiros quatro dísticos, processo de enfatização que concorre, mais uma vez, para a afirmação do desejo do poeta. Para este efeito concorre também o emprego do conjuntivo, num caso em que a construção “é pesada e malsonante” e deveria ser substituída “por uma forma expressional equivalente” (Cunha, 1984: 470). É, realmente, possível substituir a construção “Quem me dera que eu fosse...” pela construção infinitiva *Quem me dera ser...*, mas fazê-lo implicaria perder um elemento que, ao que tudo indica, reforça também o desejo do eu-sujeito poético: o *que* que funciona como “um forte murro na mesa a apoiar a declaração” (Lapa, 1973: 165).

No respeitante aos elementos lexicais, pode dizer-se que, sempre fiel à sua vontade em ser objectivo, Caetano utiliza um vocabulário simples e reduzido, ao qual não faltam expressões familiares e até populares, tais como: “Quem me dera que eu fosse” ou “à minha beira” e de onde os adjectivos estão ausentes. Nos substantivos que emprega, detectámos um grande número de nomes que nomeiam elementos naturais, enquadrados numa gradação também vocabular, que vai subindo em crescendo a partir do elemento mineral e sem movimento – o pó da estrada – para o mineral com movimento – o rio – de onde passa ao vegetal – os choupos – para terminar no animal – o burro do moleiro. O elemento final desta gradação, que pode ser lida como uma gradação partindo dos elementos horizontais até aos verticais, é o homem que, por ser referido no dístico que se opõe ao resto do poema, parece dela não fazer parte.

Também os tempos verbais aparentam concorrer para a criação de uma atmosfera de desejo e consciência da impossibilidade de o mesmo se realizar. Praticamente todos os verbos são empregues no presente do conjuntivo, o modo que, por excelência, exprime o desejo ou a hipótese. O conjuntivo, de facto, “envolve sempre a acção verbal de um matiz afectivo que acentua fortemente a expressão da vontade do indivíduo que fala” (Cunha, 1984: 464). De salientar ainda o gerúndio do último verso do poema – “tendo pena” – que, pelo seu valor durativo, parece enfatizar que o poeta está condenado a sentir pena durante toda a sua vida.

A quase total ausência de figuras de estilo no poema – foi detectada somente uma antítese: “o céu por cima e a água por baixo” – está também em consonância com a vontade de Caetano em não querer, na sua poesia, subjectivar a realidade.

Passando, finalmente, ao estrato da sintaxe, verifica-se que o poema assenta numa estrutura basicamente repetitiva. Assim, o primeiro verso de cada um dos quatro primeiros dísticos inicia-se com a expressão “Quem me dera que eu fosse...”, processo repetitivo frequente na poesia de cariz popular que, normalmente, é para ser dita ou memorizada e não escrita. Em cada um destes versos só muda o elemento final que é, como já referido, o objecto do desejo do poeta. Por outro lado, o segundo verso dos mesmos primeiros quatro dísticos inicia-se com a repetição anafórica do *e*, copulativo que estabelece uma ligação por adição. Esta simplicidade sintáctica, por reflectir a vontade do poeta em transmitir a sensação pura é, paradoxalmente, espelho do Caeiro pensador que se revela no último dístico. De facto, sob a aparente transparência da construção, da pobreza e familiaridade do vocabulário e da falta de rima e metro, escondem-se complexos jogos fónicos e elaborados conceitos filosóficos. É talvez a consciência disso mesmo – a consciência de não ter sido, na sua expressão poética, o pó da estrada ou o burro do moleiro – que leva Caeiro a iniciar o último dístico com uma construção opositiva, dístico esse que completa as estrofes anteriores terminadas com reticências.

