

Cid Seixas e Adriano Eysen  
(Org.)

# ORPHEU EM PESSOA



Simpósio Internacional 100 anos da revista *Orpheu*:  
Fernando Pessoa e as Poéticas da Modernidade

**e-book.br**

EDITORA UNIVERSITÁRIA  
DO LIVRO DIGITAL

## ORPHEU EM PESSOA

O centenário da revista *Orpheu* permitiu-nos visitar, neste ano de 2015, a história de uma publicação de apenas dois números, formada por jovens rapazes. Não obstante a sua brevidade, *Orpheu*, fez com que a literatura escrita em português, e nomeadamente a poesia portuguesa, não mais voltasse a ser a mesma.

Essa e outras questões, sobre uma geração que teve como centro constelar o poeta Fernando Pessoa, são tratadas neste livro que é uma reunião de alguns trabalhos apresentados ao SIMPÓSIO INTERNACIONAL 100 ANOS DA REVISTA *ORPHEU*: FERNANDO PESSOA E AS POÉTICAS DA MODERNIDADE.

São ao todo dez autores que apresentam diferentes enfoques dos temas abordados.

## ORPHEU EM PESSOA

Copyright © 2015 by Autores

Artigos de:  
Jerónimo Pizarro  
Adriano Eysen  
Manuela Parreira da Silva  
Sandro Ornellas  
Audemaro Taranto Goulart  
Alana El Fahl  
Luiz Antonio Valverde  
Tércia Costa Valverde  
Cid Seixas  
Lélia Parreira Duarte

FICHA CATALOGRÁFICA

082 Orpheu em Pessoa: Simpósio Internacional 100 anos da revista *Orpheu*.  
Fernando Pessoa e as poéticas da modernidade [Recurso eletrônico]  
/ Cid Seixas e Adriano Eysen (org.). – Feira de Santana, Editora  
Universitária do Livro Digital, e-book.br, 2015.  
216 p.: il – (Coleção Oficina do Livro, 6)

Modo de acesso: <http://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu>  
ISBN: 978-85-7395-263-6

1. Literatura portuguesa - História e crítica. 2. Periódicos portugueses  
- História. I. Seixas, Cid. II. Eysen, Adriano. III. Título.

CDD: 869.0.09

Cid Seixas e Adriano Eysen  
(Organização)

# Orpheu em Pessoa

Simpósio Internacional 100 anos da revista *Orpheu*:  
Fernando Pessoa e as Poéticas da Modernidade

**e-book.br**

EDITORA UNIVERSITÁRIA  
DO LIVRO DIGITAL



Conselho Editorial:

Adriano Eysen (UNEB)

Cid Seixas (UFBA/UEFS)

Ida Alves (UFF)

Jerônimo Pizarro (Universidad de los Andes)

Manuela Parreira da Silva (Nova de Lisboa)

Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

Projeto gráfico e edição:

Cid Seixas

Pintura de capa e demais quadros reproduzidos:

Lélia Parreira

Tipos Garamond, Corpo 12.

Formato 13 x 20 cm., 216 p.

Publicado em 2015

## Sumário

- 9** **Apresentação,**  
por Adriano Eysen
- 13** **Jerónimo Pizarro**  
«Essa Besta»: sobre Orpheu,  
Egas Moniz e Júlio de Matos
- 43** **Adriano Eysen**  
A lírica da ausência em Álvaro de Campos  
e Mário de Sá-Carneiro
- 64** **Manuela Parreira da Silva**  
Mestres e discípulos: a tradição esotérica  
no modernismo português (Pessoa e Almada)
- 85** **Sandro Ornellas**  
Um topos pessoano
- 103** **Audemaro Taranto Goulart**  
Fernando Pessoa: A poética da modernidade  
e a negação do fim entrópico

- 121** **Alana El Fahl**  
Claros enigmas:  
o mistério das cousas  
em Pessoa e Drummond
- 131** **Luiz Antonio Valverde**  
Transcendência e imanência na poesia  
dos heterônimos Álvaro de Campos  
e Alberto Caeiro
- 147** **Tércia Costa Valverde**  
O corpo grotesco: “Ode triunfal”,  
uma face da crítica social
- 161** **Cid Seixas**  
Fernando Pessoa,  
centro constelar do grupo Orpheu
- 181** **Lélia Parreira Duarte**  
Orpheu, a alma nua da poesia
- 216** O que é a **e-book.br**  
Nota do Editor



## Apresentação

Fernando Pessoa, ao lado de Mário de Sá-Carneiro e de Almada Negreiros, é força motriz da geração de *Orpheu*, assumindo um papel de indiscutível relevância no movimento literário e intelectual português das primeiras décadas do século XX. Nessa perspectiva, com intuito de celebrar os cem anos da *Revista Orpheu*, a Cátedra Fidelino de Figueiredo, da Universidade do Estado da Bahia, e o Consulado Geral de Portugal em Salvador da Bahia, em parceria com o Instituto Camões, realizou, de 08 a 09 de junho, no Gabinete Português de Leitura, em Salvador, o SIMPÓSIO INTERNACIONAL 100 ANOS DA REVISTA ORPHEU: FERNANDO PESSOA E AS POÉTICAS DA MODERNIDADE.

O evento teve o propósito de reunir professores, pesquisadores e alunos do curso de Letras motivados a compartilhar e a aprofundar investigações e saberes a respeito de autores do modernismo português, com ênfase ao ensino, à pesquisa e à extensão na área da cultura e da literatura lusitanas. Nesse contexto, relevantes trabalhos acadêmicos foram apresentados sobre

a prosa e a poesia produzidas em Portugal, com ênfase na obra de Fernando Pessoa.

Em especial, o livro *Orpheu em Pessoa* propõe-se difundir ao público leitor textos que marcadamente discutem a respeito da *Geração de Orpheu* e dos seus protagonistas, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Decerto, esta obra reúne conferências, palestras e comunicações que de forma diversificada trazem à baila importantes investigações acerca dos pensamentos estéticos e da literatura que se forjavam no Modernismo em Portugal.

Os dez autores que aqui se apresentam amalgamam habilidade crítica e teórica contribuindo, principalmente, de maneira significativa para a já vasta bibliografia do poeta de *Mensagem*. Por conseguinte, o leitor depara-se na abertura desta obra com o texto de Jerónimo Pizarro, da Universidad de los Andes, que traça uma relevante abordagem crítico-histórica sobre a geração órfica dando relevo a importantes documentos a respeito da gênese e organização editorial da revista; Adriano Eysen, da Universidade do Estado da Bahia, pautado nos estudo comparados, coteja a poesia de Álvaro de Campos com a de Mário de Sá-carneiro sob à luz do que intitula de lírica da ausência; Manuela Parreira da Silva, da Universidade Nova de Lisboa, gentilmente apresentou um ensaio em que aproxima com leveza e precisão Fernando Pessoa e Almada Negreiros, autores imersos na “busca iniciática do Conhecimento, da matriz oculta da arte e do universo, aliando, assim, Tradição e Modernidade”; Sandro Ornellas, da Universidade Federal da Bahia, aborda com elegância crítica o

“quase” ineditismo em livro no curso da vida de Pessoa que se manteve soberano no seu projeto de escrita literária; Audemaro Taranto Goulart, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, detêm-se em poemas do livro *Mensagem* na perspectiva da grandeza humana, mítica e espacial numa relação densa com a poética da modernidade e a negação do fim entrópico.

Em seguida, temos quatro convidados da Universidade Estadual de Feira de Santana: Alana El Fahl que aproxima Fernando Pessoa a Carlos Drummond de Andrade, mostrando como a poesia de ambos está pejada de reflexões a respeito dos “mistérios das cousas”; Luiz Valverde, em diálogo com pensadores como Giorgio Agamben e Martin Heidegger, discute as ideias de transcendência e imanência na poesia de Álvaro de Campos e Alberto Caeiro; Tércia Costa Valverde revisita Álvaro de Campos a partir do poema “Ode Triunfal”, sublinhando o olhar crítico do engenheiro naval sobre o comportamento da sociedade moderna no ocidente no início do século XX e Cid Seixas, também da Universidade Federal da Bahia, reflete a respeito do indelével papel de Fernando Pessoa na inserção de Portugal no cenário das poéticas da modernidade, bem como da representação da sua obra no cenário da literatura ocidental.

De maneira constelar, Lélia Parreira, da Universidade Federal de Minas Gerais, presenteia o leitor com sua dupla face: a pintora e a estudiosa, entrelaçando técnica, sensibilidade e rigor crítico para analisar a produção dos principais representantes de *Orpheu* submersos na

instabilidade da vida moderna; espíritos de uma consciência infeliz “feitos apenas de linguagem”.

Certamente, esses trabalhos corroboram os estudos sobre *Orpheu* e, em particular, sobre o seu vulto maior, Fernando Pessoa. Tratam-se de profícuas leituras que convidam o leitor a transitar no universo de uma geração de intelectuais e artistas para a qual a arte, sobretudo a literária, era a maneira primordial de estar no mundo.

*Adriano Eysen*

# «Essa Besta»: sobre *Orpheu*, Egas Moniz e Júlio de Matos

Jerónimo Pizarro  
Universidad delos Andes

O centenário da revista *Orpheu* permitiu-nos revisitar, em 2015, a história de uma revista de rapazes muito novos que, em apenas dois números, fez com que a literatura escrita em português, e nomeadamente a poesia portuguesa, não mais voltasse a ser a mesma. O nosso desconhecimento da geração órfica era grande – era simples escrever sobre Fernando Pessoa, mas muito difícil fazê-lo sobre os colaboradores brasileiros, por exemplo, ou sobre Ângelo de Lima<sup>1</sup> – e diversos encontros, exposições, livros e artigos contribuíram para preencher lacunas, motivar a releitura da revista e promover novas investigações. Durante a preparação de uma exposição que coordenei em colaboração com Antonio Cardiello e Sílvia Costa, concebida para circular em vários contextos, como escolas, bibliotecas, centros de línguas – intitulada «Nós, os de Orpheu», e resultado de uma parceria entre a Casa Fernando Pessoa e o

---

<sup>1</sup> Ver os artigos de Santos e de Sousa em [www.pessoaplural.com](http://www.pessoaplural.com), n.º 7, 2015.

Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.<sup>2</sup> –, lembro-me de uma descoberta que nos marcou significativamente: um exemplar de *Orpheu*, com anotações de Fernando Pessoa, conservado em Arronches, uma vila do distrito de Portalegre. Foi uma descoberta relativa, como todas as descobertas, mas permitiu-nos confirmar que Pessoa lia e colecionava as críticas de que a revista era alvo, não só para dar continuidade ao trabalho de Mário de Sá-Carneiro (que recortou e conservou muitas notícias de imprensa nos seus cadernos pautados), mas também para poder, ele mesmo, criticar a revista e conseguir que não deixasse de ser o assunto do dia, ou pelo menos um dos assuntos mais discutidos. *Orpheu* desassossegou a tal ponto o ambiente literário – no sentido pejorativo que a palavra “literatura” tinha nos dias de *Orpheu*, segundo José de Almada Negreiros (2015, p. 28) –, que em Novembro de 1915, num *music-hall* parisiense, o Scala, Mário de Sá-Carneiro terá escutado perto de si: «“olha, aquele é o gajo do *Orfeu*”...». Ter-se-ão assim expressado «três portugueses democráticos que nem de vista» conheciam Sá-Carneiro. O jovem poeta exclama e remata: «Uma força, Ah! sem duvida, o nosso *Orfeu*» (cota 115<sup>6</sup>-107<sup>v</sup>).

Do mesmo exemplar de *Orpheu 1*, localizado em Arronches e pertencente a uma colecção particular, inserimos na supracitada exposição uma página que veio confirmar uma informação relativa a um soneto de Ronald de Carvalho, na margem do qual Pessoa escreveu, simplesmente, «Pontuação»:

<sup>2</sup> Ver: <http://www.instituto-camoes.pt/lingua-e-cultura/expo-nos-os-do-orpheu>

TORRE IGNOTA

Da sombra se ergue e não demóra  
nas mãos que a cingem desejosas  
o ar a fascina sempre e agora  
e as linhas lava luminosas

O talhe inquieta a luz por fóra  
sonham chimeras dolorosas  
e não floresce na haste da hóra  
nem a volúpia de outras rosas

Só de ser unica levanta  
como um sorriso a pedraria  
que o som dos bronzes acalanta

Da sombra se ergue para a gloria  
e a mão que a esfóra é argila fria  
num vôo branco de memoria

Sabemos hoje que os verdadeiros editores de *Orpheu* foram Pessoa e Sá-Carneiro, ainda que o nome de António Ferro figurasse como editor na capa da revista. Foram, portanto, os dois poetas que fizeram a revisão das provas tipográficas dos dois números publicados e optaram — significativamente — por *não* emendar algumas linhas:

Por exemplo... Reviamos nós, Sá-Carneiro e eu, as provas da primeira folha, quando surgiu, no prefácio de Luiz de Montalvor, a frase «maneiras ou formas» transtornada em «maneiras de formas». Ia a emendar, quando o Sá-Carneiro me suspendeu. «Deixe ir assim, deixe ir assim: assim ainda se entende menos.»

Um dos poemas de Ronald de Carvalho vinha, por distração ou outro qualquer motivo, mal pontuado. Tinha só um ponto no fim das quadras e outro no fim dos tercetos. Esta deficiência lembrou-me a extravagância de Mallarmé, alguns de cujos poemas não têm pontuação alguma, nem no fim um ponto final. E propuz ao Sá-Carneiro, com grande alegria d'ele, que fizéssemos por esquecimento voluntário, a mesma coisa ao soneto de Ronald de Carvalho. Assim saíu. Quando mais tarde um crítico apontou indignadamente que «a única coisa original» nesse soneto era não ter pontuação, senti deveras um rebate longínquo num arremedo de consciência. Depressa me tranquilisei a mim mesmo. A falta de fim justifica os meios. (Pessoa, 2009, p. 91)

Este testemunho é fundamental, porque demonstra a intervenção em dois textos de pendor simbolista por parte dos editores reais de *Orpheu*, que não só manifestaram interesse em que houvesse alguma incompreensão, como quiseram desafiar a cultura literária dos críticos da revista. De resto, Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho admiravam Mallarmé, o que não se verificava necessariamente com os seus críticos, que ficaram, de facto, desconcertados.

O que me surpreende, em retrospectiva, não é apenas a armadilha que Pessoa e Sá-Carneiro lançaram à crítica, mas a reacção de Pessoa, em textos que conservou nas suas arcas, sobre o «Caso Guisado», que não é senão o «Caso Carvalho»:

Os nossos psychiatras estudaram psychiatria. Estão portanto competentes para dar uma opinião sobre assumptos psychiatricos. Se tivessem estudado biologia, estariam competentes para dar uma opinião sobre assumptos biologicos. [...] Estudaram elles literatura?



Veja-se esta phrase do neurologista anonymo que produziu aquelle primor do Caso Guisado: «nada de pontuação». Esta besta desconhece Mallarmé.

«Esta besta»? Porque «esta besta»?

Bom, desconhecer Mallarmé equivale, hoje, a uma grave falta de cultura literaria. Não levo a mal a um psychiatra que desconheça Mallarmé. Mallarmé não é um tratadista do género. Mas levo-lhe a mal que falle sobre literatura, sem cultura literaria nenhuma. (Pessoa, 2006, tomo 2, p. 398; cf. Pizarro, 2007, pp. 168-170)

Pessoa talvez não esperasse que os psiquiatras se pronunciassem sobre *Orpheu*, e indignou-se com o diagnóstico de alienação mental que pairou sobre os colaboradores da revista, embora soubesse que a recepção da revista comportaria incompreensão e que, como diria Álvaro de Campos, numa carta incendiária de 4 de Junho de 1915, «os genios innovadores fôram sempre, quando não tratados como doidos (como Verlaine e Mallarmé), tratados como parvos (como Wordsworth, Keats e Rossetti) ou como, além de parvos, inimigos da patria, da religião e da moralidade, como aconteceu a Anthero de Quental» (Pessoa, 2014, p. 533).

No exemplar de Arronches figura também um texto manuscrito por Pessoa – trata-se da sua caligrafia – no verso da última página de *Orpheu* 1, ou seja, no verso na última página da «Ode Triunfal». Nesse texto, cuja autoria não nos foi fácil estabelecer (devemo-lo a Antonio Cardiello), lê-se esta opinião ou depoimento:

Meninos sem <sombra de> talento que quizeram chamar sobre si a atenção do publico vomitando asneiras. Uns copiam detestavelmente Eugenio de Castro na sua phase do *Oaristos*,

outros plagiam horripelmente alguns poemas do *Só*. Há um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. É a sua originalidade. E todos fazem um simbolismo idiota e grotesco, sem elevação nem critério. Pergunta-me se são produções de degenerados. Nada d'isso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escândalo, mas nem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guizado. Um [†mau] carneiro pesadamente guizado. Intolerável.

O texto poderia ser de um Pessoa que estivesse a tecer uma autocritica irónica, como na realidade o fez nos dias de *Orpheu*. Nesse caso, porém, estranharíamos que «simbolismo» surgisse sem o «y» inicial e seria muito improvável que fizesse troça dos nomes de Sá-Carneiro e Guizado. O testemunho, verificou-se mais tarde, era da autoria de um «neurologista anonymo», presumivelmente Egas Moniz, que conhecia pessoalmente tanto Pessoa, como Sá-Carneiro<sup>3</sup>, e que talvez por isso tenha exigido o anonimato. Vejam-se estes pormenores e repare-se em algumas diferenças entre a transcrição de Pessoa e o texto impresso («quizeram» vs. «querem», por exemplo):

---

<sup>3</sup> Fernando Pessoa conhecia Egas Moniz desde, pelo menos, 1907. Terá sido o famoso neurologista que o encaminhou para as aulas de ginástica sueca com Luiz Furtado Coelho: «Quando, em 1907, o Prof. Egas Moniz me passou, para fins gymnasticos, para as mãos de Luiz Furtado Coelho, para ser cadaver só me faltava morrer» (Pessoa, 1933). Quanto a Mário de Sá-Carneiro, este terá, segundo Eduardo Macieira Coelho (2005), consultado Egas Moniz pouco depois da publicação do primeiro número do *Orpheu*, não sendo esta a primeira vez que o jovem escritor procurava um neurologista.

