

## A VIBRAÇÃO E O SILÊNCIO EM “CANÇÃO”, DE FERNANDO PESSOA

Carlos Rogério Duarte Barreiros<sup>1</sup>

### Resumo

Por meio da análise do poema “Canção”, de Fernando Pessoa, são identificadas as características do Estilo Lírico proposto na obra *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger, especialmente a integração de sujeito e objeto, ou o um-no-outro lírico. Essa investigação, por sua vez, permite a sugestão de que o poema analisado contém em si, de modo singularmente sintético, algumas das características nucleares da obra do poeta português.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa; canção; lírica

### Abstract

Through the analysis of the poem "Canção" by Fernando Pessoa, one can identify some characteristics of the "Lyrical Style" proposed in Emil Staiger's *Conceitos fundamentais da poética*, especially the integration of subject and object, or the "one-in-the-other" lyric. This article, in turn, allows the suggestion that the poem analyzed contains in itself, in a singularly synthetic way, some of the nuclear features found in the work of the Portuguese poet.

**Keywords:** Fernando Pessoa; "Canção"; lyrical

### Investigação da canção

Para engendrar a análise de “Canção”, de Fernando Pessoa, talvez não seja vão começar pelo título do poema. Segundo o *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega* (COELHO), a canção é “Poema de fundo lírico e geralmente de forma culta”, embora haja canções também de origem popular. Trata-se de forma poemática de difícil classificação, porque a “designação abrange pelo menos três gêneros literários, talvez relacionados entre si, mas afinal muito diferentes: a canção provençal, a canção italiana ou clássica, e a canção romântica” (*Idem*). Não há, em todo o verbete, classificação objetiva, em termos formais ou temáticos, em que se possa incluir a canção pessoana que será analisada neste texto. Aliás, é relevante perceber que uma pesquisa rápida em bibliografia de referência leva a apenas uma conclusão a respeito da canção: talvez ela seja – ressalvada sua forma rigorosamente erudita, cultivada em língua portuguesa por Camões – o poema inclassificável por natureza.

A pesquisa na obra de Massaud Moisés (1984) leva, necessariamente, a uma fonte mais esclarecedora do que todas as obras de referência: os *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Emil Staiger (1972), cujo capítulo intitulado “Estilo Lírico: A Recordação” servirá de referência para a conceituação da canção.

Primeiramente, em termos gerais, a *canção* é a forma poemática lírica por excelência. Para Staiger (*Ibid*, p.15), “Ao falar de ‘clima lírico’ (‘lyrische Stimmung’)

<sup>1</sup> Doutorando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

ou de ‘tom lírico’, ninguém está pensando em um epigrama; mas qualquer pessoa pensa imediatamente em uma canção (Lied)”. Essa correspondência entre lírica e canção se dá por diversos motivos, cuja análise pormenorizada levaria este texto muito além dos limites a que o autor se propõe. Sumariemo-los, pois, rapidamente.

Primeiramente, não será surpreendente para o leitor a afirmação de que tanto a lírica em geral quanto a canção em particular guardam ancestralidade em composições híbridas, compostas por dois elementos: a *letra* – designação recente para o texto em versos – e a *melodia*, por meio da qual a letra é entoada, com maior ou menor acompanhamento de instrumentos, conforme a época (tradição que se perpetua na canção popular, nos termos propostos na pesquisa de Luiz Tatit<sup>2</sup>). O elemento mais marcante do gênero lírico e, conseqüentemente, de sua forma expressiva mais típica, a canção, já desligada do acompanhamento musical, é o que poderíamos chamar de indiferenciação da forma e do conteúdo, ou ainda, se quiséssemos, de unidade entre a significação das palavras e sua musicalidade, numa integração que singulariza o gênero lírico (STAIGER, 1972, p.26): “Na criação lírica, (...) metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali”. Mais do que isso: o autor põe em xeque, por meio dessa afirmação, os conceitos de subjetividade e objetividade, sugerindo que o que caracteriza o estilo lírico é a *integração de sujeito e objeto*, o que chama de *um-no-outro lírico*. Definição cujo debate, repita-se, vai além dos limites deste texto, mas extremamente fértil para esta análise, como se observará a seguir.