O que, então, se salienta da análise estilística deste poema de Alberto Caeiro é o seu muito vincado carácter repetitivo, repetição bem patente nos estratos fónico, morfológico e sintáctico, a linguagem despida de riqueza estilística e lexical – quase próxima da popular – própria de quem apenas completou a instrução primária. Mas, ficou também patente quão enganadora é essa aparente simplicidade e de que formas ela esconde uma reflexão profunda, bem vincada na contradição expressa na última estrofe: não se está mais em presença de uma contemplação serena da natureza; o que nos toca é a melancolia trazida pela consciência de se ser humano, aquele que intelectualiza as sensações e não as vive, a não ser “olhando para trás e tendo pena”. Porque reflecte sobre elas, quando as transmite, as sensações são já passado, estão já transformadas pela subjectividade. Talvez por esse motivo o homem não seja nunca nomeado, num poema em que se nomeiam diversos elementos do mundo natural, mas apenas referido por meio da forma demonstrativa *o que*, ou seja, *aquele* que atravessa a vida. E, *aquele*, demonstrativo indicador de maior afastamento em relação ao sujeito falante é, talvez, também revelador do distanciamento do poeta em relação a si mesmo.

RICARDO REIS: LIBERDADE E DESTINO

Entrando, agora, na análise estilística da ode de Ricardo Reis, que se inicia com o verso “Vem sentar-te comigo, Lúdia, à beira do rio”, irá ser tratado, uma vez mais, em primeiro lugar, o estrato da sonoridade. Assim, verifica-se que, como no de Caeiro, também neste poema não há regularidade métrica, oscilando os versos entre as oito e as dezoito sílabas. Trata-se, então, de um poema em estrofes de quatro versos, nas quais os três primeiros são longos, em contraste com um quarto verso bastante mais curto, que, até por terminar num ponto final, parece funcionar como um remate para cada uma das estrofes.

Se, na falta de regularidade métrica esta ode se aproxima do poema de Caeiro, o mesmo não é possível dizer da acentuação, que não apresenta um esquema tão regular como o do primeiro poema analisado. Uma acentuação menos marcada ficará, talvez, a dever-se não somente ao comprimento dos versos, mas também ao facto de o poeta nesta ode se dirigir directamente a um interlocutor – Lúdia – conferindo ao discurso poético um tom próximo do discurso oral.

É nítido o fluir poético nesta ode, como em Caeiro, através do ritmo livre, aqui particularmente evidente nos paralelismos sonoros, aliteraões e «annonimatos». Os primeiros estão representados, de forma notória, pelo emprego reiterado de certas vogais e consoantes, de que são exemplo, na primeira estrofe, a acumulação da mesma vogal – o *a* aberto – nos vocábulos: *sentar-se, sossegadamente, passa e enlaçadas* e, na terceira estrofe, a presença marcante da consoante sibilante em *desenlacemos, cansarmo-nos, passamos, passar, silenciosamente e desassossegos*. Os exemplos de aliteraões abundam também; de entre eles, destacam-se, na segunda estrofe, *mar muito longe*, na terceira, *porque não vale a pena*, na quinta, *pensando que podíamos*, na sexta, *não cremos em nada* e na sétima, *te arda ou te fira ou te mova*. Como exemplos de «annonimatio», ou “o emprego de palavras que derivam da mesma raiz” (Kayser, 1970, vol 1: 145), salientam-se as expressões *mãos enlaçadas* e *Enlacemos as mãos*, na primeira estrofe.

Ainda dentro do campo da sonoridade, é de referir a repetição do elemento negativo nas estrofes dois e quatro (respectivamente os versos: *Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa* e *Sem amores, nem ódios, nem paixões... Nem invejas... Nem cuidados...* que funciona, em nosso entender, como reforço das afirmaões do poeta.

Da análise do estrato da forma do verso destaca-se, dos diversos recursos empregues, a predominância da consoante sibilante aliada ao verso longo para conferir ao poema um tom tranquilo e quase musical.

No estrato da palavra, por seu lado, salta à vista, em primeiro lugar, a utilização de vocábulos que são referências clássicas, estratégia que contribui para o tom arcaico e alatinado do poema, indo ao encontro do estilo “intencionalmente antigo, anacrónico, artificial” (Coelho, 1982: 130) que Fernando Pessoa definiu para o seu heterónimo Ricardo Reis. São disto ilustradores os vocábulos: *pagãos*, *Fado*, *óbolo*, *barqueiro*, *sombrio*, *sombra*, *deuses*. Para este estilo concorre também o nível erudito do vocabulário de Reis. Estamos já muito longe dos “rios que correm” de Caeiro, substituídos agora pelo curso do rio que o poeta convida a amada a fitar. A fitar e não a olhar ou ver, a saber passar a vida e não a viver, a enlaçar e não a dar as mãos, outros exemplos de preferência por um vocabulário que convida à elevação.