—Doutor. Os rapazes são malucos?  
 —Ora! São meninos sem talento que querem chamar sobre si as atenções do publico vomitando asneiras. Uns copiam detestavelmente Eugenio de Castro, na sua fase dos *Oaristos*, outros plagam horrivelmente alguns poemas do Só. Ha um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. E' a sua originalidade. E todos fazem um simbolismo idiota e grotesco, sem elevação nem criterio. Pergunta-me se são produções de degenerados. Nada disso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escandalo, mas nem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guisado. Um mau *carneiro* pessimamente *guisado*. Intoleravel.

Ao que parece, à pergunta, «—Doutor. Os rapazes são malucos?», o futuro Nobel terá respondido com o texto que Pessoa transcreveu e que, mais tarde, criticou duramente em textos que permaneceram inéditos nas suas arcas até a sua morte.

O estudo do exemplar de *Orpheu* 1 permitiu-nos, portanto, esclarecer um mistério – a origem desse «nada de pontuação» (leia-se «sem pontuação alguma») –, perceber a transcendência do artigo «Os poetas do “Orfeu” e os alienistas» (ver Anexo), compreender a indignação de Pessoa contra os jornalistas (“Mas então os reporters agora garantem a intelligencia dos psychiatras?”, 2006,

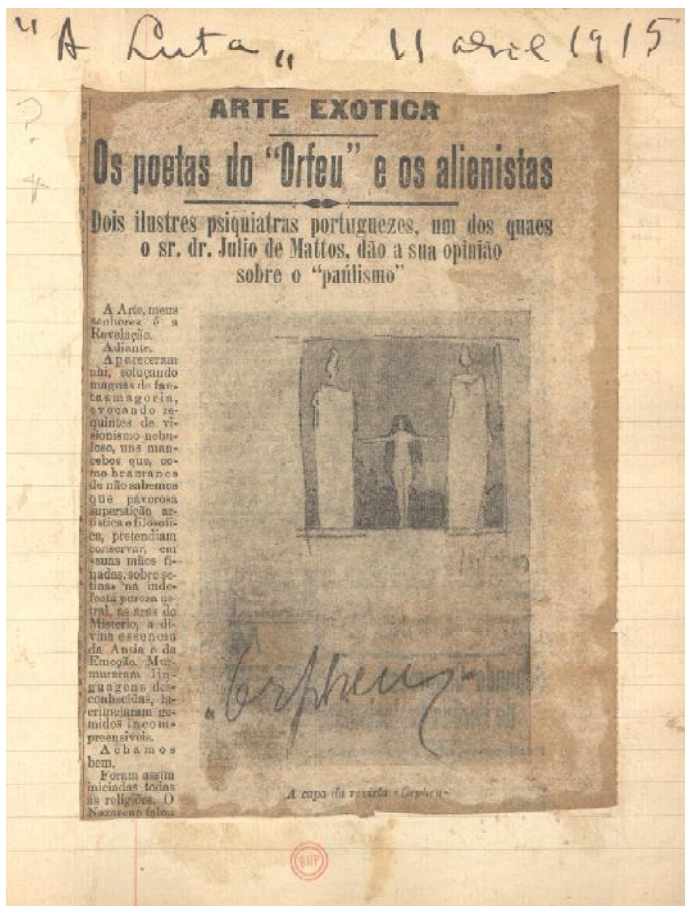
tomo 2, p. 397), e por último, mas não menos importante, contextualizar melhor um texto publicado em *Escritos sobre Génio e Loucura*, intitulado «A superstição científica», em que Pessoa se insurge contra Egas Moniz («o Conselheiro Accacio da neurologia nacional», 2006, tomo 2, p. 398) e Júlio de Matos, e sugere que se faça um estudo psiquiátrico dos próprios psiquiatras. Compreender melhor a origem desse texto, onde Pessoa ataca apenas dois psiquiatras, é o que hoje me permite sugerir que a primeira «besta» remetesse para Egas Moniz, e a segunda, para Júlio de Matos. «O que me indigna» – explica Pessoa em «A superstição científica» – «não é que estes parvos da sciencia tenham estas opiniões. É que elles gosem, no nosso meio de idiotas, do prestígio sufficiente para que a essas opiniões se ligue importancia»; e remata, furioso: «Em outro paiz qualquér, um pretenso homem de sciencia que produzisse aquelle □ do *Caso Guisado* [leia-se do Caso Carvalho] perdia a clientela. Que especie de idiota é este!» (2006, tomo 2, p. 397). Egas Moniz não só não perdeu a clientela, como foi posteriormente galardoado com um Nobel muito contestado. O «neuropata» presidiu ainda ao Centro de Estudos Egas Moniz, inicialmente sediado no Hospital Júlio de Matos, o manicómio que veio substituir o de Rilhafoles, que Matos dirigiu entre 1911 e 1923. Foi esse o manicómio onde estava internado Ângelo de Lima, o poeta que os órficos convidaram para abrir *Orpheu 2*, num gesto de máxima provocação e elegância.



LÉLIA PARREIRA - FERNANDO PESSOA I

ANEXOS

Ver transcrição nas páginas seguintes.



[BNP/E3, 115-17<sup>a</sup>]

por pastilhas de almas secas, de pouco. Os poemas foram epiléticos, satirizados, ridiculizados, que andaram tangendo, por sobre os calhaus da montanha, e nas tristes plagas do gurgurio, o alado magico da Fé. Escravam em rimas unguis de pedras, de traves e de depura, o canticó infantil da salvação. Descentramm a dor, fizeram a beleza espiritual e chamam a Suprema Lusitã.

Avanços bem.

Afinal os poemas são os profetas. Há poemas feitos de nervoso e ha poemas em que a sanidade modula hinos da paz e do depura. E há delirio febril das convulsões e da melodia infernal das baladas pastoris, a lúbrica transparência e escravisa, espiritual e reclus.

Mas os manobros preciosos da nova escola literaria produziram uma longa lússica obração. Publicaram o 1.º numero na sua lúbia televisual, o Orfeu, e a humanidade rio. Ora os profetas que andaram tangendo o alado magico da Fé foram cuspidos e acotados, crucificados e apedrejados. Os poetas não. Ninguém se indignou contra eles. Num epico unisono de bom humor, a humanidade premou-lhes as esquisites a gargalhada.

Contudo, talvez eles fossem ainda dignos de piedade. Quem sabe? Victimias de uma degenerescença cruel, tarados de perversões implacáveis, que traduziram em sonoridade verbal, as perturbações cerebraes, a lamida diabólica das suas alucinantes.

Em verdade, não acreditavamos muito nisso. Os poetas do Orfeu, como os seus manos da revista colômbre A Galea, são creaturas que temo dado excelentes provas da normalidade constitucional das respectivas cabeças. E velos por ali a falarem e a escreverem em vulgaria, correntemente, e até—o cumulo da sanidade— bastante medicremente.

No entanto, não nos achavamos completamente cegos a este respeito. E porque esta ovescência doomia de literaturas cabellidens que por ali apparecem, poderia ser o indice de uma grande corrente de nervoso colectivo, digna do estudo dos homens de ciencia, fôrma procurar dois illustres psiquiatras que nos poderiam elucidar ogeramente sobre o assunto.

De como um medico nervopapa não se preocupou com o caso e disse duas blasugas.

Fomos ao consultorio do primeiro, ali, numa sala. E' um de mais afamados medicos portogueses, cuja clara intelligencia se tem rittidamente afimado q'uer ninguem po da politica, onde tem grande

a sua actividade, que na sua obra scientifica. E', além da sua especialidade de doctor em nervos e moxas, um dilettanti em coisa d'arte, e por isso, tudo o indicava para apreciar, sob o duplo ponto de vista patologico e artistico, a poesia dissonante de Orfeu.

Estava, e dispoz-se gentilmente a recebernos. Era, porém, accostado esperar um pouco. Para paez que o tempo, fomos falando e Orfeu. Logo na introdução, escrivia numa linguagem rasilada e desconexa, um dos pequenos canticos «Bem representativos da sua estrutura, os que se formam em Orfeu concentramo dentro do mesmo nivel de competências para o mesmo ritmo, em elevação, unificação e discreção, de onde dependem a harmonia estetica que será o lúro da sua especialidade».

Pazencia-lhe o favor de perceber. Quer ele dizer na sua que os jovens lúricos afinam todos pelo mesmo diapason. Vejamos:

Labyrintho de sonhos Adormecido no coto  
Ania apagada. Deus doce minha Alma  
Meus olhos p'ra te ver, accedem aos apêndices

Edade accede d'inter sacro e Luz  
Dado as floas corream sempre lado,

Não posso estar em parte alguma, A minha  
Basta a cada meo coto, Bei sacro a tras  
O momento de todo o vibraco  
Algoz está a suca, e o resto de estilha  
Que do fero accedem ao coto,  
So para sempre falar de mim que mais.

Ritua, aliá, e a lúca celestial  
Doitamos partir a cubra de encordo da tra  
O' lúca de nos lúca! O' p'ncipal  
O' antigo lúca que toda a gente que ama  
O' grande armazem com varias bocas!

Uff! A final o Orfeu é uma animalgama decharrinhona de disparate fier. Não merece a pena ter mais. Vamos até a Helena. A tarde é calmo e no Oriente, ao oriente do Olimpo, sum está em que d'illa dormo, mas ser em cordados lússos, definidos ananhas, vagos sem portos d'aquimlas, como elles dizem.

Mas o donar mundo nos chamar. Damos pressa em interrogar-o.

—Doutor, os rapazes são malucos?

—Ora! São meninos sem talento que querem chamar sobre si as atenções do publico vomitando blasneiras. Uns copiam desastrosamente Eugenio de Castro, na sua lússica dos Orizos, outros plagiam hordosamente alguns poemas do Só. Há um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. E a sua originalidade. E todos fazem

"A Luta" 11-16-1915 (continuação)



um simbolismo idílico e profético, sem elevação nem crítica. Pôem-ta-me as não produções de degenerados. Nada disso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escândalo, mas sem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guisado. Um mau caráter pessimamente guisado. Inotervável.

—Quê!? Não são artistas nem loucos, nem profetas?

—Não. São chuchadores de mau gosto.

—Lá chuchadores... Os homens, afinal, parece que fazem aquilo muito a sério.

—Então levam-nos para os manicômios, e metem-nos nos pavilhões dos dementes. Não são dignos de se juntarem com os perseguidos e delirantes. Esses são muito mais espertos...

E ficamos com esta, além da recomendação de não declinar o nome do nosso illustre entrevistado.

O sr. dr. Julio de M. to., diretor de Manicômio Bombar do, manifesta também pelas postas do *Orfeu* o maior desdém.

Dignifico, dali, os bastos para Ribinhal. Declinai a identidade, o não menos illustre psiquiatra sr. dr. Julio de Matos, cuja alta capacidade científica se celebrizou justamente, e é também, a par disso, um homem a quem as manifestações da Arte não detam indiferente, recebendo no seu gabinete com a mais cativante urbididade, e dá-nos em poucas a concretas palavras a sua opinião:

—Eu ainda não li a nova revista. Mas, essas cretulas não são legal indivíduos que querem a fim força coletivista e provocando o escândalo. A concorrência nas sociedades modernas é ferozível. Custa muito a fazer um nome. Por isso, os postos do *Orfeu* escrevem nesse disparate, talvez com o fim, — se é que tem talento — de passarem depois a escrever coisas de valor, quando já todos tiveram reparado suficientemente na sua farsa. De resto, o processo não é original. Já Eugenio de Castro e outros poetas que se intitulavam descolantes, o usaram. António Nobres, que antes de ir para Paris fizera magníficas versões da *luta* forma portuguesa, depois fez de decadentista e de outros poetas, que afinal, foram as que mais agradaram. No entanto, esses tinham real talento. Estes não se a toirão.

Como o nosso entrevistado não lerá ainda o *Orfeu*, lembre-lhe não algumas passagens. Encheu os

homens. Por fim chamámos-lhe a atenção para os versos:

Calo me agora um bisco... Oha, lá vai ele  
vestido de branco, nos salões do Voo-Bal

... Isso é o que nós chamamos um terminologia técnica, a *dicção da personalidade*, como se dá com certos doentes atacados de histeria, que, durante a crise, acreditam e agem como se fosse real a imaginação de terceira entidade. Mas esses, passado esse momento, não se recordam de nada e não são capazes de dar forma às suas alucinações. E do *Orfeu* são apenas simuladores. É evidente que quem quiser ser extravagante tem de se assemelhar aos loucos. O terreno comum onde se encontram a o disparate. Em França, com os românticos, seguia um pouco a mesma. Para scandalizarem a susceptibilidade burguesa, passavam a andar vestidos de cores berantes, de maneira diferente de todos. Beaudelaire, um dia, chegou-se ao pé de um sujeito que estava em companhia de três filhas e perguntou-lhe qual delas é que se destinava a prostituição. Ora isto significaria que Beaudelaire era maltratado, no verdadeiro sentido da palavra? Por certo não. Apenas significava o propósito consciente e premeditado de ferir, da *épater le bourgeois*. Um dia, este poeta fez a eccentricidade de pintar os cabelos de verde. Os amigos, que já estavam prevenidos, não fizeram caso. Beaudelaire, que queria causar impressão, ficou furo por não lhe ligarem importância. E tratou logo de rapar o cabelo à escovinha, coisa que não se usava, para vez ainda se conseguia despertar as atenções. É evidente que estas creturas não são absolutamente equilibradas. Mas também não é justo chamá-lhes doidos. Defermos-lhe a. A minha opinião resumida neste: Os senhores fazem mal em ligar-lhes importância, em fazer-lhes reclamação. Isso é o que eles querem.

Portanto não são doidos. E esquecido ter dō. Podemos rir-nos deles.

A Luta  
11-V-1915  
Carlinhos, etc



[BNP/E3, 115-18']



“A Luta”, 11 abril 1915  
(Transcrição)

## ARTE EXOTICA

Os poetas do “Orfeu” e os alienistas

Dois ilustres psiquiatras portuguezes,  
um dos quaes o sr. dr. Julio de Mattos,  
dão a sua opinião sobre o “paúlismo”

A Arte, meus senhores, é a Revelação.  
Adiante.

Apareceram ahí, soluçando maguas de fantasmagoria, evocando requintes de visionismo nebuloso, uns mancebos que, como bramanes de não sabemos que pavorosa superstição artistica e filosofica, pretendiam conservar, em «suas mãos finadas, sobre setins» na indefecta pureza astral, as aras do Misterio, a divina essencia da Ansia e da Emoção. Murmuraram linguagens desconhecidas, lacrimejaram gemidos incompreensíveis.

Achamos bem.

Foram assim iniciadas todas as religiões. O Nazareno falou por parabolos ás almas errantes do pecado. Os profetas foram epileticos, sonhadores videntes, que andaram tangendo, por sobre os calhaus da montanha, e nas áridas plagas do martirio, o alaúde magico da Fé. Entoaram em ritmos ungidos de perdão, de graça e de doçura, o cantico triunfal da salvação. Desincarnaram

a dôr, fizeram a beleza espiritual e criaram a Suprema Ilusão.

Achamos bem.

A final os poetas são os profetas. Ha poemas feitos de nevrose e ha poemas em que a suavidade modula hinos de paz e de doçura. E no delirio febril das convulsões e da melodia enternecida das baladas pastoris, a Beleza transparece e escravisa, espiritualisa e vence.

Mas os mancebos preciosos da nova escola literaria produziram uma inqualificavel aberração. Publicaram o 1.º numero da sua biblia trimensal, o *Orfeu*, e a humanidade riu. Ora os profetas que andam tangendo o alaúde mistico da Fé foram cuspidos e açoitados, crucificados e apedrejados. Os *paúlistas* não. Ninguém se indignou contra eles. Num epico unisono de bom humor, a humanidade premiou-lhes as esquisitices á gargalhada.

Comtudo, talvez eles fossem antes dignos de piedade. Quem sabe? Victimias de uma degenerescencia cruel, tarados de perversões implacaveis, que traduziram em sonoridade verbal, as perturbações cerebraes, o bailado diabolico das suas alucinações.

Em verdade, não acreditavamos muito nisso. Os poetas do *Orfeu*, como os seus manos da revista coimbrã *A Galera*, são creaturas que teem dado excelentes provas da normalidade constitucional das respectivas cabeças. É vel-os por ahi a falarem e a escreverem em vulgata, correntiamente, e até – ó cumulo da saúde! – bastante mediocrementemente...

No emtanto, não nos achavamos completamente seguros a este respeito. E porque esta efervescencia

doentia de literaturas cabalísticas que por ahí aparecem poderia ser o índice de uma grande corrente de nevrose colectiva, digna do estudo dos homens de sciencia, fomos procurar dois illustres psiquiatras que nos poderiam elucidar seguramente sobre o assunto.

### **De como um medico nervopata não se preocupou com o caso e disse duas «blagues»**

Fomos ao consultorio do primeiro, ali, numa saltada. É um dos mais afamados medicos portuguezes, cuja clara inteligencia se tem nitidamente afirmado quer no campo da politica, onde tem exercido a sua actividade, quer na sua obra scientifica. É, além de um especialista de doenças nervosas e mentaes, um *diletanti* em coisas d'arte, e por isso, tudo o indicava para apreciar, sob o duplo ponto de vista patologico e artistico, a poesia dissonante do *Orfeu*.