Sempre com base em poemas, compostos principalmente em língua grega ou alemã, Steiger propõe detalhadamente os conceitos expostos acima e expõe características gerais do que chama de estilo lírico, sempre com a ressalva de que, em última análise, cada poema terá seu *tom*, na exata medida em que é expressão de sujeitos em situações efêmeras, registradas ao sabor da “disposição anímica”, em que o sujeito poético se vê tomado por algo que está diante dele. Essas características, de forma geral, são as seguintes: abundância de recursos sonoros, à beira da

---

<sup>2</sup> Embora os textos de Luiz Tatit não sejam citados ao longo do artigo, nem na bibliografia, o contato com a obra desse autor foi extremamente útil e esclarecedor na leitura do primeiro capítulo dos *Conceitos fundamentais da poética*, especialmente no fragmento a respeito dos *tons* assumidos por cada “mestre do melo” (STAIGER, 1972, p.26) e no trecho de conceituação de “disposição anímica” (*Ibid*, p. 59), extremamente similar ao conceito de conjugação entre sujeito e objeto na semiótica greimasiana, ponto de partida de Tatit para formular a análise da canção popular. Fica em aberto o desafio de investigar pontos de contato entre a forma poética da canção e a canção popular do século XX.

dessemantização das palavras, expressão última da ancestralidade na combinação texto e melodia; concisão da composição, na medida em que esta é expressão do momento fugaz de integração do sujeito e do objeto; recorrência de elementos repetitivos, como refrãos, que garantem, no texto, a “volta ao momento da inspiração lírica” (STAIGER, 1972, p.35); e, finalmente, predominância do tempo *presente*, em que está sintetizada a análise de Staiger, no fragmento a seguir:

O conceito “presente” deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente-a-frente. (...) O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico. (Ibid, p.59)

### **Erupção e vibração, em linhas sílficas e gnômicas**

Todas as observações anteriores apontam para uma única direção que deve ser seguida para dar início à análise de “Canção”: suas características formais. O poema é composto de cinco quadras de versos hexassílabos. A regularidade das estrofes e da métrica dos versos é, portanto, marcante, ao contrário do que ocorre com as rimas que, embora existam, não seguem a mesma uniformidade. Com efeito, todos os versos pares rimam rigorosamente, o que não ocorre com os ímpares.

A irregularidade rímica, aliás, abre portas para avaliações mais detidas no que diz respeito à musicalidade de “Canção”. De um lado, embora todos os versos tenham seis sílabas poéticas, cada um deles guarda diferentes entoações internas que vale a pena analisar; de outro, observa-se entre muitos dos versos o recurso de *enjambement*, que parece, em alguns momentos, garantir a fluência da leitura do poema, fazendo correr a frase onde as entoações variam.

Antes de analisar em detalhes esses recursos sonoros, convém lembrar que refrão e paralelismo são recursos bastante presentes nas cantigas da tradição medieval e nas canções populares até hoje, embora não sejam obrigatórios nas manifestações poemáticas da canção; da mesma maneira, note-se que a palavra “estrofe” vem do vocábulo grego *strophê*, que expressa a “ação de voltar” (MOISÉS, 1984, p. 230). Finalmente, já vimos que, para Steiger, reiterações sugerem, nos textos líricos, o retorno ao momento da inspiração. Com essas informações, não será precipitado supor que, principalmente na canção, associada que está à música, é recorrente o movimento de *ida-e-volta* – que também pode ser observado, por exemplo, em redondilhas medievais

que contêm um *mote* a ser *glosado*. Em “Canção”, ainda que não haja, a rigor, nem refrão, nem estruturas frasais flagrantemente paralelísticas, nem *mote* a glosar, a estrutura *sonora* guarda repetições, como se o texto contivesse, em miniatura ou embrião, mais recorrências e voltas melódicas do que se pode notar em uma leitura desatenta.

O primeiro verso já apresenta estrutura de interesse. “Silfos ou gnomos tocam?...” chama a atenção, primordialmente, por dois motivos: a quarta sílaba do verso, “*gno*”, tônica, contém um encontro consonantal bastante singular em língua portuguesa, que naturalmente trava a leitura, o que também ocorre com a interrupção imposta pelo ponto de interrogação seguido de reticências. De forma geral, a impressão que fica, do ponto de vista fônico, é a de que o andamento do verso está travado; semanticamente, ocorre o mesmo: a dúvida deixa em suspenso a leitura, o que está asseverado por meio das reticências.