Digno de nota é também o emprego dos advérbios de modo *sossegadamente* (primeira e sexta estrofes), *silenciosamente* (terceira estrofe) e *tranquilamente* (quinta estrofe), vocábulos nos quais significante e significado apontam, a um tempo, para o sema da tranquilidade que perpassa toda a ode.

De entre as diversas formas verbais utilizadas, salientam-se as de valor imperativo, como, por exemplo, *vem sentar-te* (primeira estrofe), *pensemos* (segunda estrofe), *desenlacemos* (terceira estrofe), *amemo-nos* (quinta estrofe) e *colhamos* (sexta estrofe), com as quais o poeta se dirige directamente à sua amada, no dizer de Celso Cunha, mais num jeito de exortação e convite do que propriamente de comando ou de ordem (1984: 474).

É nítida, nesta ode, uma maior apetência pelo emprego de figuras de estilo do que no poema de Caeiro, o que, aliás, está em consonância com as diferentes posturas estéticas defendidas por cada um destes dois heterónimos. Não parece, contudo, que apesar de mais frequentemente recorrer ao emprego de figuras, Reis se afaste muito de Caeiro na natureza das figuras de que se serve. Assim, o recurso à antítese – *se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois* ao oxímoro *crianças adultas* – e ao paradoxo – *Pagãos inocentes da decadência* – se, por um lado, é revelador de uma vontade de reviver poeticamente a estética clássica, é também indiciador de uma preferência por um tipo de figuras que se baseiam no contraste entre opostos, preferência já revelada por Caeiro.

No respeitante ao campo da sintaxe, também este poema se estrutura em torno de jogos de palavras – de que são exemplo as frases onde se incluem as formas verbais *enlaçar* e *desenlaçar* –, da predominância do som sibilante (de que se apresentaram exemplos a propósito dos estratos da sonoridade e da palavra), bem como do emprego reiterado de diversos vocábulos ao longo de todo o poema, como, por exemplo, *sentar-te* e *estarmos sentados* (primeira e quinta estrofes) ou *lembrar-te-ás*, *lembrança* (sétima estrofe) e *lembrar-me*, *lembrando-te* (oitava estrofe). De notar que diversos vocábulos repetidos ao longo da ode e que concorrem para a sua unidade estrutural podem ser considerados simbólicos, como, por exemplo, *o rio* – nomeado nas primeira, terceira, quarta, quinta e oitava estrofes – símbolo da vida que passa, *as flores* – presentes nas sexta e oitava estrofes – símbolos da beleza e da perfeição e *as crianças* – referidas na segunda e sétima estrofes – que simbolizam a inocência.

Ainda neste estrato, é de salientar, além da predominância das formas imperativas, haver, a partir da quarta estrofe, uma presença também significativa de orações condicionais, de entre as quais se destacam: “podíamos se quiséssemos...” ou “se eu for sombra antes...”. Estas orações pressupõem um raciocínio lógico caro aos antigos clássicos. O poeta emprega-as para referir tudo aquilo que poderia fazer, se quisesse, mas que não faz por não valer a pena lutar contra a inelutabilidade do Fado.

Aparentemente, então, os recursos estilísticos empregues unificam e dão coerência à ode, além de serem bem o espelho das temáticas de Ricardo Reis: a certeza de que a vida é uma passagem e de que somente uma felicidade relativa permitirá passar por ela sem sofrimento. Desta certeza desprendem-se uma melancolia e uma passividade profundas, enfatizadas e reforçadas pelos versos longos, os advérbios de modo e o emprego reiterado de determinados vocábulos.