Estava, e dispoz-se gentilmente a receber-nos. Era, porém, necessario esperar um pouco. Para passar o tempo, fomos folheando o *Orfeu*. Logo na introdução, escrita numa linguagem rasteira e desconexa, um dos pequenos sentencia: «Bem representativos da sua estrutura, os que a formam em *Orfeu* concorrerão dentro do mesmo nivel de competencia para o mesmo ritmo, em elevação, unidade e discrição, de onde dependerá a harmonia estetica que será o tipo da sua especialidade.»

Fazemos-lhe o favor de perceber. Quer ele dizer na sua que os jovens *luaricos* afinam todos pelo mesmo diapasão. Vejamos:

Labirinto de sonhos. Adormeço-me oiro  
Ancia apagada. Deus desce minha alma em oiro  
Meus olhos p'ra te ver, arcadas nos espelhos.

*Um deles*

Idade acorde d'Inter sonho e Lua  
Onde as horas corriam sempre jade.

*Outro*

Não posso estar em parte alguma. A minha  
Patria é onde não estou. Sou doente e fraco.  
O comissario de bordo é velhaco  
Viu-me co'a a sueca... e o resto ele adivinha.  
Um dia faço escandalo cá a bordo,  
Só para dar que falar de mim aos mais.

*Terceiro*

Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais  
Deixai-me partir a cabeça de encontro ás vossas es-  
quinas,

Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó ultimos fi-  
gurinos!

Ó artigos inuteis que toda a gente quer comprar!

Olá grandes armazens com varias secções!

*O meomissimo*

Uff! Afinal o *Orfeu* é uma amalgama desharmoniosa  
de dispausterios. Não merece a pena ver mais. Vamos  
até á janela. A tarde é calma e no «Oriente, ao oriente  
do Oriente», num céu em que «Iris dorme meu Ser em  
cortinados lassos», definemse manchas vagas «em pon-  
tos d'alquimia», como eles dizem.

Mas o doutor manda-nos chamar. Damo-nos pressa  
em interrogal-o:

— Doutor. Os rapazes são malucos?

— Ora! São meninos sem talento que querem chamar sobre si as atenções do publico vomitando asneiras. Uns copiam detestavelmente Eugenio de Castro, na sua fase dos *Oaristos*, outros plagam horrivelmente alguns poemas do *Só*. Ha um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. É a sua originalidade. E todos fazem um simbolismo idiota e grotesco, sem elevação nem criterio. Pergunta-me se são produções de degenerados. Nada disso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escandalo, mas nem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guisado. Um mau *carneiro* pessimamente *guisado*. Intoleravel.

— Quê!? Não são artistas nem loucos, nem profetas?

— Não. São *chuchadores* de mau gosto.

— Lá *chuchadores*... Os homens, afinal, parece que fazem aquilo muito a serio.

— Então levem-nos para os manicomios, e metam-nos nos pavilhões dos dementes. Não são dignos de se juntarem com os perseguidos e delirantes. Esses são muito mais espertos...

E ficámo-nos com esta, além da recomendação de não declinarmos o nome do nosso ilustre entrevistado.

**O sr. dr. Julio de Matos, director do Manicomio Bombarda, manifesta tambem pelos poetas do «Orfeu» o maior desdem**

Dirigimos, dali, os passos para Rilhafolles. Declinada a nossa identidade, o não menos ilustre psiquiatra

sr. dr. Julio de Matos, cuja alta capacidade científica se celebrizou justamente, e é também, a par disso, um homem a quem as manifestações da Arte não deixam indiferente, recebe-nos no seu gabinete com a mais cativante urbanidade, e dá-nos em poucas e concretas palavras a sua opinião:

— Eu ainda não li a nova revista. Mas, essas criaturas são em geral indivíduos que querem á fina força celebrizar-se provocando o escandalo. A concorrência nas sociedades modernas é terrível. Custa muito a fazer um nome. Por isso, os poetas do *Orfeu* escrevem esses disparates, talvez com o fito, — se é que teem talento — de passarem depois a escrever coisas de valor, quando já todos tiverem reparado suficientemente nos seus nomes. De resto, o processo não é original. Já Eugenio de Castro e outros poetas que se intitulavam decadentes, o usaram. Antonio Nobre, que antes de ir para Paris fizera magníficos versos, da boa forma portugueza, depois fez-se decadentista e deu-nos poesias, que afinal, foram as que mais agradaram. No entanto, esses tinham real talento. Estes não sei se o terão.

Como o nosso entrevistado não lera ainda o *Orfeu*, lemos-lhe nós algumas passagens. Encolheu os hombros. Por fim chamámos-lhe a atenção para os versos:

Caiu-me agora um braço... Olha, lá vae ele a valsar  
Vestido de casaco, nos salões do Vice-Rei

— Isso é o que nós chamamos em terminologia tecnica, a *dissociação da personalidade*, como se dá com certos doentes atacados de histeria, que, durante a cri-

se, escrevem e agem como se fosse sob a inspiração de terceira entidade. Mas esses, passado esse momento, não se recordam de nada e não são capazes de dar forma às suas alucinações. Os do *Orfeu* são apenas simuladores. É evidente que quem quizer ser extravagante tem de se assemelhar aos loucos. O terreno comum onde se encontram é o disparate. Em França, com os românticos, sucedeu um pouco o mesmo. Para escandalisarem a susceptibilidade burguesa, passaram a andar vestidos de côres berrantes, de maneira diferente de todos. Beaudelaire, um dia, chegou-se ao pé de um sujeito que estava em companhia de tres filhas e perguntou-lhe qual delas é que se destinava à prostituição... Ora isto significaria que Beaudelaire era malcriado, no verdadeiro sentido da palavra? Por certo não. Apenas significava o proposito consciente e premeditado de ferir, de *épater le bourgeois*. Um dia, este poeta teve a excentricidade de pintar os cabelos de verde. Os amigos, que já estavam prevenidos, não fizeram caso. Beaudelaire, que queria causar impressão, ficou furo por não lhe ligarem importancia. E tratou logo de rapar o cabelo á escovinha, coisa que não se usava, para ver ainda se conseguia despertar as atenções. É evidente que estas creaturas não são absolutamente equilibradas. Mas tambem não é justo chamar-lhes doidos. Deixem-nos lá. A minha opinião resume-se nisto: Os senhores fazem mal em ligar-lhes importancia, em fazer-lhes reclame. Isso é o que eles querem.

Portanto não são doidos. É escusado ter dó. Podemos rir-nos deles...

- Passos da Cruz,	
- Almeida.	

Em todos tempos quem imovam  
caluni a chapa de o mesmismo  
da plebe.

A superstitias scientificas. O  
psiquiatria tende a ser pura  
psychologia

O psiquiatria ve nos puros  
estados de pto uma senda em  
a de de. mas em e' por elle  
o lta em em vido. Appto e'  
uniposante. De se de um anpt.  
De se se se os cursos em se nlt  
a se ommptu.

O caso de Lombroso e' tipico. Ota ni-  
fl;

O charlatão italiano (acabou refrito,  
por causa da "justiça viananenti")





*A superstição científica.*<sup>4</sup>

O psychiatra tende a crêr que é psychologo.

O psychiatra vê nas phrases estranhas dos poetas uma semelhança com as dos doidos. *Mas isso é porque elle não lida senão com doidos.* ~~Appox~~ É um ignorante. Sabe só de um assumpto. Porisso não vê as cousas senão em relação a esse assumpto.

O caso de Lombroso é typico. Este infeliz □

O charlatão italiano (acabou espirita, por causa da “justiça immanente”) □

---

<sup>4</sup> Depois de um traço que separa este título de uns apontamentos: «— Passos da Cruz. | — Além-Deus. | Em todos os tempos quem inscreveu calunia da chapa sobre o misoneismo da plebe».

15B<sup>3</sup>-82

O inimitável talento do sr. J. J. de  
Mello parece-se com alguma an-  
ima tal e de modo que  
lutar já começa.

O sr. G. M. J. parece a'  
já, em parte na sua enei-  
dad, o período entre a morte  
do Sr.

Tenho a impressão de que todos  
ellos são do partido de trinito  
Pillari.

O que interessa é ---

garante - os atos - por?

O ~~problema~~ <sup>problema</sup> que se interessa...  
mas ~~este~~ <sup>este</sup> ~~problema~~ <sup>problema</sup> ~~apresenta~~ <sup>apresenta</sup> ~~problemas~~ <sup>problemas</sup>  
a ~~relação~~ <sup>relação</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~psiquiatria~~ <sup>psiquiatria</sup>?



[BNP/E3, 15B<sup>3</sup>-82]

O immenso talento do dr. Julio de Mattos parece-se com aquelle immenso talento do individuo que o leitor já conhece.

---

O snr. Egas Moniz pertence á geração que apanha na sua mocidade o periodo entre a revolta do Porto □

Tenho a impressão de que todos elles são do partido de Hintze Ribeiro.

---

O primeiro entrevistado é □  
garante-nos isto – quem?

O ~~jornalista~~ [↑ reporter] que o entrevista...

Mas ~~um jornalista~~ [↑ então os] reporter[s] [↑ agora] garantem a intelligencia dos psychiatras?

15B<sup>3</sup>-83

O que me indigna não é que estes  
pauzes da ciência tenham estas opiniões.  
É que elas mesmas, no nome mesmo  
de civis, se prestam a fazer  
por a nós que a lição é a mesma.  
Foi até há pouco, um ~~homem~~  
~~capta~~ ~~por~~ ~~problemas~~ ~~homem~~ ~~e~~ ~~ciência~~  
que procurava apelar de com  
firmo pela a ciência. Que aqui  
de direita é isto!

La mi figura em estes psicólogos  
e psicólogos? vale há a favor.  
A indisciplina intelectual...

Além disso o psicólogo não  
pode ser útil. Traz a única que  
nos dá a ciência e não a filosofia e  
nem a ciência. O Sr. é um  
homem e o Conselho Nacional de  
Psicologia Nacional. Nunca tem  
uma que seja. Nunca se culpa  
nem a uma única frase. Aqui  
sempre.



[BNP/E3, 15B<sup>3</sup>-83]

O que me indigna não é que estes parvos da sciencia tenham estas opiniões. É que elles gosem, no nosso meio de idiotas, do prestigio sufficiente para que a essas opiniões se ligue importancia. Em outro paiz qualquér, um ~~mentecapto~~ que pretendo homem de sciencia que produzisse aquelle □ do *Caso Guisado* perdia a clientela. Que especie de idiota é este!

---

Se nós fizéssemos um estudo psychiatrico dos *psychiatras*? Valia talvez a pena.  
A indisciplina intellectual...

Além d'isso os psychiatras ainda são portugueses a valer. Trazem os vincos que lhes deixaram os meios politico e social onde viveram. O Dr. Egas Moniz é o Conselheiro Accacio da neurologia nacional. Nunca teve uma opinião propria. Nunca esculpiu relevo em uma unica phrase. Seguiu sempre.

15B<sup>3</sup>-84

Os novos psiquiatras estudaram  
psiquiatria. Estão portanto con-  
pulsos para dar uma opinião  
sobre os métodos psiquiátricos. E têm  
estudado muito, mas o estudo não  
foi uma espécie de estudo literário.  
Dado que um tipo de literatura  
pode, por si, por sua própria  
natureza estudar - a psiquiatria,  
e não a literatura a opinião sobre psiquiatria -  
uma literatura.

Estudaram eles literatura?

Veja-se a obra póstuma de Freud  
onde sempre se pode ver a  
obra de Leo Guinard: "uma  
ou outra" (esta obra de Leo  
Malroux).

"Esta obra? Não está lá?"

De acordo com a obra de Leo,  
é um livro sobre a cultura. Mas  
há a obra de um psiquiatra por Leo  
Malroux. Malroux não é um teórico  
de poesia. Mas há a obra de Leo  
de literatura, na cultura literária

[BNP/E3, 15B<sup>3</sup>-84<sup>r</sup>]

Os nossos psychiatras estudaram psychiatria. Estão portanto competentes para dar uma opinião sobre assumptos psychiatricos. Se tivessem estudado biologia, estariam competentes para dar uma opinião sobre assumptos biologicos. Para dar uma opinião sobre literatura, parece, pois, que era mister que tivessem estudado – não psychiatria, que só os habilita a opinar sobre psychiatria – mas literatura.

Estudaram elles literatura?

Veja-se esta phrase do ~~pr~~ neurologista anonymo que produziu aquelle primor do Caso Guisado: “nada de pontuação”. Esta besta desconhece Mallarmé.

“Esta besta”? Porque “esta besta”?


Bom, desconhecer Mallarmé equivale, hoje, a uma grave falta de cultura literaria. Não levo a mal a um psychiatra que desconheça Mallarmé. Mallarmé não é um tratadista do genero. Mas levo-lhe a mal que falle sobre literatura, sem cultura literaria nenhuma.

15B<sup>3</sup>-85

~~de~~

O estado mental de ninguém,  
 com a função o... de...  
 a o ~~de~~ a função...  
 no estado, bem se abstrato, "estados"  
 a'uma ~~com~~ hipótese? abstr.?

É a ideia de estado, o Selvi  
 se movido?... É por...  
 as tais ita assemeias de parte  
 psiquiatria? de...  
 sim, por... de...?



[BNP/E3, 15B<sup>3</sup>-85<sup>r</sup>]



A4

Se o estado mental tem impostores, como é permitido o sr. Julio de Mattos, se o ~~chefe~~ [† medico] da penitenciaria já por [† ~~du~~ duas vezes] já esteve, louco em abstracto, <†>/a\tado n'uma ~~casa~~ hospicio de alienados?<sup>5</sup>

É a mania da estranheza, o delirio da novidade?... E porque não ha de de ser tudo isto misoneismo da parte dos psychiatras? Se vamos a isso, porque não ha de ser assim?...

---

<sup>5</sup> A leitura deste parágrafo deve considerar-se conjectural.

BIBLIOGRAFIA

- Coelho, Eduardo Macieira (2005). «Da Medicina e das Belas Artes. Mário de Sá-Carneiro – O poeta, Ele e o Outro», revista *Ordem dos Médicos*, Julho-Agosto, pp. 48-50.
- Negreiros, José de Almada (2015). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática. Paginação de Rita Lynce sobre maquete original e concepção gráfica de José de Almada Negreiros em 1965.
- Pessoa, Fernando (2014). *Obras Completas de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*, Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 tomos.
- \_\_\_\_\_. (1933). «O que um milionário americano fez em Portugal», *Fuma*, n.º 4, 3 de Março.
- Pizarro, Jerónimo (2007). *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Santos, Sofia (2015). «Cópia dos Autos de Polícia Correccional de Lisboa, Arquivo Clínico e mais alguns documentos referentes ao caso biográfico e psiquiátrico de Ângelo de Lima», in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 7, Primavera, pp. 220-291.
- [http://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A11.pdf](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A11.pdf)
- Sousa, Rui (2015). «Nos Bastidores do “Drama em Gente”: etapas da Evolução dos Heterónimos à luz da correspondência órfica», in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 7, Primavera, pp. 133-159.
- [http://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A07.pdf](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A07.pdf)
- \_\_\_\_\_. (2015). «Os Bastidores Brasileiros de *Orpheu*. páginas da revista *Fon-Fon!* (1912-1914)», in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 7, Primavera, pp. 160-181.
- [http://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A08.pdf](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A08.pdf)

# A lírica da ausência em Álvaro de Campos e Mário de Sá Carneiro

Adriano Eysen

Universidade Estadual da Bahia

Os poemas de Fernando Pessoa (1888-1935) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) são marcados pela incompreensão da própria existência e pela incompatibilidade com a vida. Nessa perspectiva, intrinsecamente contraditórios e impotentes, eles traçam seu itinerário por caminhos labirínticos e, assim, constroem a sua poesia, moldando-a com o tênue fio de refinadas metáforas em que se amalgamam sonhos e experiências desassossegadas.

Notadamente, são escritores que, cúmplices na amizade, nos ideais e na arte, construíram uma lírica pejada de tédio e solidão, transitando entre a vida e a morte, entre a lucidez e a desrazão, num mal-estar que resulta numa poética em que os eus aparecem fragmentados e dispersos em meio ao cenário da urbe das primeiras décadas do século XX.

No autor de *Mensagem* (1934), o rico universo heteronímico<sup>1</sup>, ao mesmo tempo que fascina, causa

---

<sup>1</sup> Destacando-se dos poetas da geração órfica, ainda envolvidos por uma aura na turalista-amorosa, Fernando Pessoa cria seu primeiro heterônimo, Chevalier de Pás, aos seis anos de idade. Aos sete, ele escreve seu poema inaugural: uma quadra intitulada “A minha querida Mamã”.

estranhamento e inquietude ao leitor, pois dele emana um conjunto diverso de sensações e reflexões sobre o mundo e sua complexidade. Do imaginário mítico, pagão e cético do escritor, originam-se personalidades distintas, heterônimos que, como pontua Eduardo Lourenço (1999, p. 162), “representam uma tentativa desesperada de se instalar na realidade, de se confundir com ela”.

Dos três principais avatares da heteronímia pessoana, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, elegemos o autor de “Tabacaria” (1928), a fim de refletirmos, em estudo comparativo com Mário de Sá-Carneiro, a respeito da lírica da ausência na constituição do eu na obra de ambos os poetas, cujos versos testemunham “a crise da razão do homem na modernidade”<sup>2</sup>, verdadeira experiência poética em que se vivencia a consciência da instabilidade, do vazio, do apelo à solidão e à morte. Efetivamente, o vocábulo ausência, oriundo da palavra latina *absentia*, significa falta, afastamento, incompletude. Vale frisar que no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, o verbete da palavra em discussão está relacionado diretamente ao termo nada, que aparece inúmeras vezes nos versos de Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro.