*Silfos ou gnomos tocam?...*  
*Roçam nos pinheirais*  
*Sombras e baços leves*  
*De ritmos musicais.*

Mas esse travamento é subvertido a seguir, porque a sequência de sibilantes – ainda timidamente ensaiada, mas já previamente anunciada nas desinências nominais de plural do primeiro verso –, o recurso do *enjambement* e a rima dão fluência aos três versos seguintes. Note-se que outro encontro consonantal incomum, em “ritmos”, no quarto verso, não tem a mesma força observada em “gnomos”, do primeiro, em que a anomalia se dava nos dois primeiros fonemas da palavra, o que impede o leitor de separar as consoantes em duas sílabas. Em “ritmos”, /t/ fica numa sílaba, /m/ na outra. Assim, mesmo a ocorrência de um encontro consonantal não interrompe o correr dos vocábulos e a musicalidade dos versos.

Relacionemos esses aspectos meramente fônicos a outros, de ordem lexical, sintática e semântica. No primeiro verso, chama a atenção, primeiramente, a escolha dos vocábulos “silfos” e “gnomos”. Silfos são, na mitologia céltica e germânica, seres sobrenaturais, de graça delicada, dotados de asas, compostos dos elementos mais puros do ar, onde vivem; gnomos também são seres sobrenaturais, mas caracterizam-se pelos traços fisionômicos feios, além de habitarem a terra, em que guardam pedras e metais preciosos. Do ponto de vista etimológico, de um lado, “silfo” é palavra de origem

incerta, mais provavelmente do francês; de outro, as raízes de “gnomo” são bem menos obscuras: o vocábulo teria vindo do grego *genomus*, que significa “habitante da terra”, ou *gnóme*, - *es*, “julgamento, bom senso, reflexão”.

Todos os elementos acima parecem apontar para a oposição entre silfos e gnomos: embora ambos sejam seres da ordem do maravilhoso, os primeiros parecem remeter mais diretamente à subjetividade, pela singeleza, pela origem aérea, pelo voo, pelo mistério na origem do vocábulo; os gnomos, por sua vez, estão diretamente associados ao universo material e concreto, pela fealdade, pela origem terrena e pela racionalidade indicada na etimologia. Estão estabelecidas, pois, na canção, as duas linhas de força que se alternam: a primeira, *silfica*, subjetiva, etérea, dinâmica, que faz correr vento (no plano da imagem construída na primeira estrofe) e fonemas (no plano sonoro dos versos em *enjambement*: são as “Sombras e bafos leves / De ritmos musicais”), linha que predomina nas duas primeiras estrofes; a segunda, *gnômica*, objetiva, racional, telúrica, estática, ganha força a partir da terceira estrofe e é desenhada por meio da imagem dos pinheirais plantados na terra.

Desse modo, fica evidente que o travamento, no plano fônico, do primeiro verso coincide com o encontro entre as duas linhas de força que se opõem na canção, como se estivessem em atrito, mas não em conflito: estão combinadas. É a erupção de todo início de canção. Se quiséssemos falar com Staiger (*Idem*, p.28), diríamos que, na primeira estrofe, estamos diante do momento do abandono do sujeito poético à inspiração: “Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. (...) Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o ‘que está na ponta da língua’”. Fascina o sujeito poético a vibração do vento nas folhas de pinheirais, das forças sílficas nas gnômicas. Em “Silfos ou gnomos tocam?”, a forma verbal destacada, além de sugerir o irromper da *música*, isto é, do vento soando nas folhas, aponta para o tempo verbal mais recorrente na lírica: o presente, por meio do qual as melodias são retomadas e atualizadas no momento mesmo da leitura – reforçando-lhes, também, a fugacidade, já que elas serão atenuadas ao longo do poema até desaparecerem por completo na última estrofe. O *atrito* que, no plano fônico, se observa por meio do encontro consonantal em “gnomo”, depois se estabiliza (poder-se-ia dizer *silficamente*) por meio das sibilantes, do *enjambement* e da rima, como se presenciássemos os primeiros acordes ou as primeiras entoações de uma canção; na mesma medida, no plano do conteúdo, a imagem dos primeiros versos

espelha a coincidência entre sujeito e objeto. Trata-se do registro da “disposição anímica” (Ibid., p.59), estado em que o sujeito se vê tomado “por algo que espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente a ele”, espécie de *continuum* que dá origem à poesia lírica.