Da análise contrastiva dos poemas de Caeiro e Reis fica a sensação de que ambos buscam uma felicidade que, à partida, sabem impossível. E, embora empreendam essa busca de formas diversas, temática e estilisticamente – Caeiro procura-a na fusão com a natureza, num poema estruturalmente simples e lexicalmente pobre e Reis na felicidade relativa, numa ode carregada de simbologia clássica e vocabulário erudito –, acabam por se aproximar na consciência da impossibilidade de atingir o objectivo e no recurso ao mesmo tipo de estratégias estilísticas: a predominância de sons sibilantes e vogais

abertas, a repetição de vocábulos ou frases ao longo dos poemas e uma apetência pelo contraste entre elementos opostos, em suma, pelo paradoxo. Exemplarmente representativo desta proximidade e afastamento é o rio – símbolo da passagem da vida – que Reis contempla com melancólica serenidade e com o qual Caeiro melancolicamente deseja fundir-se, ambos passivamente conscientes da impossibilidade de alterar este estado de coisas. É talvez isto que leva Maria da Glória Padrão a afirmar que “Caeiro passa como o rio” e “Reis passa com o rio” (1981: 74).

ÁLVARO DE CAMPOS: INTERIORIDADE E EXTERIORIDADE

A análise do excerto do poema *Tabacaria*, da autoria de Álvaro de Campos, pretende demonstrar de que formas neste heterónimo o estilo está subordinado às exigências temáticas. Sendo este um poema da terceira fase de Campos, como atrás referido, a fase do desencanto e desistência totais e explícitos, não parece estranho encontrarmo-nos em presença de uma escrita corrida, próxima da prosa, que não obedece a esquemas métricos ou rimáticos rígidos, funcionando como meio de transmissão do monólogo interior do poeta. Contudo, de uma análise mais atenta, resulta, mais uma vez, que a aparente simplicidade formal da escrita dos heterónimos é, pelo contrário, resultado de complexos processos intelectuais.

Começando, ainda, a análise pelo estrato da sonoridade, é patente, também neste poema, a ausência de um esquema métrico. O poema inicia-se com frases muito curtas e vai sendo desenvolvido em versos progressivamente mais longos, várias vezes entremeados por versos mais curtos (como, por exemplo, o quarto da segunda estrofe) ou por versos em que a última palavra da estrofe é colocada uma linha abaixo do verso a que pertence (veja-se a terceira estrofe). Esta apresentação, aliada à variação do número de versos por estrofe, confere ao poema um aspecto gráfico diferente dos anteriormente analisados (o de Caeiro composto em dísticos e o de Reis em estrofes de quatro versos) e, em nosso entender, também ele cria a sensação de que o poeta não pretende trabalhar a forma, mas transmitir um estado de alma. Para este efeito, concorre, igualmente, o emprego da pontuação que, além de separar as ideias expostas, vinca o carácter definitivo das afirmações do poeta, do qual o primeiro verso é bem ilustrador: “Não sou nada”.

Como nos poemas dos outros heterónimos, também na *Tabacaria* o tom poético vive, essencialmente, do ritmo livre. Logo no segundo verso da quarta estrofe, quando o poeta exprime como “O mundo fenomenológico é absurdo” (Coelho, 1982: 78), pode, talvez, falar-se de rima interior: “Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa”. As aliteraões, de entre as quais destacamos: *Do meu quarto de um dos milhões do mundo* (segunda estrofe), *carruagens de um comboio* (quinta estrofe) e *Saio da janela e sento-me numa cadeira* (sétima estrofe), são também frequentes. Como já apontado a propósito da ode de Ricardo Reis, encontramos aqui a repetição do elemento negativo, mormente em toda a primeira estrofe, marcando indelevelmente, cremos, o tom de todo este excerto do poema.

Na análise do estrato da forma do verso, é também digna de nota a presença constante da sibilante [s], da qual se destacam os seguintes exemplos: *sou, serei, posso, ser, isso e sonhos*, apenas na primeira estrofe; *soubessem e saberiam*, na segunda; *impossivelmente, certa e desconhecidamente*, na terceira; *vencido, soubesse, lúcido e estivesse*, na quinta e *sei, serei e sou*, na oitava, só para referir alguns. As vogais abertas, especialmente o [e] e o [a], marcam também o ritmo desta composição poética: *parte e nada*, na primeira estrofe e *mistério, pedras, humidade e estrada*, na quarta, são vocábulos ilustradores deste fenómeno.