Nesse contexto, entendemos por lírica da ausência a poesia fundada na experiência da angústia do ser-nomundo, da sensação da falta, do vazio e da permanente

---

<sup>2</sup> Segundo Jacques Le Goff (2003, p. 194), em *História e memória*, “o termo ‘modernidade’ foi lançado por Baudelaire no artigo *Le peintre la vie moderne* publicado em 1863.

relação com a morte. Daí, emerge a potencialidade da escrita numa tentativa inquieta de preencher e/ou recuperar, pela linguagem poética, as diversas perdas ao longo das travessias do poeta. Com efeito, é no corpo insólito da escrita literária, no seu interdito, que, continuamente, se abre a possibilidade de se elucidar a existência humana e sua complexidade. Tentativa frustrada, uma vez que o poeta depara-se sempre com a crise da razão, a falta de ser, e com a existência de “ser para morte”, (re)iniciando o movimento da escrita literária que, com a máscara da linguagem poética, faz com que o poeta mergulhe no reduto das sereias numa busca dilaceradora e ambígua pela compreensão de si mesmo, do outro e do mundo.

Desse modo, elegemos, como elemento primordial deste estudo, o que parece uma falta de ser numa poética da ausência em que a busca vertiginosa de si mesmo, o desencontrar-se na vida, a impossibilidade de se adaptar ao real e a incompreensão da própria existência são *leitmotifs* substanciais da criação poética.

## A FALTA DE SER ENQUANTO LINGUAGEM POÉTICA

No conjunto da obra de Álvaro de Campos, constitui-se uma trajetória<sup>3</sup> que vai do Decadentismo, de in-

<sup>3</sup> Convém recordar que Teresa Rita Lopes (1997, p. 07), na edição crítica intitulada *Álvaro de Campos Livro de Versos*, especifica quatro fases na poesia do heterônimo: “O poeta Decadente (1913-1914)”, “O Engenheiro Sensacionista (1914-1923)”, “O Engenheiro Metafísico (1923-1930)” e “O Engenheiro Aposentado (1931-1935)”. Nesse

fluência simbolista, culminando no Futurismo, momento de uma linguagem vibrátil, de exaltação ao mundo moderno, do avanço tecnológico e do crescimento da cidade, adentrando, por fim, numa fase niilista, de profundo intimismo, na qual o cansaço e a náusea o levam a uma identificação com o Pessoa ortônimo, obcecado numa busca que o conduz ao nada e a lugar nenhum. Distinto de Alberto Caiero, seu mestre, e de Ricardo Reis, o poeta de “Ode Marítima”<sup>4</sup>, projeta um eu retorcido e em permanente dualidade, incapaz de saber quem é e o que é. Em verso, ele diz: “Quando olho para mim não me percebo” (2007, p. 301).

---

relevante trabalho, que contou com a colaboração de Manuela Parreira da Silva e Luísa Medeiros, Rita Lopes pode lançar uma nova luz sob a vida e a obra de Campos apresentando ao leitor os poemas inéditos, bem como uma minuciosa análise (“intervencões cirúrgicas, variantes e colagens”), relacionados à obra poética editada anteriormente. A investigadora (1997, p. 22-3), com mais de trinta anos de convivência com o espólio pessoano, chama atenção na introdução do livro, “A crítica da edição crítica”, para os “maus tratos sofridos em anteriores edições”. Ela se refere aos “erros provenientes de uma leitura defeituosa dos textos de Pessoa, as omissões abusivas, as gralhas sucessivamente introduzidas pelos seus editores [...] à fixação das *variantes do autor*: palavra(s) que Pessoa indicava por cima, por baixo, à margem, entre parêntesis, mas sem riscar a(s) palavra(s) assim posta(s) em causa”. Com efeito, a autora aponta ainda casos que modificam a interpretação, por exemplo, de um determinado poema. Nesse contexto, importa sublinhar que todos os poemas do engenheiro naval, utilizados neste trabalho, foram extraídos da exímia edição crítica mencionada acima.

<sup>4</sup>Este poema foi publicado pela primeira vez na *Revista Orpheu*, n.º 2, em junho de 1915. O texto, além de retratar o salto na aventura marítima, traz também um saudosismo em relação à infância.

Em Campos, o estar no mundo causa contínuo estranhamento, visto que existir é uma fatalidade e ser poeta não é uma “ambição, mas uma forma de estar sozinho”. Ciente de que o homem é um ser para morte, como assevera Heidegger (2011, p. 328), Álvaro de Campos parece externalizar em seus poemas gestos revoltosos marcados por uma irritabilidade neurastênica. Segundo Ricardo Reis (2007, p. 298), em *Nota Preliminar*, os poemas do engenheiro são “um extravasar de emoção. A idéia serve a emoção, não a domina [...]”. De fato, a emotividade lírica desencadeia-se num jogo de tensão que se estabelece em poemas predominantemente longos, métricas irregulares e ritmos apressados como quem necessita expor o eu. Carlos Felipe Moisés (2005, p. 95), ao escrever sobre o heterônimo engenheiro, registra que “o poeta moderno não se ilude, nem ilude ao leitor, fingindo estar diante de um universo organizado e coeso; o poeta moderno sabe que muito da realidade à nossa volta é caótico e sem sentido, as coisas não se encaixam como poderiam ou deveriam encaixar-se”.

Enquanto Ricardo Reis encontra-se envolto por uma razão aos moldes clássicos, distanciado e nobre, Álvaro de Campos dá continuidade ao teatro do fingimento, pois seus versos testemunham a incapacidade de ser: “Não sou nada. / Nunca serei nada / Não posso querer ser nada [...]” (1997, *Tabacaria*, p. 235). Precisamente, o escritor das *Odes* elege como centro nevrálgico da sua poesia a indagação a respeito da constituição do seu ser e da relação homem x mundo. Este estado perturbador o põe em duelo consigo mesmo, visto que seu

vazio subjetivo é racionalizado à condição humana e, sobretudo, a uma individualidade marcadamente ambígua. Contrário a Reis, há no poeta de “Aniversário” (1929) a consciência tortuosa de que nunca será um conciliador, nem tampouco estará munido da razão, porque o que predomina é uma insatisfação criadora.

Lúcido e louco<sup>5</sup>, o que parece ser antagônico, Campos encena a sua permanente sensação de inexistência, tornando-a *leitmotiv* da sua criação poética. Ele se vê doente, fatigado pelo alarido da cidade e pela desumanização de si mesmo e do outro. A imagem do sujeito implosivo e temperamental, mas de acuidade inigualável, torna o engenheiro naval a ficção representativa de um *alter ego* pessoano em que predominam as contradições e a procura contínua por um eu impossibilitado de conhecer a si mesmo, pois está sempre a se multifacetar em tantos outros. Eis o que nos fala:

*Fiz de mim o que não soube,  
E o que podia fazer de mim não o fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem não era  
[e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.*

(CAMPOS, 1997, Tabacaria, p. 238).

---

<sup>5</sup> Num texto, datado de 20/10/1931, Campos (2012, p. 60) declara: “Não consegui nunca ser inteiramente desconexo. Delirar, sim, mas com juízo”.



Certamente, em Mário de Sá-Carneiro, a consciência da instabilidade fixou-se em um único eu, de modo que a impossibilidade de efetivamente ser inquietou-o na arte e na vida fazendo da sua obra fragmentos de uma confissão do eu profundo curvado sobre si mesmo:

*Miragem roxa de nimbado encanto –  
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!  
Alastro, venço, chego e ultrapasso.  
Sou labirinto, sou licorne e acanto!*

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 245).

Em Sá-Carneiro, segundo Fernando Cabral Martins (1997, p. 169), “a ideia deixa de ser inteligência ou razão, para se tornar a própria reverberação do mundo interior”. Assim, numa travessia também labiríntica, fadado ao insucesso, consagrou-se autor de uma obra poética pequena, constituída por doze poemas de *Dispensão* (1914), trinta e duas composições do livro póstumo, *Indícios de Ouro*, cujos inéditos ficaram sob os cuidados de Fernando Pessoa, além dos derradeiros oito textos em verso, produzidos entre 1915 e 1916 e agrupados, pelo amigo, sob o título de *Últimos Poemas*.

São muitos os poemas em que Mário de Sá-Carneiro se afasta da vida exterior, insatisfeito com uma existência impossível de ser entendida e que só se faz suportável por meio da poesia. Realidade que o leva a se refugiar em sucessivas divagações, pois, como registra Cleonice Berardinelli (1974, p. 13), o poeta

ficou a meio caminho entre o que era e o que aspirava a ser: a ponte já seria qualquer coisa de intermédio, mas chegaria ao Outro; o poeta, não: é o pilar, o quase, como ele mesmo disse, ou o entre, como diria Álvaro de Campos. Nem deu pela sua vida real, nem conseguiu dar realidade à vida que sonhou.

Por diversas vezes, lucidez e dispersão se entrelaçam numa poética na qual a conflituosa sensação de impotência diante do real se estabelece como força motriz da criação. Assim, o cotidiano do mundo exterior configura-se como um abismo sobre o qual o poeta tem a consciência finita de desconhecer o fim. Na fortuna poética de Mário de Sá-Carneiro há, em demasia, um eu lírico cansado e encoberto por uma sensação de desconforto e incapacidade de existir, só restando-lhe a procura de um mundo inatingível. Desse modo, o que resta é um espírito sem repouso transportando o fardo da existência, além de sentir um abismo aberto sob seus pés. Vejamos estes versos iniciais do poema “Escavação” (1995, p. 57):

*Numa ânsia de ter alguma cousa,  
Divago por mim mesmo a procurar,  
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,  
E a minha alma perdida não repousa.*

Detentor de uma lírica que só será entendida duas décadas mais tarde, o autor de *A Confissão de Lúcio* (1913), semelhante a Álvaro de Campos, carrega uma contínua crise de personalidade. A presença marcante da falta, do tempo indomável, que se esvai sucessiva-

mente, dos fragmentos de si mesmo e do medo da ausência projetam um poeta de caminhadas desconexas, nas quais vida e morte se entrelaçam num jogo sinuoso de sensações de nulidade da própria existência. Em última carta a Fernando Pessoa, em 18 de abril de 1916, Mário de Sá-Carneiro (2004, p. 381) diz em palavras apressadas:

Unicamente para comunicar consigo, meu querido Fernando Pessoa. Escreva-me muito – de joelhos lhe suplico. Não sei nada, nada, nada. Só o meu egoísmo me podia salvar. Mas tenho tanto medo da ausência. Depois – para tudo perder, não valia a pena tanto escoucear.

Doido! Doido! Doido! Tenha muita pena de mim. E no fundo tanta cambalhota. E vexames. Que fiz do meu pobre Orgulho? [...].

Em diversos poemas, o poeta revela-se um inadaptado à vida e se lança a um jogo sinistro de autonegação e destruição. Tênuo fio que entrelaça genialidade e irrealização faz-se forte e perpassa, como fibra comunicante, uma obra que nasce madura.

Ao transitar antagonicamente na vida, o autor debate-se consigo, estreitando ainda mais o elo com a imaginação que, sob diversas formas, busca o equilíbrio em permanente desequilíbrio. Nessa perspectiva, a escrita patenteia-se como um meio de luta; uma forma que o poeta encontra para presentificar sua própria existência. Daí, escrever é imergir num movimento no qual não há fim, pois em sua dinâmica não existe superação.

Numa atmosfera permanentemente imagística, o poeta, consciente ou não, forja seu ser sob a potência do devaneio criativo. Convém acentuar que, conforme nos ensina Gaston Bachelard (2001, p. 05), “é pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra abertura consciencial de toda verdadeira poesia”.

Numa carta de 21 de janeiro de 1913, Mário de Sá-Carneiro diz ser

curiosa esta função do cérebro-escritor. De tudo quanto em si descobre e pensa faz novelas ou poesias. Mais feliz que os outros para quem as horas de meditação sobre si próprio são horas perdidas. Para nós, elas são ganhas. Menos nobre só. O desperdício é nobre. O interesse vil. E o artista é mais interesseiro do que o judeu. Tudo – cenários, pensamentos, dores, alegrias – se lhe transforma em matéria de arte!...

Decerto, Sá-Carneiro e Fernando Pessoa-Campos trazem as tensões da vida cotidiana para o espaço da obra numa tentativa de (re)significar o mundo com intuito de torná-lo mais suportável. No tecido dos seus poemas, cruzam-se dores, angústias, tédios e incertezas que se revelam elementos fulcrais de uma lírica oriunda da impossibilidade de encontrar a própria unidade do ser no exercício da escrita. Entretanto, é possível que o poeta recupere-se através do fazer poético?

## A ESCRITA E A (RE)INVENÇÃO DO SER-POETA

Nesse contexto, quando não basta existir no fulcro do real, o escritor nota que, de algum lugar, o processo da escrita surge com uma força imperiosa. Com efeito, a vida é reinventada em gestos moldurados pela necessidade visceral de escrever para se manter vivo frente a si mesmo e ao outro. A propósito, Maurice Blanchot (2011, p. 60-1) sublinha que

escrever não é nesse momento um apelo, a expectativa de uma graça ou um obscuro cumprimento profético, mas algo mais simples e premente, de um modo mais imediato: a esperança de não sucumbir ou, mais exatamente, de soçobrar mais depressa do que ele próprio e, assim, recuperar-se no último momento.

Entrelaça-se aqui o movimento da escrita de dois poetas que, com suas fraquezas humanas e totalmente envolvidos pela atmosfera da solidão criativa, tentam no jogo ambíguo da escrita recuperar perdas, preencher o vazio e a falta-de-ser. Aqui, firma-se, em meio ao abandono e à fragilidade humana do escritor, um caminho indecifrável da fala poética. Assim, escrever é condenar-se à solidão num permanente anseio de justificar a própria existência. Dessa maneira, o processo de escrita parece ser um modo de estabelecer-se vivo e comunicante numa sociedade fadada à desumanização.

Notadamente, a escrita literária e, aqui, em específico, a poesia é uma (re)invenção permanente de significantes, é linguagem que eleva os sentidos e desordena

o real para lhe ofertar uma nova maneira de ser sob a ambiência de uma vida caótica. Disso, resulta uma dinâmica da escrita que está aquém e além do dizível e do palpável, pois a obra literária nasce do amálgama de experiências oriundas do intelecto e dos sentimentos humanos. Em especial, assistimos a um permanente estado de assombros e maravilhamentos que se cruzam no percurso do poeta no mundo real e num outro mundo.

É preciso reconhecer que o poeta pertence a ambas as esferas num contínuo deslocamento, sempre a atravessar a via da incerteza. Para tanto, só há uma forma de transitar na vida sem ser banido dela definitivamente. Eis que a escrita é a direção mais profunda do ser-poeta, todas as coisas se direcionam para ela, todas as energias concentram-se nesse jogo de uma poética comunicante numa luta frenética com o sentir, o pensar e o fazer literário. Nesse sentido, cumpre frisar que escrever é uma luta cíclica num trânsito em que a ausência, a perda, a morte, o tédio, a angústia e a falta são forças negativas que potencializam a ação criadora.

Negatividades que, em Mário de Sá-Carneiro, suscitam uma voz pejada de dores e incertezas:

*Olho em volta de mim. Todos possuem –  
Um afeto, um sorriso ou um abraço.  
Só para mim as ânsias se diluem  
E não possuo mesmo quando enlaço.  
[...]  
Quero sentir-me. Não sei... perco-me todo...*

*Não posso afeiçoar-me nem ser eu:  
Falta-me egoísmo pra ascender ao céu,  
Falta-me unção pra me afundar no lodo.  
(1995, Como eu não possuo, p. 67).*

As duas primeiras quadras de “Como eu não posso” anunciam um sujeito lírico movido pelo sentimento da falta. Dessa maneira, o insucesso consigo mesmo e com o outro traz à baila um estado de isolamento frente à impossibilidade de socialização. Ao longo do poema, as palavras “não”, “nunca”, “ninguém” e “nem” molduram uma atmosfera cujo objetivo fulcral é sublinhar a fatalidade do poeta imerso numa ambiência na qual o seu ser encontra-se estilhaçado.

Náufrago de si mesmo, o poeta observa-se e, num tênue jogo entre o mundo interior e exterior, angustia-se ao notar que nada tem. De certo, deslocado e impotente, dói saber que “Todos possuem – / Um afeto, um sorriso ou um abraço”. Assim, patenteia-se um indivíduo banido do mundo real e fadado a um estado extremo de isolamento. Nesse contexto, o poeta revela-se um inadaptado, transitando na contramão da vida.

Em consórcio com a atmosfera forjada nos versos do autor de *Princípio*, Álvaro de Campos (re)escreve à sua maneira a dispersão do seu eu. No conjunto da obra do autor de “Opiário”, figura também uma busca desencontrada de si mesmo. Com efeito, as sensações se multiplicam em direção a uma zona de desconforto e insucesso. Daí, as reflexões existenciais perfilam um comportamento repleto de tensões oriundas de uma vida tumultuada.