Resta observar que a fluência dos três últimos versos da primeira estrofe parece indicar a congruência do movimento aéreo dos silfos com a imobilidade gnômica dos pinheirais, já que a melodia só se dá por meio do roçar do vento nas folhas dessas árvores. Ou, em palavras mais simples: no breve instante expresso em versos pelo sujeito poético, as forças sílficas e gnômicas produzem a singeleza do equilíbrio, da harmonia, após um breve reencontro inicial. Observe-se, finalmente, que a coincidência entre “pinheirais” e “musicais” ocorre não só no plano fônico, mas também no semântico, num contexto em que tudo é integração.

A segunda estrofe parece ser, inicialmente, continuação ou suspensão desse momento único: o recurso do *enjambement* confere unidade aos quatro versos.

*Ondulam como em voltas  
De estradas não sei onde  
Ou como alguém que entre árvores  
Ora se mostra ou esconde.*

Ficou para trás, propositalmente, um dado fundamental da primeira estrofe: a sinestesia flagrante da expressão “sombas e bafos leves de ritmos musicais”, sujeito semântico da forma verbal “ondulam”, da segunda. Note-se que o elemento visual “sombas” e o tátil-olfativo “bafos”, associados ao mais importante, o auditivo, servem, de um lado, para presentificar a imagem construída e, de outro, para *carregar-lhe as tintas*, quase literalmente. Lembremo-nos de que essas sombas e hálitos sonoros estão ligados aos silfos, seres que vivem no ar – ou seja, em todos os lugares, inclusive no próprio sujeito. A sinestesia contribui, pois, para fazer notar que as forças sílficas estão por toda a parte, seja no plano fônico ou na própria imagem construída nos versos, o que se acentua com a recorrência de verbos no presente do indicativo e que assevera a coincidência entre sujeito e objeto: o eu poético está eivado do encontro de forças sílficas e gnômicas.

Essa hipótese se confirma na segunda estrofe, em que as sombas e bafos de ritmos musicais “ondulam como em voltas / de estradas não sei onde”. Primeiramente,

observemos que a ondulação é característica marcante do som, definido fisicamente como *vibração*:

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. (WISNIK, 1989, p.17)

O trecho final das observações de José Miguel Wisnik será de grande utilidade mais adiante. Por ora, basta perceber que, devido à vibração, que abre a segunda estrofe com a forma verbal “ondulam”, estamos, de fato, em pleno flagra sonoro aberto na imagem da primeira. Além disso, é notável que as sombras e bafos ondulem *em voltas*, pois já vimos que a palavra “estrofe” vem do grego *strophê*, que significa “ação de voltar”. Trata-se de tentativa de suspender, por meio da reiteração, a imagem iniciada na primeira estrofe. Tentativa ainda sustentável na segunda, mas inviável nas seguintes, como observaremos, seja pela fugacidade dos elementos sílficos, seja pela impossibilidade de reter longamente, no poema, a impressão que eles causam: “Toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho” (STAIGER, 1972, p.28).

As ondulações do início da segunda estrofe parecem remeter, também, à tessitura musical, isto é, à variação ou amplitude dos extremos do grave ao agudo. A imagem poética refere-se à *ondulação*, em que, obviamente, quando se alcança o ponto mais agudo, só se pode retornar ao mais grave – e assim sucessivamente, daí à ideia das *voltas* e da repetição, na segunda estrofe, da imagem construída na primeira, agora com uma pequena diferença: o sujeito poético flagrou, nesta, o momento em que irromperam as sombras e bafos leves de ritmos musicais, mas não sabe, naquela, aonde eles o levam, eivado que está da força sílfica onipresente. Não será equivocado concluir que advém dessa contaminação certo caráter metalinguístico do poema: tomado dos percursos melódicos da harmonia entre forças sílficas e gnômicas, o eu se vê obrigado a tentar descrever-lhe as ondulações. Nos termos de Staiger (*Ibid*, p.29) “o poeta é arrastado nos altos e baixos da corrente anímica e seus versos acompanham, linograficamente, essas mudanças”. Trata-se, evidentemente, da indiferenciação entre sujeito e objeto: aquele, sensibilizado por este, transforma-o em parte de si por meio da escrita da canção, em que se fundem num só. As sombras e bafos leves de ritmos musicais também ondulam “como alguém que entre árvores / Ora se mostra ou esconde” – imagem que parece repetir aquela que já foi interpretada anteriormente: o ora mostrar-se, ora esconder-se,