Na análise do estrato da palavra, salienta-se o emprego dos artigos definido e indefinido para, como atrás referido, conferir substância ao elemento por ele nomeado e que, neste poema, parece transmitir de igual forma a estranheza do sujeito poético face aos objectos nomeados, bem como a exterioridade destes em relação ao eu, como é notório em: *o mistério, uma rua, as coisas* ou em *a verdade*. Relevante é também a presença do pronome pessoal forma de complemento – *tenho em mim, aprendizagem que me deram* – e a do determinante possessivo *meu quarto, minha cabeça e meus nervos* – próprios do discurso de primeira pessoa e que, assim se crê, contribuem para reforçar o isolamento do poeta em relação a tudo o que lhe é exterior.

O tipo de vocábulos presentes neste poema é bem o espelho desse isolamento e da dicotomia interior/exterior que, ao longo de todo este excerto, se contrapõe e interpenetra. Assim, encontramos, entre outros, *sonhos, pensamentos, mistério, morte, vencido, lúcido* ou *propósito*, que poderíamos incluir no âmbito da anterioridade, ao passo que *janelas, rua, gente, pedras, seres, homens* ou *casa* se incluiriam no da exterioridade. Não será, talvez, inocente, o facto de,

sempre que se refere a outrém, Campos se servir de vocábulos caracterizados pela impessoalidade e pela indefinição: *gente*, *seres* e *homens*. De salientar, ainda, o recurso aos advérbios de modo – *impossivelmente* e *desconhecidamente* – reforçadores, também eles, da estranheza e absurdo do mundo, recurso de que Reis lança igualmente mão, embora como enfatizadores da tranquilidade que pretende a sua forma de estar no mundo.

De entre a variedade de tempos verbais empregues neste excerto, facto em que este poema não se aproxima dos outros dois, que acompanham a descrição dos estados de alma do poeta, chama-se a atenção para o emprego do participípio passado que, embora não presente nos outros poemas analisados, é, no dizer de Prado Coelho (1982: 143), típico de Pessoa e seus heterónimos. Deste emprego, são ilustradores: *rua cruzada ... por gente* e *uma partida apitada*. Para além disto, há o recurso a frases nominalizadas, emprego também característico da escrita pessoana, uma vez mais, ausente nos poemas analisados de Caeiro e Reis. De entre estas, destacam-se: “Janelas do meu quarto...”, “Com o mistério das coisas por baixo...” e “À Tabacaria do outro lado da rua...”.

Da análise do estrato das figuras, verifica-se algo que se vinha já a desenhar na análise dos poemas anteriores e é particularmente evidente nesta composição: o gosto do poeta pelo emprego de figuras e recursos estilísticos que têm por base jogos de palavras e, não raras vezes, o confronto entre opostos. Bem ilustradoras desta ideia são as contradições que perpassam toda a primeira estrofe ou a imagem “Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada”, na quarta. Também as antíteses, como em: “Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa”, que é simultaneamente um paradoxo, estavam já presentes em Caeiro e Reis. As comparações, nos dois primeiros versos da quinta estrofe e no primeiro verso da sexta, espelham claramente os jogos de opostos pois, sendo comparações ao nível da estrutura da frase, não o são ao nível do conteúdo, que é paradoxal. Da mesma forma, as comparações presentes no terceiro e quarto versos da sexta estrofe exprimem o confronto e a interpenetração de dois planos opostos: o interior e o exterior, ou, se quisermos, o do eu e o da realidade. E a *janela*, por seu lado, metáfora da abertura da alma do poeta, que dá para tudo o que lhe é exterior, é também veículo, a um tempo, de separação destes planos e de comunicação entre eles, já que é através dela que o poeta *desce da aprendizagem que lhe deram* (estrofe sete) e, como Caeiro, vai até ao *campo/exterior*, em busca de algo que também lá não

está. Como corolário de todo este jogo entre opostos, destaca-se a ironia, tão importante em toda a obra pessoana, nas palavras de Óscar Lopes, “empregue no velho sentido socrático da palavra ... a arte de pôr tudo em questão” (1970: 237), e de que os dois primeiros versos da sétima estrofe, “Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada”, são emblemáticos.