Nessa perspectiva, em “Sonetos de Álvaro de Campos” (1997, p. 68), o voltar-se para o mundo interior é uma tentativa frustrada de recuperar a unidade perdida. Certamente, por isso, a escrita tangencia a possibilidade de significar a identidade do poeta, extraviada no decurso da sua caminhada:

*Quando olho para mim não me percebo.  
Tenho tanto a mania de sentir  
Que me extravio às vezes ao saber  
Das próprias sensações que eu recebo.*

*O ar que respiro, este licôr que bebo  
Pertencem ao meu modo de existir,  
E eu nunca sei como hei-de concluir  
As sensações que a meu pesar concebo.*

No corpo do poema, a linguagem parece saber-se incapaz de superar a ambiência negativa. Entretanto, é por meio dos jogos sinestésicos, do fluxo ambíguo da negatividade que o poeta arquiteta a teatralidade do estar no mundo. Assim, a única forma de tornar a vida suportável é dar vazão às máscaras e ao fingimento na textura da escrita poética. Aqui, pensamentos e sensações, realidade e ficção deslizam na força rítmica dos versos inaugurando o lugar da incerteza de um eu a deambular no labirinto do seu próprio mundo interior. Não obstante as dificuldades da escrita, é no intervalo do sentir e do pensar, do ser e não ser que o poeta forja a possibilidade de dar sentido a uma existência há muito dilacerada.



Em Mário de Sá-Carneiro e em Álvaro de Campos, o olhar evoca o mundo interior, deixando vir a intimidade, que só se sustenta na linguagem poética. Desse modo, escrever é uma forma de (re)inventar-se, de fundar uma esperança em meio ao abandono de si mesmo. Por conseguinte, a escrita reúne solidão, dor, incerteza, perda, ausência, morte e angústia, reconhecendo-as como potencialidades líricas.

Notadamente, escrever é uma forma de habitar o mundo para reinventá-lo na esperança de nomear o próprio ser-poeta. Eis que se estabelece, portanto, um exercício de superação; uma busca pelo equilíbrio em contínuo desequilíbrio. Nesse sentido, somente a criação possibilita ao artista conviver com a negatividade do eu, pois é a respeito disso que fala sua *arspoetica*. Eis o movimento de uma escrita que não descansa, uma vez que ela é entrega, abandono e revelação.

Em especial, os poemas dos dois autores portugueses falam, sobretudo, de perdas e frustrações, num tom lírico que revela a linguagem não como fuga, mas como espaço possível de inscrever na vida trajetórias de dois eus que se (re)inventam sucessivamente ao evocar a linguagem poética.

Cansado de estar no mundo, o poeta tem consciência de que, como já dissera Nietzsche, o “homem é difícil de descobrir, sobretudo quando trata de descobrir a si mesmo. O espírito mente muitas vezes a respeito da alma”<sup>6</sup>. Notamos que, tanto em o autor de *Dispersão*,

---

<sup>6</sup> Ver, em *Passagem para o poético*, de Benedito Nunes, o capítulo “Analítica do Dasein” (1992).

como em Campos, as emoções transubstanciam-se em humor e sarcasmo, pois nada resta a não ser a frustração de não compreender o ser. Mas o que é o sentido do ser? Para Emmanuel Carneiro Leão, no Posfácio da obra *Ser e Tempo* de Heidegger (2011, p. 551):

Sempre procuramos responder esta pergunta dando uma definição direta e cabal do ser; sempre nos esforçamos por apreender-lhe o sentido dentro de uma determinação imediata e exaustiva de seu uso e de sua significação. Mas todas estas tentativas e esforços terminam num fracasso. Por isso, tentamos sempre de novo, buscando caminhos indiretos através da filosofia, da ciência, da arte e da religião, ou mediante as ordens do conhecimento com seus modelos, da ação com seus padrões e do sentimento com suas vivências. E fracassamos de novo. É que o ser não somente não pode ser definido, como também nunca se deixa determinar em seu sentido por outra coisa nem com outra coisa.

Entre um mundo de possibilidades e impossibilidades, de ser e não ser, o eu lírico da poética de Álvaro de Campos e de Mário de Sá-Carneiro parece incorporar uma busca inquisitiva cuja essência reside numa ausência de respostas, num jogo entre o real e o irreal em que só se pode prosseguir por meio da arte poética, onde a palavra reinventa sentidos e (re)constrói mundos. A pergunta é um buscar: Sou o quê? Para Jean-Paul Sartre (1997, p. 129), esta indagação é testemunha de “um ser que não é seu próprio fundamento, um ser que, enquanto ser, poderia ser outro que não o que é, na medida em que não explica seu ser [...]”.

Nessa perspectiva, restam aos poetas a nadificação das coisas e uma alma a deambular no entre-lugar da própria existência, pois incertezas e melancolias pejam

a caminhada desses escritores dramáticos e entregues às sinestésias do estar no mundo, o que desencadeia um comportamento sôfrego e desassossegado. Condição real que coloca esses eus irrequietos num estado de deslocamento em meio à vida, um perder-se que prossegue sem fim, postergando-se e anulando-se sem repouso.

Em suma, oriundos da *falta de ser*, da incompletude, precários e multifacetados pela solidão, eles só são capazes de falar pela linguagem literária, pois para o poeta o mundo e a condição humana, como existem, não bastam.

Mário de Sá-Carneiro e Álvaro de Campos são em profundidade dois autores que se inscrevem na instabilidade de ser poeta em meio à atmosfera da vida moderna. Em permanente incongruência consigo mesmo e com o outro, os dois escritores lançam-se no solo caudal das sensações sem nenhuma perspectiva para o futuro. Assim, a falta de ser fixa-se na experiência antagônica de ser e estar entre o tudo e o nada.

Por conseguinte, a falta de ser apresenta-se como uma condição poética pela qual se revelam as marcas da incompletude. Num jogo movido pela ausência das mínimas coisas, os poetas transsubstanciam, num processo escritural, os sentimentos de impotência face às experiências cotidianas. É válido acentuar que, aqui, a linguagem poética imprime-se como fulcro de uma tentativa sempre frustrada pelo preenchimento do vazio. Na verdade, o que ocorre é o tenso movimento de insaciabilidade de dois eus, cada um à sua maneira, imersos na desarmônica ambiência do mundo.

## À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

Em diálogo com a lírica e a prosa de Álvaro de Campos e Sá-Carneiro, verificamos os assombros que ambos os poetas tinham pela condição do ser humano e seu estar no mundo, fustigados por forças contrárias e atuantes em pleno século XX. Nesse ponto, tanto o autor de *Dispersão* como Pessoa-Campos revelam o complexo papel que a negatividade exerce no conjunto das suas obras. São poetas que, apesar de escreverem de formas distintas, acentuam uma ausência capaz de ser suportada somente no corpo híbrido da linguagem poética.

Destarte, a poesia de ambos os escritores originam-se da condição de dois sujeitos distintamente envolvidos pela ambiência incerta da modernidade. Assim, imersos na dinâmica do tempo (*Kronos*) das cidades em progresso, Mário de Sá-Carneiro e Álvaro de Campos imprimem em seus versos as condições existenciais do próprio ser humano. Este que, segundo Ernest Cassirer (1994, p.17) “está em constante busca de si mesmo”: uma criatura apta a escrutinar a complexidade da sua própria existência. Nesse contexto, a escrita de Sá-Carneiro e Campos originam-se da desassossegada experiência do “ser-no-mundo”, para usarmos uma expressão heideggeriana.

Desse modo, numa estrutura de realização individual e fortemente subjetiva, cada poeta vai vivenciando os dissabores da angústia, do mal-estar e de uma falta permanente. Aqui, revelam-se fontes negativas geradoras da escrita em contínuo trânsito, ou seja, é da sensação de vazio e da impossibilidade de superação de si

mesmo que Mário de Sá-Carneiro e Pessoa-Álvaro de Campos põem em movimento a imaginação criativa. Nesses termos, a fragilidade e a desrealização fundam o estado de falta de ser desses poetas. Em ambos, especialmente, figuram o peso da perda e da incompletude, anunciando uma vida de desenganos e desesperanças. Eis que anseios, sonhos e frustrações dão origem à dor transformada em linguagem poética.

Importa chamarmos a atenção para o jogo metapoético forjado no interior da poesia do engenheiro naval e de Sá-Carneiro. Efetivamente, há em seus versos a marcante preocupação em realçar a alquimia do fazer literário proveniente de uma negatividade como núcleo primordial da (re)constituição do eu lírico que ganha amplitude no tecido verbal do poema. Efetivamente, o poeta elege a linguagem como morada do ser, porque, como pontua Benedito Nunes (1999, p. 118), “ela é o limite, o limiar de toda experiência e, conseqüentemente, também da arte cujo produzir-se requer a prévia situação de intercurso verbal”. Nesse aspecto, Mário de Sá-Carneiro e o heterônimo pessoano, retomando a tradição da lírica moderna, edificam a poesia como lugar no qual acontece a(s) verdade(s) do ser.

Assim sendo, é no fluir da linguagem poética que esses dois poetas (re)criam o(s) eu(s) portador(es) de um olhar negativo sobre si e sobre o mundo. É daí que vem a potência impulsionadora da criação capaz de reunir, paradoxalmente, vida e morte, de forma que, na experiência do metapoeta, Sá-Carneiro e Fernando Pessoa-Campos buscam um caminho de inserção do ser

no mundo. Entretanto, resta-lhes a contínua sensação de deslocamento face à impossibilidade de reconciliação consigo mesmo e com o outro.

Nesse ponto, podemos inferir que, na poesia do autor de *Indícios de Ouro*, moldura-se um eu narcísico imerso no seu interior para dele não mais voltar. Desse modo, o espírito egótico de Mário de Sá-Carneiro extrapola a razão, entregando-se ao excesso das suas sensações e ideais. Por outro lado, o engenheiro naval explode para fora em intensos espasmos e revoltas como quem escreve “rangendo os dentes”.

Diferentemente de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos rompe com os paradigmas da versificação clássica a fim de fundar uma lírica subversiva, arrogante, indisciplinada e escrita numa linguagem quase sempre coloquial. Com efeito, o poeta de “Tabacaria” acentua no corpo da sua escrita uma metaformose aparentemente oculta, mas que se revela, gradativamente, conforme classificou Teresa Rita Lopes (1997), no engenheiro decadente, sensacionista, metafísico e aposentado. No entanto, apesar do método didático adotado pela pesquisadora pessoana, é válido sublinhar que, em se tratando de Campos, essas categorias por vezes se entrelaçam no núcleo da sua obra. Dessa maneira, não podemos perder de vista, por exemplo, que há laivos decadentistas e sensacionistas no último ciclo do poeta: “Há quanto tempo não escrevo um soneto/ Mas não importa: escrevo este agora. / Sonetos são infância e, nesta hora, / A minha infância é só um ponto preto, [...]” (Retorno ao lar, 1997, p. 349).

No fundo, o mais relevante é notar que se estabelece uma interface entre essas fases da poética de Álvaro de Campos, dando vazão a uma obra pejada por um desejo de absoluto e de liberdade. Nesse contexto, moldura-se um eu mergulhado nas suas sensações e pensamentos para transitar no mundo interior e exterior, ao tempo que Mário de Sá-Carneiro arquiteta seu próprio labirinto para dele não mais sair. Em sua poesia são acentuadas as inconsistências semânticas e os devaneios, frutos de uma imaginação potencializada pelo desejo de evasão do cotidiano caótico e hostil, donde o poeta parte, como declara Fernando Cabral Martins (1997, p. 194), “para o ‘irreal’, para o continente do sonho, da fantasia, do delírio [...]”.

Em suma, não tivemos a pretensão, no decurso deste estudo, de abraçar a totalidade de dois universos veementes e de ampla complexidade. No entanto, esforçamo-nos para percorrer o itinerário e escutar o diálogo de duas almas irmãs e cúmplices nas suas ambições literárias e nos seus voos pelo interior da linguagem, numa tentativa incansável de (re)escrever a vida.

Portanto, empenhamo-nos a fim de fazer das nossas reflexões um convite ao leitor para percorrer o labirinto da poesia desses autores capazes de criar a partir da falta de ser, do vazio, do espaço aberto para a (re)invenção do mundo. Em especial, estas leituras críticas são tentativas de libar e decifrar os enigmas de duas escritas que renovam em profundidade a Literatura Portuguesa.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



# Mestres e discípulos: a tradição esotérica no modernismo português (Pessoa e Almada)

Manuela Parreira da Silva

Universidade Nova de Lisboa

Entre outros modos, a Tradição é preservada pela transmissão de Mestre a Discípulo. Tomo aqui a palavra Tradição (com maiúscula) no seu sentido esotérico. Tradição como conhecimento, sabedoria primordial, eventualmente de origem não humana – daí a expressão *philosophia perennis*, usada durante séculos para significar aquilo que, sobretudo a partir do século XIX, se passou a designar por esoterismo; fundo comum onde entroncam tradições diversas (como o Hermetismo, o Pitagorismo, o Neo-platonismo, a Alquimia, a Astrologia, a Magia, o Rosicrucismo, a Maçonaria, a Kabbalah – palavra que também significa «transmissão»). É este «*corpus* referencial», no dizer de Antoine Faivre, formado por um conjunto assinalável de textos, reencontrados ou reinterpretados, ou de obras novas neles inspiradas, que ganha importância nos finais de oitocentos e vai seduzir os meios intelectuais europeus.

O que há de comum em todos esses ramos da Tradição é a crença na possibilidade de aceder, precisamente, a esse conhecimento ou a essa sabedoria, de conhecer

Deus ou o mundo divino e os seus mistérios, de entrar em comunhão com as forças cósmicas ou com a Natureza. O caminho de acesso preconizado por todas essas tradições é o caminho do interiorismo, que pressupõe sempre uma iniciação. Este caminho para o interior de si-mesmo e para a iluminação pode ser solitário, feito embora com o auxílio dos textos adequados, ou, de preferência com o contributo fundamental de um iniciador (um Mestre) isolado ou integrado numa Escola iniciática.

Lembro que Fernando Pessoa se declara, numa Nota Biográfica escrita no último ano da sua vida, «Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal» (Pessoa, 1986: 1429). Aliás, já em 28 de Janeiro de 1934, em carta enviada ao director do jornal *A Voz*, protestando contra a campanha anti-maçónica levada a cabo pelo periódico, Pessoa assina «Um Irregular do Transepto». A expressão, opaca para os não iniciados, é elucidada pelo próprio Pessoa, num do inúmeros fragmentos sobre as Ordens do Átrio, do Claustro e do Templo que deixou no seu espólio:

Seguem-se, passado o Transepto – ou regularmente, por iniciação plenária em qualquer das duas ordens citadas; ou irregularmente, por contacto directo com os Altos Iniciadores, e sem necessidade portanto de passar por qualquer dessas ordens – as chamadas Ordens do Claustro ou Altas Ordens. (*ibid.*: 510)

Aparentemente, também aqui, o poeta está a dar-nos a chave para o seu «caso»: iniciado por *contacto directo*

com o(s) Mestre(s). Contudo, numa carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, explicita:

Quanto a “iniciação” ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertença a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema “Eros e Psyche”, de um trecho (traduzido, pois o Ritual é em latim) do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência, desde cerca de 1888. Se não estivesse em dormência, eu não citaria o trecho do ritual, pois se não devem citar (indicando a origem) trechos de Rituais que estão em trabalho. (Pessoa, 1999: 347)

A carta a Casais Monteiro é anterior à publicação do conhecido artigo «Associações Secretas» no *Diário de Lisboa* (4-2-1935), contra o projecto de lei de José Cabral, através do qual o governo de Salazar proibia a Maçonaria. Nele, Fernando Pessoa escreve, a dada altura:

Não sou maçom, nem pertença a qualquer outra Ordem, semelhante ou diferente. Não sou porém anti-maçom, pois o que sei do assunto me leva a ter uma ideia absolutamente favorável da Ordem Maçónica. A estas duas circunstâncias, que em certo modo me habilitam a poder ser imparcial na matéria, acresce a de que, por virtude de certos estudos meus, cuja natureza confina com a parte oculta da Maçonaria – parte que nada tem de político ou social, - fui necessariamente levado a estudar também esse assunto – assunto muito belo, mas muito difícil, sobretudo para quem o estuda de fora. Tendo eu, porém, certa preparação, cuja natureza me não proponho indicar, pude ir, embora lentamente, compreendendo o que lia e sabendo meditar o que compreendia. (Pessoa, 1986: 474-475)

O assunto é posteriormente retomado num texto por acabar, mas que, tudo indica, serviria para dar continuidade ou resposta às perplexidades levantadas pelo referido artigo. Aí, esclarece:

(1) Uma Ordem iniciática é verdadeiramente uma Ordem só quando está em, actividade – isto é, quando tem abertos os seus templos, ou o seu templo único, e realiza sessões e iniciações em ritual vivido. Quando em dormência, ou vida latente e simplesmente transmissa, não é propriamente uma Ordem, mas tam-somente um sistema de iniciação, avanço e completamento. São os três termos que competem à conferência, por exemplo, dos três Graus Menores da Ordem Templária de Portugal.

(2) Por isso eu disse, legitimamente, que não pertencia a Ordem nenhuma. Não podia legitimamente dizer que não tinha nenhuma iniciação. Antes, para quem pudesse entender, insinuei que a tinha, quando falei de “uma preparação especial, cuja natureza me não proponho indicar.” (...) Não posso pois dizer que pertença à Ordem Templária de Portugal. Posso dizer, e digo, que sou templário português. Digo-o devidamente autorizado. E, dito, fica dito. (Pessoa, 1993: 334<sup>1</sup>)

Estas declarações são suficientemente esclarecedoras para os que não duvidam de uma filiação «ocultista» de Pessoa. São, porém, também algo enigmáticas, o que tem levado os investigadores interessados particularmente nesta vertente da sua vida-obra a questionar-se: em que circunstâncias e por quem terá sido, de facto, iniciado? quais os seus Mestres? que veracidade existe nesta Ordem Templária de Portugal? E a verdade é que, pelo

---

<sup>1</sup> Actualizo a ortografia do texto publicado na ortografia original de Pessoa.

menos, relativamente à existência, «em dormência», desta Ordem, muito haverá ainda a compulsar nos textos inéditos do espólio pessoano. O próprio poeta, como refere Manuel J. Gandra, pondera que a Companhia de Jesus fora fundada pela Ordem de Cristo (herdeira, por sua vez, da Ordem do Templo), «para transmutação alquímica da Igreja católica» (Franco, 2010: 882). Ora, terão sido aquela Companhia e a Maçonaria, «as executoras do legado» dos Templários e de Jacques de Molay. Neste caso, a Ordem Templária de Portugal continuaria «escondida» sob outras vestes.