retoma a ideia da oscilação; o fato de ela dar-se entre árvores recupera a combinação sílfos-gnomos.

### **Dissipação e extravio**

A metalinguagem guarda a senha para compreensão da terceira estrofe. No universo musical, a tessitura vai do grave ao agudo, rumando de *volta* ao grave; nas canções populares atuais e cantigas medievais, estrofes podem ser entendidas como percursos poéticos de distanciamento seguido de *volta* ao refrão; na “Canção” de Pessoa, não poderia ser diferente: depois das duas primeiras estrofes, é iminente o retorno ao estado anterior à combinação das forças sílficas e gnômicas – o silêncio, a ausência de vibração, a permanência destas forças em detrimento da fugacidade daquelas.

Com efeito, por mais paradoxal que pareça, o silêncio é parte do som, na medida em que é sua *contraparte*:

pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. (WISNIK, 1989,p.18)

Se no universo da música e da canção, tudo é volta; se uma nota musical só compõe sentido porque se opõe à anterior; se um fonema só está investido de significado na medida em que se opõe a outro, então não parece ilógico ou anormal que o silêncio seja parte do som, ou, se quisermos, com Wisnik, “o som está permeado de silêncio”. É o que começa a se anunciar na terceira estrofe:

*Forma longínqua e incerta*  
*Do que eu nunca terei...*  
*Mal oiço, e quase choro.*  
*Por que choro não sei.*

Do ponto de vista formal, interrompeu-se o *enjambement*, com quebras da fluência do texto: as reticências lembram as hesitações do primeiro verso do poema; a vírgula e o ponto-final truncam a leitura. Esse dismantelamento fônico tem correlações no plano semântico. Nos dois primeiros versos da terceira estrofe, as “sombras e bafos



leves de ritmos musicais” soando nos pinheirais são a “forma longínqua e incerta” daquilo que o sujeito jamais terá. Está iniciada a dissipação da imagem espetacular flagrada na primeira estrofe e estendida ao longo da segunda. A partir de então, as forças sílficas perderão força paulatinamente, como se a vibração musical se atenuasse, à medida que ganha espaço a “música dos pinheirais”.

Com efeito, o sujeito pouco ouve, porque estão se esvaindo as vibrações sílficas nas árvores, e *quase* chora, sem saber por quê. Os versos *soam* como lamento: o desaparecimento gradual das melodias naturais pode ser entendido, a um só tempo, como extravio da integração entre sujeito e objeto. Em palavras mais simples, é por meio do desfrute da experiência natural que o sujeito experimenta a integração com ela e consigo próprio. *Perdê-la é também perder-se*, daí o choro injustificado.

Note-se ainda que a categoria do saber (“Por que choro não *sei*”) está alinhada à ordem gnômica: parece que entra em cena “o sujeito cerebral” pessoano, que se vê, aqui, acuado pela perda das melodias subjetivas, intangíveis e onipresentes a que está submetido, de modo que não lhe resta alternativa a não ser tentar traduzi-las em verso. Talvez seja esta a origem da escrita de “Canção”: o intento de reter em versos a erupção, a vibração mais elevada e a dissolução de um momento tão fugaz quanto a viração das folhas. Momento precioso, sem dúvida, na medida em que proporciona ao sujeito poético a experiência rara de integração com o objeto e consigo próprio – de certa forma, síntese da busca engendrada por Pessoa em sua obra.