No estrato da sintaxe, finalmente, é visível que, enquanto em Caeiro e Reis o verso longo que estrutura os poemas concorre para a criação de uma sensação de tranquilidade, neste excerto da *Tabacaria*, ele é, pelo contrário, representativo da irregularidade do monólogo interior e, por isso, frequentes vezes entremeado de versos mais curtos. Por outro lado, Campos aproxima-se de Caeiro e Reis no recurso às repetições anafóricas, quer em início de frase, como em *Com o mistério/Com a morte/Com o Destino*; quer na segunda parte dos versos, como em *como se soubesse a verdade/como se estivesse para morrer*, ou ainda, em *como coisa real por fora/como coisa real por dentro*.

Parece, portanto, possível afirmar que também este poema se estrutura e ganha coesão poética por meio do recurso a processos repetitivos aos níveis da sonoridade, da palavra e da construção. Por outro lado, verifica-se que o tipo de figuras utilizado não é muito diverso do dos outros dois poemas: quase todas assentam no contraste entre elementos aparentemente irreconciliáveis. É assim que, acredita-se, apesar de à partida Campos se afastar dos outros heterónimos, por ser este poema emblemático de um estado de alma caracterizado pelo desencanto, ele se aproxima da dicotomia subjectividade/objectividade de Caeiro na interpenetração dos planos interioridade/exterioridade e de Reis na consciência de que tudo é inútil porque, como diz o próprio poeta, “talvez tudo fosse nada”. Talvez, por isso mesmo, a mesma passividade ante a vida e a melancolia que a inutilidade de tudo provoca no poeta sejam tão nítidas neste poema quanto o são nos de Caeiro e de Reis.

No estrato da palavra, foi dada especial atenção ao emprego dos artigos e pronomes, emprego reiterado nos três poemas, bem como ao léxico recheado de vocábulos que nomeiam elementos naturais, especialmente em Caeiro e Reis.

No estrato das figuras, a análise evidenciou uma preferência clara pelo recurso a estratégias estilísticas que têm por base os jogos de palavras e que espelham contradições. De entre elas, destacaram-se, mais evidentes em Reis e

em Campos, pelo motivo referido acima, o emprego de antíteses, oxímoros, metáforas e paradoxos.

Finalmente, no estrato da sintaxe, verificou-se abundarem nos três poemas as repetições anafóricas, bem como os jogos de palavras, consistindo fundamentalmente na repetição de substantivos, formas verbais ou vocábulos com a mesma raiz.

Em jeito de súpula, poderia afirmar-se que o tom poético destas três composições se constrói a partir de um mesmo tipo de recursos estilísticos: a rima interior, os jogos de palavras e o emprego de construções repetitivas. Por outro lado, o emprego recorrente de figuras que se fundam nas antinomias, ou estabelecimento de contrastes, é, em nosso entender, também claramente evidenciador de uma unidade de estilo nos três poemas analisados. Ao revelar uma preocupação tipicamente pessoana – a busca do eu através da fragmentação, por ser espelho das contradições próprias da alma humana – revela também um traço unificador do estilo destes três heterónimos, ou, como diz Prado Coelho (1982: 147), um “dos aspectos que melhor definem o estilo de toda a obra de Pessoa: o intelectualismo”.

E é, afigura-se-nos, a este intelectualismo que nenhum dos heterónimos, nem mesmo Caeiro quando recusa o pensamento e pretende apenas sentir, consegue escapar. Nos três poemas em análise, não se delinearão três formas distintas de estar na vida, mas três maneiras de a pensar. Talvez daí resulte o tom melancólico e passivo, a que várias vezes foi feita alusão, e que é particularmente expressivo no nível fónico, fruto do emprego insistente da sibilante [s].