De qualquer modo, parece-me que nada nos autoriza a invocar o pendor ficcionista ou mistificador de Pessoa para desacreditar as suas declarações e, portanto, o facto de ter tido a sua uma iniciação de cariz templário. O mesmo se não poderia dizer relativamente à pretensa iniciação de Pessoa por Aleister Crowley, por ocasião do seu encontro «mágico», em 1930, sobre o qual muito se tem especulado. O artigo de Steffen Dix, intitulado «Um encontro impossível e um suicídio possível: Fernando Pessoa e Aleister Crowley», vem confirmar como a relação entre o poeta português e o mago inglês se apresenta «com contornos muito mais “profanos” do que “esotéricos”» e como, na correspondência por eles trocada, «as referências aos fenómenos ou ordens ocultas são quase inexistentes» (Dix, 2009, p.63). Assim, a pretensa captação de Pessoa para a Ordo Templi Orientis (que se afirmava como possuidora do segredo último da Magia, a magia sexual) ou mesmo para a Astrum Argentum (ordem de carácter mais individual, fundada pelo próprio Crowley e Cecil Jones, em 1907,

depois da sua dissidência da Golden Dawn) pode não ser mais do que pura especulação.

Será, no entanto, plausível aventar a hipótese, a partir de alguns destes testemunhos, de que a iniciação de F. Pessoa tenha sido uma «auto-iniciação»? De um ponto de vista estritamente esotérico, as iniciações feitas fora dos meios comuns ou usuais (isto é, por um Mestre e dentro de uma Escola tradicional), como sublinha René Guénon, para além de serem sempre fragmentárias, incompletas e não recomendáveis, são também excepcionais, pois produzem-se apenas «quand certaines circonstances rendent la transmission normale impossible» e com «individualités possédant des qualifications qui dépassent beaucoup l'ordinaire et ayant des aspirations assez fortes pour attirer en quelque sorte à elles l'influence spirituelle qu'elles peuvent rechercher par leurs propres moyens (...)» (Guénon, 1974:56)<sup>2</sup>. Poderia ser este o caso de Pessoa?

Num dos inúmeros fragmentos que deixou sobre a questão, Pessoa parece concordar com as reservas de Guénon:

Iniciar alguém, no sentido hermético, é conferir-lhe conhecimentos que ele não poderia obter por si, quer pela leitura de livros, quer pelo exercício da sua inteligência, por forte que seja, quer pela leitura de livros à luz dessa mesma inteligência. (E3/53A-10)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Guénon fala, mais adiante, das «pseudo-iniciações», como todas aquelas que pretendem basear-se em «formes traditionnelles n'ayant plus actuellement aucune existence effective» (*ibid.*, p.170).

<sup>3</sup> Actualizo a ortografia do manuscrito autógrafa.

A existência de numerosos rascunhos (alguns deles já publicados), em que, exaustivamente, o poeta descreve ou encena rituais de iniciação, faz supor que estamos nos arredores da actividade literária. Não se trata, pois, de textos impressos ou sequer acabados que pudessem remeter-nos para material de estudo que tivesse conservado. São manuscritos autógrafos que, quando muito, se destinariam, quando terminados e passados a limpo, a um uso alheio.

Neste ponto, não podemos deixar de ter em conta a forma como Pessoa constrói a sua obra. Para ele, a própria criação literária é uma das vias iniciáticas (senão a via por excelência) de acesso ao mistério e à sua decifração. Pensemos, por exemplo, no jogo heteronímico, em que Caeiro é feito ser o Mestre, sendo, nessa qualidade, aquele que mostra o caminho, mas sobretudo aquele que, como todo o Mestre, faz acordar nos discípulos as suas potencialidades:

Desde que conheceu Caeiro, e lhe ouviu o “Guardador de Rebanhos”, Ricardo Reis começou a saber que era organicamente poeta. (...) Mas o certo é que Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir – quando teve esse contacto com Caeiro. (Campos, 1997: 73).

Também de acordo com o «discípulo» Álvaro de Campos, António Mora «Encontrou Caeiro e encontrou a verdade» (*ibid.*: 74). E ele mesmo, ao conhecer Caeiro em 1914, encontrou-se e libertou-se:

Fiquei liberto. De então em diante eu era um daqueles Rosa-Cruz, de quem reza a lenda ou a verdade, que, semelhantes por fora a todos os humanos, e conformes com os costumes e maneiras do mundo igualitário, têm consigo o segredo do Universo e sabem sempre onde está “a porta da fuga” e a magia da essência. (ibid.: 85).

É através da obra literária que Fernando Pessoa – Adepto menor ou maior e herdeiro da Tradição Hermética (quer escolha a via gnóstica, cabalística, alquímica, rosicruciana) - busca a unidade, a unidade só possível depois de assumidos e vividos (consumidos) o desdobramento e a multiplicidade.

Entre a filosofia hermética e a prática heteronímica há, pois, um elo evidente. Atentemos num fragmento destinado ao livro projectado *O Caminho da Serpente*<sup>4</sup>:

Temos que viver intimamente aquilo que repudiamos (...) Reconhecer a verdade como verdade, e ao mesmo tempo como erro; viver os contrários, não os aceitando; sentir tudo de todas as maneiras, e não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo – quando o homem se ergue a este píncaro, está livre, como em todos os píncaros, está só, como em todos os píncaros, está unido ao céu, a quem nunca está unido, como em todos os píncaros. (E3/ 54A-9)

<sup>4</sup> Lima de Freitas considera que a «pedra-de-toque» do universo hermético pessoano é o conjunto de fragmentos para *O Caminho da Serpente* (*Way of the Serpent*), já que «a sua essência diz respeito a um núcleo de ensinamentos tradicionais extremamente arcaicos, que nos surgem na filiação egípcia, depois grega e judaica, núcleo sincrético que poderíamos designar como “alexandrino” e que foi oculto, no transcurso dos séculos, pela triunfo das filosofias da razão e das religiões do espírito» (Freitas, 2006: 256).



Como não pensar imediatamente nos versos de Álvaro de Campos: «Sentir tudo de todas as maneiras, / Ter todas as opiniões, / Ser sincero contradizendo-se a cada minuto, / Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito, / E amar as coisas como Deus» (início de «A Passagem das Horas») ou nestes outros versos de um outro poema:

*Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,  
Estiver, sentir, viver, for,  
Mais possuirei a existência total do universo,  
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,  
Mais análogo serei a Deus, seja ela quem for,  
Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,  
E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.*  
(Campos, 2002: 251).

E como não pensar também nos versos de Ricardo Reis:

*Que os Deuses me concedam que, despido  
De afectos, tenha a fria liberdade  
Dos píncaros sem nada.  
Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada  
É livre; quem não tem, e não deseja,  
Homem, é igual aos Deuses.*  
(Reis, 2007: 188)

Num dos fragmentos para o seu *Ensaio sobre a Iniciação* (ou *Essay on Initiation*), afirma Fernando Pessoa que

É difícil, evidentemente, compreender o que significa União com Deus, mas é possível dar alguma ideia (...) qualquer que tenha sido a maneira como Deus criou o mundo, a substância dessa criação foi a conversão por Deus da sua própria consciência nas consciências plurais dos seres separados (...) A União com Deus significa portanto a repetição, pelo Adepto, do Acto Divino da Criação, pelo qual se torna idêntico a Deus em acto, ou modo de acto, mas, ao mesmo tempo, uma inversão do Acto Divino, pelo qual está ainda cindido de Deus, ou é o oposto de Deus, ou caso contrário seria o próprio Deus e a união não seria necessária.

O Adepto, se conseguir unir a sua consciência à consciência de todas as coisas, se conseguir torná-la numa inconsciência (...) que é consciente, repetirá dentro de si o Acto Divino, que é a conversão da consciência individual na consciência plural de Deus em indivíduos. (Pessoa, 1986: 456).

Num outro fragmento para a mesma obra, escreve mesmo: «Suponhamos que o escrever grande poesia é o fim da iniciação». Então, nesse caso, numa escala de dez, o estágio de Mestre corresponderia a «8) escrever poesia épica, 9) o escrever poesia dramática, 10) a fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática em algo para além de todas.» (*ibid.*: 448-449). Ora, Pessoa designa-se precisamente como sendo, sobretudo, um poeta dramático, alguém que alia à «exaltação íntima do poeta», a «despersonalização do dramaturgo»<sup>5</sup>. E esta ideia aparece-nos perfeitamente confirmada numa carta já citada, a Casais Monteiro, na qual observa que

Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente o nível da

<sup>5</sup> Ver carta a João Gaspar Simões, de 11-12-1931 (Pessoa, 1999:255).

bruxaria, que é magia também), caminho esse extremamente perigoso, em todos os sentidos; o caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a prepara, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. (Pessoa, 1999: 347)

Finalmente, para Pessoa, o homem de gênio, que o mesmo é dizer, o artista criador, é um iniciado:

The man of genius is a left-hand initiate. Shakespeare. He is an initiate who feels, but does not know, his initiation.

Initiation is admission to the conversation with the Angels. Some hear, others see and hear. The first are on the left, the others on the right. (E3/54B-20)

Dando como exemplo Shakespeare, com quem, tantas vezes parece querer medir-se, não deixará, certamente, de estar a pensar em si próprio.

o o o

Em Almada, contudo, não se poderá colocar da mesma forma a questão de iniciação. Curiosamente, José Augusto França chama-lhe «português sem mestre», querendo significar com isso que, pesem embora as suas fontes e referências culturais, «desde Nietzsche até Hambidge, desde Pitágoras até Moessel, desde Leonardo até Ghika», «foi sempre por outras vias que o pensador atingiu o seu pensamento, muito menos por leitura aturada que por meditação “ingénua” – ou por esta

“*expérience naïve*» de que, muito depois de Almada, falou Merleau-Ponty, nisso pondo uma responsabilidade de modernidade» (França, 1986:162). E lembra o modo como, num auto-retrato conhecido, Almada se representa «sobre um fundo coberto de palavras, frases tomadas a vários autores, como que resumindo, em mote emblemático, a sua própria filosofia do conhecimento» (*ibid.*:392). Numa dessas frases, citação de Arquitas, filósofo pitagórico, amigo de Platão, pode ler-se:

Aquele que sabe tem que ter aprendido de outro ou achado ele só o que sabe; a ciência que se aprende de outro é, por assim dizê-lo, exterior: o que nós mesmos encontramos, a nós pertence e em propriedade. Encontrar sem buscar é coisa difícil e rara; achar aquilo que se busca é cómodo e fácil; ignorar e buscar (aquilo que se ignora) é impossível. (*ibid.*: 393)

Numa outra citação, Almada usa a frase na qual Picasso actualiza, como sublinha José Augusto França, dois mil e trezentos anos depois, a ideia de Arquitas: «Não procuro, encontro...». É deste modo, apoiado em Arquitas, Picasso, mas também em Braque («A Arte é feita para perturbar, a Ciência assegura»), fazendo suas aquelas palavras, que Almada se mostra aos vindouros, como alguém que, acima de tudo, **encontrou**... embora tenha, obviamente, procurado. E fê-lo, ao longo de toda a sua vida, perseguindo o conhecimento *sagrado* do cânone, subjacente a toda a arte. O seu espólio inédito contém dezenas e dezenas de cadernos em que estuda a chamada relação 9/10 e os painéis ditos de Nuno Gonçalves. De resto, o estudo minucioso dos painéis é, para Almada, um meio e não um fim em si, sabendo ele

que, subjacente a esse tríptico, estaria fatalmente, a matriz matemática, o cânone. Ele próprio o afirma, num opúsculo publicado em 1950:

... desejo declarar o seguinte, o qual é mais sério do que toda a primazia de publicidade, fosse esta a da própria “chave” e tendo-a encontrado eu: O Téléon, ou a “chave”, foi pormim encontrado em obras portuguesas do século XV, precisamente a meio do meu trabalho acerca da Regra Única (a mesma “chave” ou “Téléon”) da cultura universal através de todos (diz-se todos) os povos e continentes, desde os mais longínquos milénios a.C., consecutivamente através dos séculos, até aos nossos dias de hoje. (Negreiros, 1950: 12)

E faz também questão de acrescentar: «Não ignoro que sou a negação do investigador, e que simplesmente me aconteceu ter sabido, por mim apenas, o que julguei ensinar-me o professor se o tivesse tido» (*ibid.*: 13). Confirma, assim, que as suas descobertas são as respostas, existentes desde sempre dentro de si, para as perguntas que a leitura do mundo impõe. É no seu livro póstumo, com o sugestivo título de *Ver*, que Almada nos dá conta de algumas dessas descobertas que fez, enquanto pintor. Segundo as palavras do organizador e prefaciador da obra, Lima de Freitas, seu discípulo, Almada comunica-nos:

(...) a descoberta da labris, da lira, da flor-de-lis, da suástica e da savástica, do par e do ímpar, dos pontos cardeais tal como os inscrevem os antigos ritos religiosos; a descoberta da “verdadeira personalidade” de Homero; e também, na súbita transparência dos sinais arcaicos da comunicação simbólica e sagrada, a descoberta ou a redescoberta da existência de uma Tradição primordial –

sobretudo a que lhe chega por via cretense e grega -, isto é, de uma “cadeia d’ouro” que vem ainda mais de trás, certamente do velho Egipto, que Pitágoras retoma e faz florescer em Crotona para reaparecer, séculos volvidos, à tona da história, na obra de Luca Paccioli e de certos pintores e arquitectos da Renascença. Almada, que teve comércio intenso com a obra de Ghyka<sup>6</sup>, presente um anel dessa cadeia oculto na sabedoria contida nos painéis atribuídos a Nuno Gonçalves e inflama-o a ideia (a que não será estranha a influência de Fernando Pessoa) de que poderá, ele próprio, ser um novo elo, transmitindo ao futuro pelo menos parte do segredo prodigioso da “novidade do que há de mais antigo”. (Negreiros, 1982: 10)

A referência a Fernando Pessoa é interessante tanto mais que um dos poucos livros publicados pela sua editora Olisipo é precisamente o poema em prosa (e conferência, apresentada na Liga Naval de Lisboa) intitulado *A Invenção do Dia Claro*, de Almada Negreiros (1921), que subintitulou também de *Ensaio para a iniciação dos portugueses na revelação da pintura*.

Já aí, recorde-se, mais de vinte anos antes dos seus escritos de *Ver*, o autor usa como epígrafe a conhecida passagem, por si traduzida, da *Tábua da Esmeralda* da Tradição Hermética: «- O pequeno é como o grande. / - O que está em cima é análogo ao que está em baixo. / - O interior é como o exterior das coisas. / - Tudo está em tudo». E denuncia, de forma por vezes críptica, que o caminho a seguir é o da verdadeira «invenção» da claridade, da compreensão «ingénua» das coisas - por

---

<sup>6</sup> Referência a Matila Ghyka, autor de *O Número de Ouro*, obra fundamental sobre o assunto.

isso, escreve: «(...) ora eu só tenho uma iniciação, é esta de ter sido posto neste mundo à imagem e semelhança de Deus. Não basta?» (Negreiros, 1921: 11). Ensina, assim, que o caminho é sempre pessoal: «Mas eu andei a procurar por todas as vidas uma para copiar e nenhuma era para copiar» (*ibid.*: 12). A vida tem, para Almada, uma *direcção única*<sup>7</sup>, que há-de conduzir ao conhecimento e fazer que o Homem se torne Mestre de si mesmo:

Sonhei um país onde todos chegavam a Mestres. Começava cada qual por fazer a caneta e o aparo com que se punha à escuta do universo; em seguida, fabricava desde a matéria prima o papel onde ia assentando as confidencias que recebia directamente do universo; depois, descia até ao fundo dos rochedos por causa da tinta negra dos chocos; gravava letra por letra o tipo com que compunha as suas palavras; e arrancava da árvore a prensa onde apertava com segurança as descobertas para irem ter com os outros. Eras assim que neste país todos chegavam a Mestres. Era assim que os Mestres iam escrevendo as frases que hão-de salvar a humanidade. (*ibid.*: 12-13)

No entanto, parece descrer desta «salvação», acrescentando: «Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa – salvar a humanidade» (*ibid.*: 13). Nesta altura, intuía (sabia já) que a redenção não está nos livros, mas na capacidade de ler os sinais antegráficos, na sua «simplicidade invencível», através do instinto, «inicial e irrepetível», do conhecimento directo. Ver, saber ver,

---

<sup>7</sup> Título de uma conferência de 1932.

é, por isso, como diria também Almada, «o primeiro passo do Homem, o primeiro passo da nossa auto-iniciação». Daí o seu *Elogio da Ingenuidade*, título de uma conferência de 1936, onde diz que «nós, o que sabemos, não é o que outros nos ensinaram, mas apenas o que nós mesmos aprendemos por nós, à custa da nossa ingenuidade» (Negreiros, 2006: 253).