*Tão tênue melodia  
Que mal sei se ela existe  
Ou se é só o crepúsculo,  
Os pinhais e eu estar triste.*

É fato: as sombras e bafos leves de ritmos musicais estão se perdendo, sua vibração parece reduzir-se, são melodias agora frágeis, sutis, que se atenuam, a ponto de sua existência estar posta em xeque. A linha tênue que parece confirmar-lhes a presença é, ainda mais uma vez, o recurso do *enjambement*. A essas impressões sonoras associa-se o ocaso, sombreando a imagem, em que só restam os pinhais – elemento gnômico – e o sujeito poético, ainda tomado dos ecos melódicos que o sensibilizaram, mas já triste, em coincidência com a imagem crepuscular. Está rasurada a harmonia entre sílfos e gnomos, porque começam a prevalecer estes sobre aqueles, que agora saem de cena para dar lugar ao fim do dia. As impressões auditivas – rigorosamente da ordem sílfica e

subjetiva, afinal “*Sobre a música são válidas as palavras de Paul Valéry que dizem: a música suprime o espaço. Estamos nela e ela em nós*” (STAIGER, 1972, p. 52) – dão lugar às visuais – do plano gnômico e objetivo. A integração perder-se-á em dispersão, nas trevas do fim do dia, e em anulação do som, o silêncio gnômico que encerrará o poema.

A interpretação não é simples: o sujeito poético começa a se ver, agora, abandonado da música que o encantara, e imerso na escuridão, habitada apenas do elemento telúrico, os pinhais. Ganha prevalência, aqui, o espaço da razão, pelo qual se encerra a análise.

### **A música dos pinheirais: razão poética de Fernando Pessoa**

O percurso adotado anteriormente leva à conclusão de que o que resta, sem a presença dos sílfos, é o silêncio absoluto, mas a última estrofe parece não permitir essa conclusão.

*Mas cessa, como uma brisa  
Esquece a forma aos seus ais;  
E agora não há mais música  
Do que a dos pinheirais.*

A melodia em que se combinavam sílfos e gnomos desaparece finalmente, comparada a uma brisa que “esquece a forma aos seus ais”. Não há mais o roçar dos ventos nas folhas dos pinheirais, ou seja, desapareceu a vibração sílfica no poema. Já sinalizamos também que o elemento fundamental da lírica e, por consequência, da canção – a integração entre sujeito e objeto – parece comprometido nos versos pessoanos. Observamos, entretanto, ao longo das cinco estrofes, o árduo empreendimento poético do sujeito: motivado e tomado das melodias emitidas pelo correr do vento nas folhas, ele pretendia criar uma canção que retivesse a experiência rigorosamente lírica, na exata medida em que se viu confundido com aquilo que representava e com a representação *em si* – o próprio poema. Tentativa, em alguma medida, lograda e malograda: o domínio técnico da forma implica, em alguma medida, organizá-lo de forma coerente, para que não se perca, como as forças sílficas, ao vento. É inevitável, pois, que o que ocorra, ao final, seja o distanciamento do universo sílfico. No mais, tudo que é musical implica retorno: o silêncio é parte do som, como já vimos. Finalmente, Staiger (1972, p. 29) perguntava “quando o poeta é arrastado nos altos e baixos da corrente anímica e seus versos acompanham, linograficamente, essas

mudanças, onde fica a unidade de que necessita sua obra de arte?”. A unidade estará, evidentemente, nas recorrências formais do poema – formuladas *racionalmente*, com ancestralidade (raízes gnômicas, se quisermos) nas voltas tradicionais. Caso contrário, o mero errar ao sabor da corrente anímica levaria ao “ideal de ininterrupta existência lírica, ideal não mais possível artisticamente, e que leva à total desintegração do eu”. Na lírica, se é verdade que sujeito e objeto estão confundidos, só a organização formal do poema pode resultar, em certa medida, na organização do próprio sujeito.