Da análise estilística destes três poemas de Caeiro, Reis e Campos, saiu reforçada a convicção com que para ela se partira: a de que, quando sujeitos a um olhar mais atento, a uma leitura mais profunda e à desmontagem dos processos de expressão poética que os estruturam, estas três composições apresentariam uma face comum. Entende-se, assim, poder concluir, como Prado Coelho (1982: 152) que, do progressivo esbatimento da diversidade estilística, que o presente trabalho procurou ilustrar, emergiu “um estilo único, reflexo de uma originalidade pessoal inconfundível”.

CONCLUSÃO

Sem esquecer que a análise de três exemplares da produção poética de um autor com a riqueza de Fernando Pessoa é, necessariamente, uma análise redutora, cujas conclusões são o espelho, apenas, do que acontece nesses três poemas, quis verificar-se até que ponto seria possível falar de um estilo único nos três heterónimos maiores de Pessoa.

Partiu-se de um levantamento efectuado em diversas fontes críticas e do próprio autor, das características físicas, psicológicas e biográficas dos heterónimos referidos, bem como das temáticas mais fortes sobre as quais se centra a poesia dos mesmos.

Dessa análise foi possível concluir que, se fruto da sua necessidade de desdobramento, Pessoa constrói personagens com personalidades, percursos biográficos e estilos diversos, a verdade é que todos eles acabam por confluir num “dos dados fundamentais da sua poesia: o conhecimento de si próprio” (Padrão, 1981: 72) e, inevitavelmente ligada a ele, a compreensão da existência. Vimos, assim, de que formas diversas, nos três poemas analisados, o poeta se coloca face à realidade: Caeiro, recusando toda a metafísica e pretendendo viver essa realidade com objectividade; Reis, seguindo a filosofia clássica da construção de uma felicidade relativa e Campos, desencantado de tudo o que lhe é interior e exterior.

Comum aos três heterónimos e expressa nestes três poemas, a consciência da impossibilidade de se ser objectivo, relativamente feliz e até total e absolutamente desencantado. Daí, por se saberem condenados à partida a não atingir qualquer objectivo, o tom melancólico que estrutura e aproxima os três poemas que, em Caeiro se exprime como *pena*, em Reis como *Fado*, e em Campos na lucidez de se saber *vencido*.

Ficou também evidenciada de que formas esta convergência no campo das preocupações temáticas se reflecte no estilo e, assim, apesar de também neste campo de análise se ter partido de poemas aparentemente muito diferentes – o de Caeiro caracterizado pela simplicidade estrutural e pela pobreza de léxico e figuras; o de Reis pelo estilo alatinado, vocabulário erudito e emprego de figuras e o de Campos caracterizado pela expressão corrida, próxima da prosa, que pretende espelhar o monólogo interior – terem sido encontrados diversos pontos de contacto.

Ao nível da sonoridade, constatou-se a ausência de regularidade métrica nos três poemas e a oscilação entre versos longos e curtos, mais evidente em Reis e em Campos. Verificou-se, de igual modo que, apesar da ausência de rima final, a interior está presente nos três poemas. Detectou-se, ainda, a predominância de alguns sons nas três composições analisadas, mormente as vogais abertas [e] e [a] e a sibilante [s], esta última particularmente em Reis e em Campos, facto a que não será alheia a simplicidade estrutural do poema de Caeiro. Finalmente, vimos que as aliteraões são frequentes e estão presentes nestes poemas dos três heterónimos.

Seguem-se as transcrições dos poemas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e do excerto de “Tabacaria” de Álvaro de Campos que serviram de base à análise estilística, retiradas das edições utilizadas e citadas na Bibliografia. Os poemas são apresentados segundo a ordem por que foram analisados.

XVIII

Quem me dera que eu fosse o pó da estrada
E que os pés dos pobres me estivessem pisando...

Quem me dera que eu fosse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem à minha beira...

Quem me dera que eu fosse os choupos à margem do rio
E tivesse só o céu por cima e a água por baixo...

Quem me dera que eu fosse o burro do moleiro
E que ele me batesse e me estimasse...

Antes isso que ser o que atravessa a vida
Olhando para trás de si e tendo pena...

Alberto Caeiro

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,
Vai para um mar muito longe, para o pé do Fado,
Mais longe do que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria.
 E sempre iria ter ao mar.