Dir-se-ia, neste ponto, que, apesar do acento tónico posto na auto-aprendizagem (e não por acaso a conferência *Elogio da Ingenuidade* seria a primeira de um conjunto previsto com o título geral de *A Revolução Individual...*), Almada poderia bem ser um outro discípulo do Mestre Caeiro. Não ensina este que «O essencial é saber ver» (poema XXIV de O Guardador de Rebanhos) e que isso exige «uma aprendizagem de desaprender»? Não ensina este também a inocência do olhar, o pasmo «Que tem uma criança se, ao nascer, / Reparasse que nascera deveras...» (*ibid.*, poema II)? Não quereria Almada dizer, como Alberto Caeiro: «Sintome nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do mundo...» (*ibid.*)?

Também o estudo e compreensão do número, numa assumida filiação pitagórica, constitui para Almada, de certa maneira, uma forma de conhecimento iniciático. Para Almada, escreve Lima de Freitas, «como de resto para uma tradição que remonta pelo menos a Pitágoras, os números revestem um significado qualitativo e estrutural que ultrapassa de longe o serviço utilitário a que se prestam pelas várias operações» (Freitas, 1990: 73). Almada compreende que a «geometria é anterior à aritmética», que o Número se vê antes de se contar. A



chave dessa visão, escreve ainda Lima de Freitas, «é a geometria ou, por outras palavras, antes de ser algarismo o número é figura geométrica: círculo, triângulo, estrutura poligonal. Mais ainda: a cada número corresponde uma estrutura semiológica cuja gênese só poderá ser encontrada por meio daquilo a que poderíamos chamar uma ontologia fenomenológica do ser(....)» (*ibid.*). É esta concepção do número que leva Almada Negreiros a afirmar, por exemplo:

O intangível é aqui representado pelo ponto e pelo círculo, diáfano o alfa e o ómega, abrangendo tudo o que lhe é intermédio. É a definição do sagrado. A sua representação geométrica é o círculo, símbolo do perfeito.

O quadrado inscrito representa o domínio do sensível, faz parte do sagrado, do uno e não cobre o todo do círculo (perfeito). Contudo, o sagrado e o sensível são a mesma essência e ambos o mesmo movimento desde o ponto até ao círculo com o raio infinito. (...)

Entretanto encontrámos no ponto, no círculo, no quadrado e nos seus quatro lados, os quatro primeiros números da sua série infinita: entrámos no “belo achado da aritmética”.

Os quatro primeiros números são os da Tétrada Sagrada, ou o Sagrado quartenário de Pitágoras (...). (Negreiros, 1982: 185-186)

E Almada remata este capítulo, dizendo que «o número é o “belo achado”, ou o “belo”, “achado”, ou melhor ainda, o achado do belo» (*ibid.*: 188). Nesta síntese feliz, reafirma o autor a sua «descoberta»: a de que a «única razão da existência da arte é a unidade», pois «o belo não está separado do uno no lógos mas tem a sua vez na inseparabilidade eterna do sagrado e do sensível e depois de vivido o cognoscível» (*ibid.*: 185). Uma vez mais,  $1+1=1$ .

Se, ao nível da expressão literária, a obra almadiana não é, pelo menos de modo tão explícito como a pessoana, fértil em alusões de carácter dito esotérico, só aparentemente essa dimensão está ausente. A sua mensagem «cifrada» não deixa de ser «a semente de um saber *outro*, o eco retomado de uma antiguidade que repercute em certas grandes obras de arte e em certas tradições remotas, misteriosamente vivas, misteriosamente próximas de nós» (Freitas, 1990: 23).

Por outro lado, a presença de um pensamento esotérico na obra literária de Pessoa (e não só ao nível da sua concepção global) é, como se sabe, hoje quase unanimemente reconhecida. Lembramos de imediato poemas como «O Último Sortilégio», «No túmulo de Christian Rosencreutz», «Iniciação», o conhecido «Cavaleiro-monge» ou o menos conhecido «Marinheiro-monge», entre muitos outros. Lembramos, inevitavelmente, uma obra como *Mensagem*, verdadeiro manual de «iniciação», para quem souber ou puder entender os símbolos e sinais que a percorrem e perceber a estrutura numerológica em que assenta<sup>8</sup>. Mas poderíamos ainda pensar num conjunto apreciável de contos, entre os quais «A Hora do Diabo», «O filósofo hermético» ou «O Peregrino», que Pessoa deixou incompletos. No caderno em que escreveu o que nos ficou deste último, a narrativa surge interrompida e intercalada por aponta-

---

<sup>8</sup> Lima de Freitas chama a atenção para a o facto de Pessoa, ter «clara consciência da concepção pitagórica (e cabalística) do Número» (Freitas, 2006:266). Com efeito, muitos dos seus papéis o confirmam. Também neste aspecto, Pessoa e Almada nos surgem irmanados.

mentos para algumas das partes ainda não escritas e por esquemas relacionados com a sua temática, que asseveram, se preciso fosse, a sua natureza esotérica.

Não podemos, assim, deixar de concordar com Yvette Centeno, quando considera Fernando Pessoa «um filósofo hermético, consciente e assumido», para quem «a prática da poesia, no seu caso como no dos trovadores influenciados pelo maniqueísmo, foi uma prática mística e não apenas literária» (Centeno, 1985: 10).

Estamos, pois, em presença de dois autores modernistas cujas obras reflectem inegavelmente um forte vínculo à Tradição Hermética. Dois homens possuidores de uma extensa cultura tradicional. Dois Iniciados no Conhecimento, dito «oculto» apenas porque representa o outro lado das coisas, que, sendo a todos oferecido, muito poucos aceitam e querem (ou podem) ver. Quer as suas Iniciações tenham sido canónicas ou tão-só figuradas, cumpriram o seu desígnio, pois o seu segredo é sempre o mesmo: «modificar o homem, fazê-lo participar do UNO de que é uma das formas, uma das emanações» (*ibid.*: 73). Por isso, cada um à sua maneira, foi, no fim de contas, Discípulo ou Mestre de si próprio, e é, poderá ser também, nosso Mentor, nosso Guia<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Lembro uma opinião de Jacinto do Prado Coelho, expressa no Apêndice da 6ª edição de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, fortemente contestada por Lima de Freitas (Freitas, 2006: 250-251), segundo a qual não poderíamos, de modo algum, ver em Pessoa «um guia espiritual, um mentor», dado o seu proverbial fingimento, o seu pensamento «surpreendentemente lógico e espantosamente arbitrário» e a sua tendência para o puro jogo.



LÉLIA PARREIRA – FERNANDO PESSOA II

# Um topos pessoano

Sandro Ornellas

Universidade Federal da Bahia

É comum aos comentadores e analistas do modernismo português repetir que a Revista Orpheu, nos seus dois números lançados e no terceiro abortado não contava inicialmente com a direção de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, tendo ficado a direção do primeiro número a cargo de Luiz de Montalvôr e do brasileiro Ronald de Carvalho. Mas a dupla Pessoa e Sá-Carneiro logo teria se destacado, sendo deles a direção do segundo número, lançado, e do terceiro, somente programado. Falo de Orpheu e sua fulminante existência de dois números lançados e um terceiro abortado, assim como a ainda mais fulminante passagem pela sua direção de Pessoa e Sá-Carneiro, como pretexto inicial para comentar o que entendo ser um *topos* do pensamento e obra de Fernando Pessoa e que acho pode nos ensinar algo sobre nosso próprio tempo. Nunca é tarde para reavaliarmos autores-chave, sobretudo aqueles que veem na publicação de uma revista – como Pessoa via – oportunidade para discutir os sentidos de sua época,

para além de uma pragmática autopromoção. O *topos* pessoano a que me refiro é o do “escritor sem livros”, que aqui tratarei como um caminho para introduzir algo da atitude de Pessoa diante do escrever e publicar. Meu lugar aqui é o de quem está junto com todas as mistificações que ao redor de grandes autores são feitas. O nome do autor carrega consigo o imaginário das épocas em que escreveu, publicou, foi esquecido, lido e relido, o que está sem sombra de dúvidas presente na obra e no que circunda o nome próprio “Fernando Pessoa”.

Compreende-se o ato de publicar por parte de um escritor como seu gesto público por definição, gesto que lhe dá existência, visibilidade e a subjetividade que tanto almeja. A existência no campo literário, por parte do escritor, sua legitimação ante seus pares e seus leitores, tem no livro o objeto autorizado a lhe fornecer o *status* de autor. O livro deu à literatura moderna muito da sua aura e noção de autonomia, bem como ao escritor sua soberania criativa. É neste segundo item – que se desdobra do *topos* do “escritor sem livros” – em que me detenho, pois ao partir da percepção de que o livro fornece ao seu autor sua soberania, teríamos em Fernando Pessoa um escritor aparentemente pouco ou nada soberano, dado ter publicado somente um livro em vida (dispensados os libretos em inglês), bem como praticamente nada ter deixado concluído quando da sua morte. Mas para percebermos que – na verdade – Pessoa pertence a uma outra estirpe de escritores soberanos, é preciso sublinhar qual concepção de soberania me interessa aqui. A soberania do sujeito moderno só pode ser compreendida como uma experiência do trágico, pois

é definida como um conhecimento cujo sentido não é a produção de um saber final, objetivo, útil e funcional, mas um saber provisório, frágil, instantâneo e incomunicável (cf.: Bataille, 2012, p. 20). Daí Georges Bataille definir a soberania literária – e particularmente a da poesia – como a comunicação nos limites da incomunicabilidade, isto é, quando “a recusa de comunicar é o meio de comunicar mais hostil, mas o mais potente” (Bataille, 1992, p. 56). Bataille foi contemporâneo de Pessoa e viveu entre 1899 e 1962 e teve na noção de “sujeito soberano” um mote incansável do seu projeto. Ele parece ter perseguido intelectualmente algo cujo entendimento Fernando Pessoa exercitou à maneira de uma ética, pessoal e literária.

Para um escritor se comunicar, é preciso que ele publique o que escreve, fato que pouco se deu ao longo da vida de Pessoa, embora tenha feito parte importante da sua própria literatura. Pedro Sepúlveda estudou a faceta editorialista do poeta em *Os livros de Fernando Pessoa* (2012) e destaca o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares, e *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro. O primeiro, o projeto de um livro sem fim, o segundo, o projeto de um livro da vida plena. O primeiro, livro de um ajudante de guarda-livros, o segundo, livro de um guardador de pensamentos, que “são todos sensações”. Um tema ainda pouco estudado no espólio de Pessoa, segundo Sepúlveda, é a presença de um pensamento sobre o livro, visível na enorme quantidade de projetos de livros tocados simultaneamente ao longo da sua vida, vários deles caracterizados por esboços de planos editoriais e prefácios inacabados de antologias

temáticas e dos heterônimos. É certo que Pessoa sempre dialogou com os debates de sua época, mas decidir se lançar publicamente como escritor foi algo que evitou de modo sistemático, apesar de ter tentado como editor, no mal sucedido projeto tipográfico e editorial Íbis. Lembro que sua primeira aparição no ambiente literário português foi como crítico em 1912, e não como poeta.

Observemos um pouco a presença desse pensamento sobre livro e publicação no *Livro do desassossego*. Se lermos um fragmento no qual Bernardo Soares se autorretrata, dizendo “[...] E na mesa do meu quarto sou menos reles, empregado e anônimo, escrevo palavras como a salvação da alma” (Pessoa, 1999, p. 49), a impressão é a de que Soares, ajudante de guarda-livros, não escreve para sua escrita acabar em um livro – como diria Mallarmé – pois como “reles, empregado e anônimo” já o faz profissionalmente ao preencher de notas os livros comerciais para o Moreira, o guarda-livros do escritório onde trabalha. Talvez não haja nada mais próximo do *Livro do desassossego* do que a ideia de uma escrita na fronteira entre dois mundos, entre duas necessidades: a do trabalho cotidiano e a do sonho soberano<sup>1</sup>, afinal afirma Soares que “tudo o que é útil e exterior me sabe a frívolo e trivial ante a soberana e pura grandeza dos meus mais vivos e frequentes so-

---

<sup>1</sup> Robert Bréchon afirma que o modelo da experiência de Bernardo Soares é a insônia e que “Antonio Tabucchi bem viu [que] a obra de Soares é uma espécie de *Livro da Insônia* (1999, p. 478).



nhos” (Pessoa, 1999, p. 71). Mas o dia a dia do trabalho sufoca, expropria, aliena, e Soares sabe disso:

Considerando que eu ganhava pouco, disse-me o outro dia um amigo, sócio de uma firma que é próspera por negócios com todo o Estado: ‘você é explorado, Soares’. Recordou-me isso de que o sou; mas como na vida temos todos que ser explorados, pergunto se valerá menos a pena ser explorado pelo Vasques das fazendas do que pela vaidade, pela glória, pelo despeito, pela inveja ou pelo impossível (Pessoa, 1999, p. 51).

Parece haver aí algo da ordem da recusa em publicar, mas que por isso poderia também sugerir um longo desejo de publicação. Pergunto assim se Soares não publica seu livro justamente porque é explorado, como “na vida temos todos que ser”, ou será que publicar um livro para Soares seria tornar-se o contrário de um sujeito soberano, seria tornar-se escravo da vaidade, glória, despeito e inveja a que se refere? Pode um livro escravizar seu autor, ao invés de lhe dar soberania, como afirmei anteriormente? É ainda o próprio Soares quem responde:

O único destino nobre de um escritor que se publica é não ter uma celebridade que mereça. Mas o verdadeiro destino nobre é o do escritor que não se publica. Não digo que não escreva, porque esse não é escritor. Digo do que por natureza escreve, e por condição espiritual não oferece o que escreve. [...] Escrever é objectivar sonhos, é criar um mundo exterior para prêmio [?] evidente da nossa índole de criadores. Publicar é dar esse mundo exterior aos outros; mas para quê, se o mundo exterior comum a nós e a eles é o “mundo exterior” real, o da matéria, o mundo visível e tangível? Que têm os outros com o universo que há em mim? (Pessoa, 1999, p. 215).

Ser um “escritor sem livros”, convenhamos, é uma expressão tipicamente pessoana, daquelas com a qual posso entender muito do seu pensamento sobre escrita, livro e publicação, desde os provocadores projetos na correspondência com Sá-Carneiro à prioridade de uma escrita-sem-livro como forma possível de sonho ante a exploração cotidiana.

Não custa frisar que a soberania desempenhava um importante papel no imaginário europeu de então, enquanto ideal buscado por um moderno espírito de sonho e superação – estética e política. Lembra-nos a crítica norte-americana Marjorie Perloff em seu *O momento futurista* (1993: 47-8), que no período *avant-guerre*, entre 1909 e 1914, encontramos gestos de superação humana como as primeiras expedições bem-sucedidas aos polos norte e sul, o primeiro voo através do Canal da Mancha, o primeiro voo sobre os Alpes, a crescente comunicação à distância no uso de telefones e do telégrafo, a multiplicação de automóveis nas cidades, mas também o primeiro uso de aviões em uma guerra, o *assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando*, herdeiro do Império Austro-Húngaro junto com o de sua esposa, a duquesa Sophie e, no âmbito lusitano, a proclamação da República Portuguesa em 1910 após o regicídio de 1908<sup>2</sup>. Desse modo, tanto cultural quanto politicamente

---

<sup>2</sup> Assassinato do rei Carlos I de Portugal e de seu herdeiro, o príncipe D. Luis Felipe de Bragança. Mas se recuarmos mais no tempo, houve uma série de outros gestos de superação que se davam desde o século anterior, além de marcos técnicos como o voo do *14 Bis* de Santos Dumont, a construção da ferrovia Transiberiana, da Torre Eiffel e dos canais do Suez e do Panamá.

te, o sujeito do modernismo buscava estabelecer consi-  
go, com os outros e com o mundo uma relação de con-  
quista que trouxe tanto prodigiosas criações artísticas e  
técnicas quanto nefastos pesadelos políticos. Não es-  
queçamos que a palavra “vanguarda” tem origem mili-  
tar. Na “Ode marítima” de Álvaro de Campos, por  
exemplo, flagramos essa ambivalente atmosfera de so-  
nho-e-pesadelo na famosa cena da pirataria, com sua  
orgia levando a cumes de gozo e assassinio, que toda a  
Europa viria a experimentar em duas ferozes guerras,  
na reafirmação de impérios coloniais e em genocídios  
totalitários: soberania e vida nua, lei e exceção, nas pa-  
lavras de Giorgio Agamben (2010). No caso do pensa-  
mento de Pessoa isso pode ser entendido também pelo  
*topos* paradoxal do “escritor sem livros”. A experiência  
do poeta como um “escritor sem livros” é sintomática  
da sensibilidade trágica daquele período, porque resta a  
ele sonhar soberanamente seus próprios livros  
inexistentes, fazendo do meio de comunicação por ex-  
celência da literatura moderna (o livro) signo da impos-  
sibilidade do escritor ser senhor do seu próprio meio e  
de si próprio. Sua potência em sonhar criativamente traz  
também sua impotência em se comunicar livremente.

No importante trabalho de Sepúlveda, eu diria que  
– entre o infinito livro do desassossego e o livro da vida  
total do mestre heteronímico – falta, todavia, um em  
especial, um livro que traz em seu bojo um importante  
lado da soberania pessoana que aqui persigo. Refiro-  
me a *Mensagem*, único livro que conseguiu deixar de ser

projeto para se realizar e vir a público. Não comentarei o hipotético plano do livro, lançado em 1934, mas que parece ter sido gestado desde pelo menos sua estreia como crítico em 1912 com o *Supra-Camões*. Também não avançarei aqui sobre as circunstâncias da pressão de amigos, nem em sua complexa estruturação. Interessame um sentido muito discreto de soberania ali conjugado, e que não está do lado de tantos nomes e feitos de reis, rainhas, príncipes, nobres, navegadores e mitos portugueses.