Os dois últimos versos são, portanto, esclarecedores: nada mais resta a não ser a música dos pinheirais, que exige interpretação. Se as árvores de “Canção” remetem aos gnomos, ao universo telúrico e material, à categoria do *cogito*, em oposição à brisa e à subjetividade sílficas, não parece equivocada a hipótese de que a música dos pinheirais remeta diretamente à razão – e, portanto, ao domínio da técnica da escrita poética – e à permanência – no plano musical, o oposto da vibração e da ondulação, portanto, o silêncio, *mas ainda investido de sentido, porque se opõe às ondulações anteriores*. Não há vibração nem ondulação na música dos pinheirais, por isso a ambiência, retomando as sinestésias anteriores, *perde a cor, escurece*. Interrompe-se a melodia, cai o dia e “Canção” se encerra, com o vazio cheio de sentido do último verso.

Como compreender o remate do poema? Primeiramente, observemos que, num primeiro plano, mais superficial, mas não menos complexo, pode-se entender a canção acima como metalinguística. Com efeito, na primeira e na segunda estrofes, o que se pode observar é a gênese do poema: o correr da brisa nas árvores toca a sensibilidade do *eu*, que tenta exprimir-lhe os sentidos melódicos em versos. Tendo percebido, já na terceira, que lhe era impossível apreendê-los continuamente, na medida em que estavam carregados de conteúdo fugaz, o *eu* lamenta que este lhe escape – e este lamento é mesmo o poema que temos diante dos olhos, mas ainda erigido sobre as raízes gnômicas, da ordem da razão.

Paralelamente à metalinguagem, mas num plano menos aparente, concorrem no poema as forças a que chamamos *silficas* e *gnômicas*. Estas foram entendidas como a organização racional que sujeito poético imprime a todo o texto, ordenando-o em cinco estrofes de versos hexassílabos, dialogando (apesar da dificuldade de definição observada no início desta análise), em certa medida, com a tradição literária da canção em língua portuguesa: basta a *regularidade formal* do poema, o movimento de ida-e-

volta, para que ele seja associado a um modelo anterior, ainda que esse modelo tenha ganhando diversas formas ao longo do tempo. Notemos que *tradição* é uma forma de *permanência*, o que reforça a imagem concreta e telúrica dos pinheirais, que podem ser entendidos como a forma poética da canção, enraizada na tradição, cujas técnicas o sujeito poético domina. Na outra ponta, os influxos sílficos foram interpretados como o conteúdo efêmero da imagem que toma de assalto o sujeito. *Está no ar* – por isso é sílfico, etéreo, ubíquo –, no sujeito e fora dele, o conteúdo da canção, subjetivo e objetivo a um só tempo, momentaneamente perceptível pela sensibilidade do sujeito.

Para Staiger,

Se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora, sim, fora de nós. Como arco-íris fantástico nossa alma ameaça-se sobre a precipitação irresistível da existência. Não possuímos nossa pessoa; ela nos sopra de fora, foge-nos por muito tempo e volta-nos num sopro. Apesar de ser nossa "pessoa". (STAIGER, 1972, p.60)

Parece-nos inevitável, frente à leitura do fragmento acima, a imagem de que a mínima parte de um todo pode também contê-lo integralmente, por mais paradoxal que pareça. Com efeito, a “Canção” de Fernando Pessoa é expressão da busca do sujeito poético pessoano por si mesmo, espécie de autoprecipitação, por meio do mergulho no que lhe parece alheio. Mas apenas *parece* alheio, na medida em que, o que nos toca à sensibilidade já é, conquanto pareça estranho, um pouco de nós. No poema analisado, *soprou de fora a pessoa* do sujeito poético (pessoano), fazendo que ele experimentasse, num átimo de duas estrofes, a integração essencialmente lírica entre sujeito e objeto, em eflúvio, entre ele próprio e a imagem que o encantou, entre essa experiência e sua expressão – a canção.

Talvez a obra de Fernando Pessoa seja tentativa incansável de desfrutar dessa experiência – observada de modo singular no poema analisado – inúmeras vezes, por meio de diferentes eus – os heterônimos.

Lembremo-nos, finalmente, das palavras de José Miguel Wisnik: o *cérebro* humano interpreta a propagação ondulatória do som, “dando-lhe configurações e sentidos”. Com o desaparecimento do sopro sílfico, resta a razão do sujeito poético, que cumpre a tarefa metódica a que se propôs, concluindo a “Canção”. O que sente, no sujeito poético pessoano, está pensando.

## **Bibliografia**

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*.

Porto: Livraria Figueirinhas, s.d.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.