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, e que o seu perfume suavize o momento –
 Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
 Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
 Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
 Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
 Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
 Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
 Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim –à beira-rio,
 Pagã triste e com flores no regaço.

Ricardo Reis

TABACARIA

Não sou nada.
 Nunca serei nada.
 Não posso querer ser nada.
 À parte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe
 [quem é
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?).
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por
 [gente.
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos.
 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa.
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres.
 Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos

[homens.
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de
[nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e água,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver
[tantos!

Álvaro de Campos

¹ A edição usada foi a 7ª edição dos *Poemas* de Alberto Caeiro, com data de 1979, publicada na Colecção *Poesia* das Edições Ática, com Nota Explicativa de Luís de Montalvor.

² A edição usada foi a da Colecção *Poesia*, fundada por Luís de Montalvor e publicada pelas Edições Ática, com data de 1959.

³ O poema foi retirado da obra *Poesias* de Álvaro de Campos, publicada em 1980, na Colecção *Poesia* das Edições Ática, edição organizada por João Gaspar Simões e Luís de Montalvor.

⁴ Para a abordagem das temáticas recorrentes na poesia dos heterónimos e com o intuito de não nos afastarmos do objecto do trabalho, a opção foi aceitar os pressupostos apresentados por Jacinto do Prado Coelho na sua *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, especificamente, no capítulo que se intitula “As Individualidades na Poesia”.

BIBLIOGRAFIA

- CAEIRO, Alberto. 1979. *Poemas*. 7ª ed., Lisboa: Ática.
- CAMPOS, Álvaro de. 1980. *Poesias*. Lisboa: Ática.
- , Álvaro de. 1990. *Vida e Obras do Engenheiro*. (Int. e Org. de Teresa Rita Lopes), 1ª ed., Lisboa: Estampa.
- COELHO, Jacinto do Prado. 1982. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 7ª ed., Lisboa: Verbo.
- CUNHA, Celso e Lindley Cintra. 1984. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa.
- FIGUEIREDO, Olívia Maria e Rosa Porfírio Bizarro. 1994. *Da Palavra ao Texto*. 1ª ed., Rio Tinto: Edições Asa.
- GENOUVRIER, Emile e Jean Peytard. 1974. *Linguística e Ensino do Português*. Coimbra: Almedina.
- HOURCADE, Pierre. 1978. *Temas de Literatura Portuguesa*. 1ª ed., Lisboa: Moraes.
- KAYSER, Wolfgang. 1970. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. (trad. de Paulo Quintela). Vol. I., 5ª ed., Coimbra: Arménio Amado.
- , Wolfgang. 1970. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. (trad. de Paulo Quintela). Vol. II., 5ª ed., Coimbra: Arménio Amado.
- LAPA, M. Rodrigues. 1973. *Estilística da Língua Portuguesa*. Lisboa: Seara Nova.
- LOPES, Óscar. 1970. *Ler e Depoís. Crítica e Interpretação Literária*. Vol. I., 3ª ed., Porto: Inova.
- , Óscar. 1986. *Os Sinais e os Sentidos*. Lisboa: Caminho.
- LOURENÇO, Eduardo. 1983. *Poesia e Metafísica. Camões, Pessoa e Antero*. 1ª ed., Lisboa: Sá da Costa.
- MOISÉS, Massaud. 1982. *Dicionário de Termos Literários* 3ª ed., São Paulo: Cultrix.
- PADRÃO, Maria da Glória. 1981. *A Metáfora em Fernando Pessoa*. 2ª ed., Porto: Limiar.
- PESSOA, Fernando. 1986. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Int., org. e notas de António Quadros). Mem Martins: Europa-América.
- , Fernando. 1986. *Textos de Intervenção Social e Cultural*. (Int., org. e notas de António Quadros). Mem Martins: Europa-América.
- REIS, J. Manuel de Castro et alli. 1987. *Gramática do Português Moderno*. 2ª ed., Lisboa: Plátano.
- , Ricardo. 1959. *Odes*. Lisboa: Ática.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. 1984. *Teoria da Literatura*. Vol. 1., 6ª ed., Coimbra: Almedina.