Começo olhando para a segunda seção, intitulada “Castelos”, da primeira parte do livro, “Brasão”. Nela, Pessoa numera seus poemas sétimo e oitavo como “Sétimo I” e “Sétimo II”, para manter intacta a escolha do Brasão português como modelo alegórico da primeira parte do livro. No Brasão existem sete castelos desenhados. É certo que Pessoa sentiu a necessidade de colocar um poema a mais, onde deveriam ser sete, quebrando o modelo. Sem me estender, podemos afirmar que dos perfis ali interpretados literariamente, o poema dedicado a D. Dinis é o que excede a lógica da seção, pois não pertence nem às lendas peninsulares fundadoras de uma ideia de portugalidade (nos poemas “Ulisses” e “Viriato”), nem aos núcleos familiares das duas dinastias que governaram o país até 1580: os Borgonha (nos poemas “Conde D. Henriques”, “D. Tareja” e “D. Afonso Henriques”) e os Aviz (nos poemas “D. Pedro, o primeiro” e “D. Filipa de Lencastre”). Excede essa equação de mitos e núcleos de famílias reais, portanto, o poema “D. Dinis”. Membro da Dinastia de Borgonha,

foi apenas o sexto rei do país, reinando por 46 anos, o que nos leva a perguntar porque que Pessoa o terá inserido em tão homogêneo grupo de pais e mães da nação? Leiamos o poema:

*Na noite escreve um seu Cantar de Amigo  
O plantador de naus a haver,  
E ouve um silêncio múrmuro consigo:  
É o rumor dos pinhais que, como um trigo  
De Império, ondulam sem se poder ver.*

*Arroio, esse cantar, jovem e puro,  
Busca o oceano por achar;  
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,  
É o som presente desse mar futuro,  
É a voz da terra ansiando pelo mar.*  
(Pessoa, 1997, p. 22)

A ação do de D. Dinis concentrar-se-ia na sua ligação soberana com as letras portuguesas. Foi com D. Dinis que Portugal definiu as suas fronteiras, em 1297, fronteiras estáveis até hoje, mas também foi com ele que o latim foi substituído em atos e processos oficiais pela língua vulgar, o galaico-português, bem como foi ele quem criou a Universidade de Coimbra e incentivou os trovadores a produzirem as Cantigas de Amigo ibéricas, em contraposição à moda provençal das Cantigas de Amor. Em suma, podemos dizer que D. Dinis foi um amigo do saber, da língua e das artes. Mas restam ainda dois traços seus que são justamente os que Pessoa escolhe para cantar e incluir o rei entre o grupo

de notáveis antes listados: 1) D. Dinis também recebeu o epíteto de “o lavrador”, pois foi quem plantou na região de Leiria os pinhais que mais de 100 anos depois dariam a madeira para a construção das naus com as quais Portugal cruzaria os mares e se tornaria poderoso e lembrado Império; 2) D. Dinis foi o rei-trovador, autor de pelo menos 138 cantigas que chegariam até nossos dias. Percebemos, portanto, no poema um D. Dinis interpretado como criador do futuro Império marítimo português, “o plantador de naus a haver”, Império advindo – no poema – da condição de rei-trovador, que canta, toca e anuncia como um “arroio”, na “*fala dos pinhais*”, no “*som presente*” e na “*voz da terra*” o “oceano por achar” e o “mar futuro” (grifos nossos). Não é, portanto, como rei que D. Dinis é inserido na seção “Castelos” de *Mensagem*, mas como trovador, poeta e profeta do Império marítimo porvir. D. Dinis seria, portanto, em *Mensagem* o fundador das letras portuguesas, um fundador que não publicou livros, mas que muito ajudou as letras que chegariam ao início do século XX e ao próprio Fernando Pessoa.

Mais adiante no livro, em “Avisos”, segunda seção da terceira parte, intitulada “O encoberto” e totalmente dedicada ao mito do retorno do rei D. Sebastião, Pessoa listará dois famosos intérpretes da tradição sebastianista: o sapateiro de Trancoso, Gonçalo Annes Bandarra, e o padre António Vieira. O primeiro viveu quase toda sua vida antes de D. Sebastião e escreveu um conjunto de trovas de teor messiânico que – publicadas só após a morte do rei – foram imediata-

mente associadas a ele. A Bandarra Pessoa nomeou no poema: “Confuso como o universo / E plebeu como Jesus Cristo” (Pessoa, 1997, p. 75). O segundo viveu na época de formulação do sebastianismo e foi um dos seus maiores ideólogos e defensor da independência política do país, sob o domínio dos reis espanhóis até 1640. Dele Pessoa disse “[...] que teve a fama e à glória tem,/ Imperador da língua portuguesa” (Pessoa, 1997, p. 76). Notemos: o primeiro é retratado no poema como “anônimo”, “confuso” e “plebeu”, o segundo, com “glória” e “fama”, é nomeado “Imperador”. Ou seja, o mais baixo e o mais alto da pirâmide social, o poder popular e o poder aristocrático. Ambos representariam para Pessoa emergências do sebastianismo ao longo da história, ligando o mito à constituição cultural, política e social do país, tanto no seu alto quanto no seu baixo escalão. Falta, todavia, citar o terceiro poema de “Avisos”, o único dos 44 poemas do livro que não possui título, mas em que reconhecidamente Pessoa intitula a si mesmo o mais novo intérprete do sebastianismo. Nesse poema, Pessoa figura-se como poeta, pois sua autorreferência diz respeito ao próprio livro de poemas onde consta seu texto, como se lê desde seu primeiro verso, em primeira pessoa do singular: “Screvo meu livro à beira-mágoa”. Sublinho que D. Sebastião nesse poema – assim como em todo o livro – é o sonho transbordante da escrita do poeta, que conclui o poema perguntando: “Ah, quando quiserás voltando / Fazer minha esperança amor? / Da névoa e da saudade quando? / Quando, meu Sonho e meu Senhor?” (Pessoa, 1997, p. 77).

D. Dinis e Pessoa, portanto, são os dois únicos poetas que figuram ao lado dos demais personagens de *Mensagem*. É como se Pessoa apontasse que todos aqueles grandes nomes, assim como toda a nação portuguesa, nada seriam sem ter quem os colocasse sob a forma de poemas, mesmo que esses poemas jamais vissem a luz do dia sob a forma de livro. Seria engraçado pensarmos que, nesse único livro publicado, Pessoa deseja compor a imagem de si como ponto de unidade nacional – ele, dono de uma obra tão múltipla e dispersa. Por isso, voltando a Pedro Sepúlveda, destaco sua afirmação de que

as questões da publicação e do planejamento editorial de Fernando Pessoa podem ser vistas como manifestações de um problema fundamental. Esse problema é o da concepção do livro, entendido como suporte ao qual Pessoa sempre associou a ideia de um todo orgânico que seria a expressão de uma obra no seu estado de completude. Esta ideia de livro exerceu sobre todo seu trabalho de escrita uma função de ideal condutor, que corresponderia à apresentação de uma obra liberta do seu caráter lacunar, imperfeito ou fragmentário (Sepúlveda, 2013, p. 40).

Temos, portanto, em *Mensagem* a única realização de livro como “completude” pelo poeta, exceção a confirmar a regra de uma poética caracterizada por ser “lacunar, imperfeita e fragmentária”, mas que – justamente por isso – é tão fascinante e inapreensível. Parece que Pessoa desejou não concluir jamais seus livros, por medo de perder a cerrada busca por um estimulante “ideal condutor” de livro.

O que quero dizer é que se tornou imanente ao gesto soberano da escrita pessoana a incompletude a que



se sujeitou pela recusa em se publicar, em tornar-se público como poeta e escritor. Quando o fez, enunciou seu ato assim: “Screvo meu livro à beira-mágoa”. Até o mais soberano dos heterônimos, o mestre Caeiro, foi incapaz de evitar escrever versos que exprimem incerteza ante a publicação de seus versos em livro, mesmo que com sua conhecida calma e simplicidade:

*Se eu morrer novo,  
Sem poder publicar livro nenhum,  
Sem ver a cara que têm os meus versos em letra impressa,  
Peço que, se se quiserem ralar por minha causa,  
Que não se ralem.  
Se assim acontecer, assim está certo.*

*Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos,  
Eles lá terão a sua beleza, se forem belos.  
Mas eles não podem ser belos e ficar por imprimir,  
Porque as raízes podem estar debaixo da terra  
Mas as flores florescem ao ar livre e à vista.  
Tem que ser assim por força. Nada o pode impedir.  
(Pessoa, 2005, p. 94).*

Estes versos pertencem aos *Poemas inconjuntos* de Caeiro e são reveladores do quanto o “descobridor da natureza” também estava exposto à incerteza trágica da vida. Para ser o sujeito soberano da sua vida-escritura, foi preciso também submeter-se às contingências que o dobraram, impondo-lhe o contraditório e incomum desejo de imortalidade em dois momentos: 1) no retorno de certos fonemas em rimas toantes e internas pre-

sentes na segunda estrofe (“vErsos”, “imprEssos”, “bElOs”, “florEscem”, “tErra”), e isso para um autor que disse escrever “a prosa dos meus versos”; 2) quando diz que seus versos “[...] não podem ser belos e ficar por imprimir”, inscrevendo o mesmo desejo que está no retorno do / e / pouco antes. Se os poemas de Caieiro querem exprimir a vida plena do seu autor, se eles querem se confundir com a própria vida de seu autor, recordo que o famoso linguista russo Roman Jakobson conclui seu famoso artigo sobre Pessoa – “Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa” – afirmando que “o princípio arquitetural que governa a expressão poética de Pessoa” é composto das palavras “nada”, “tudo” e “metade”, e que esses “três dramas” são no poeta “variações sobre o mesmo tema” (Jakobson, 2007, p. 176-7). Não é questão aqui de concordar ou discordar da análise do crítico russo, nem de sua conclusão generalizante, mas tão somente constatar que a definição da própria obra por Pessoa passa por uma visão de mundo composta por sentidos extremos e negativos um em relação ao outro.

Por isso a permanente busca de afirmação na obra de Pessoa tem como contraponto – também permanente – a melancolia. Salta aos olhos na obra de Fernando Pessoa como – ao lado de cada sentido de soberania, cada sonho altivo, cada gesto de criação, cada livro planejado – está um afeto triste, um estado de impotência, uma sensação de ausência e um fragmento disperso. Penso nos arquifamosos versos de abertura de “Tabacaria”, do heterônimo Álvaro de Campos, que diz: “Eu

não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / A parte disso tenho em mim todos os sonhos do mundo” (Pessoa, 2010, p. 287). Bem como também nos irônicos versos da “Ode marítima”, no seu *mix* de violenta modernidade do engenheiro futurista e de melancólico e decadente saudosismo do marinheiro português, imóvel à beira do cais. De um lado, o sonho encenado pelos furiosos piratas estripando e violentando suas vítimas e soberanamente afirmando que “não era só isto que eu queria ser – era mais do que isto, o Deus-isto!” (Pessoa, 2010, p. 118); de outro lado, a frustrante modernidade “dos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses, / Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes! / A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano. / Pobre gente, pobre gente toda a gente!” (Pessoa, 2010, p. 131). Diria Bataille que para a conquista soberana deve o poeta submeter-se à inutilidade do seu próprio dizer na modernidade, no caso de Pessoa tornar-se um “escritor sem livros”.

Comparado à cultura literária contemporânea, percebe-se aí uma das lições que esse centenário pode nos dar, pois o (quase) ineditismo em livro do poeta durante sua vida contrasta com sua criatividade – criatividade inoperante. Vivemos em um tempo no qual a lógica social se confunde dia a dia com a lógica da visibilidade, comandada não por critérios estéticos ou políticos, mas mercadológicos, posto que também a estética e a política se transformaram em propaganda. A literatura hoje se mede em grande parte por critérios numéricos

de cálculos que quase prescindem das intensidades e incertezas da vida. Resta-nos talvez uma escola acuada pelo mercado na mesma dimensão em que já está o nosso cotidiano estetizado pelo imaginário da publicidade. Por isso a recusa de Pessoa em publicar-se (contingente ou não, pouco importa) e seu preço pago em vida como atos soberanos de resistência ante um aparato de controle e cálculo editorial. Pessoa representa – talvez junto com Rimbaud e Kafka – o mais bem acabado exemplar de *escritor da recusa*, uma família de escritores avessos ao cinismo contemporâneo, apressado em seus gestos de autopromoção e visibilidade, mas esquecido de que, como Pessoa escreveu nos fragmentos do inacabado ensaio *Eróstrato*, “o tempo depressa despacha os que o despacham com pressa” (Pessoa, 1993, 507-8). Quem sabe se não fosse desse fragmento que não se lembrou a poeta Maria Teresa Horta, em 2012, quando se recusou a receber o prêmio D. Dinis das mãos do Primeiro-Ministro de Portugal, Passos Coelho? Tal recusa gerou o cancelamento da cerimônia e pouco depois o fim do próprio prêmio – com mais de 30 anos. Ela, assim como Henry David Thoreau, Herberto Helder, Dalton Trevisan, J. D. Salinger, Maurice Blanchot, Raduan Nassar e Rubem Fonseca são alguns dos membros dessa comunidade que faz da recusa sua potência.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Poder soberano e vida nua: homo sacer I*. 2 ed. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *La souveraineté*. Paris: Ligne, 2012.
- BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa: estrunho estrangeiro. Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- JAKOBSON, Roman. Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PESSOA, Fernando. Eróstrato. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem / Poemas esotéricos*. Ed. crítica coord. José Augusto Seabra. Madrid: ALLCA XX, (Col. Archives), 1997.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. Ed. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SEPÚLVEDA, Pedro. *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 2013.



LÉLIA PARREIRA – FERNANDO PESSOA III

# Fernando Pessoa: A poética da modernidade e a negação do fim entrópico

Audemaro Taranto Goulart

PUC Minas

Começo com uma afirmação que é óbvia para nós, admiradores e estudiosos da literatura: a de que o texto literário se renova a cada leitura que se faça dele ao longo do tempo. Realmente, o leitor sempre se surpreende quando, ao reler uma obra literária, descobre novos sentidos, novas sugestões, novas realidades e outros mundos.

Para respaldar a afirmação, cito um comentário de Bakhtin, quando o filósofo e pensador russo, teórico da linguagem e das artes, afirma em sua *Estética da criação verbal* nada menos do que isso:

A sobrevivência de uma grande obra nas épocas que lhe sucedem, próximas e distantes, parece, como estava dizendo, um paradoxo. No processo de sua vida póstuma, a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar a si mesma, superar o que era na época de sua criação. Pode-se dizer que nem sequer Shakespeare, nem seus contemporâneos, conheciam o “grande Shakespeare” que conhecemos hoje. É impossível fazer o nosso Shakespeare entrar na época elisabetana. Bielinski, em seu tempo, declara-

va que cada época sempre descobre algo novo nas grandes obras do passado. O que dizer disto? Fazemos acréscimos à obra de um Shakespeare? Introduzimos-lhe algo que não havia, modernizamo-lo, desnaturamo-lo? Modernizar e desnaturar, sempre o fizeram e o farão ainda. Não foi à custa disso que Shakespeare cresceu. Cresceu à custa do que realmente se encontrava e se encontra em sua obra, mas que nem ele nem seus contemporâneos podiam, lucidamente, perceber e avaliá-lo no contexto cultural da época. (Bakhtin, 1992, p.365).

Pode parecer surpreendente a afirmação mas é preciso lembrar que a obra literária é, de fato, algo misterioso, indecifrável na sua totalidade e, por isso mesmo, surpreendente. E isso ocorre porque a obra literária tem uma matéria-prima que é o berço e a origem do seu mistério: essa matéria-prima é a linguagem. Para verificar esse outro estatuto enigmático e misterioso, atente-se para o arranjo constitutivo da língua, o objeto que opera esse “milagre”. Vejam-se, portanto, as três condições que fornecem uma definição operacional de língua: 1) É constituída por um número finito de elementos: os fonemas e os morfemas. 2) Esses elementos combinam-se através de leis que também operam num número finito de possibilidades. 3) O resultado desse “jogo” mostra, surpreendentemente, um desempenho infinito. E isso é misterioso e surpreendente: como é que algo marcado por possibilidades limitadas – o número finito de elementos e o número finito de possíveis combinações – pode ter um desempenho infinito, que não cessa nunca, fluindo ao longo dos séculos? Aliás, lembre-se que esse é também o mistério da músi-



ca, quando se considera que as notas que a constituem apresentam-se em número finito, e elas se combinam também num número finito de possibilidades e, surpreendentemente, oferecem um resultado com um número infinito de criações.

Faço essa introdução para dizer do também misterioso e surpreendente universo que contorna a obra de Fernando Pessoa. Lembro aqui o seu primeiro livro – *Mensagem* – aliás único livro publicado em vida do poeta, porque vejo nele um mundo de grandezas: grandezas humanas, míticas, espaciais. Lá estão, por exemplo, a grandeza mítica de Ulisses, a grandeza histórica do conde D. Henrique, que marca o nascedouro da nação portuguesa, e a daquele que reuniu a história e o mito, El-rei D. Sebastião, assim como a grandeza utópica de um insuperável Quinto Império.

Mas por que destaco esse tema da grandeza? Isso poderia ser respondido de forma simples com a afirmação de que tudo decorre do sentimento de grandiosidade que imanta o universo criativo de Pessoa, o que tem a ver com mecanismos sutis, enraizados no interior do poeta, poderia dizer, com as chamadas formas inarticuladas que habitam o inconsciente e que se articulam no fazimento da obra, ecoando e evocando avatares de que, muitas vezes, nem suspeitamos que nos atingem. E esses avatares é que são recolhidos para a construção de um texto, de uma obra. Ouso mesmo dizer que tais mecanismos têm uma função de fazer frente à nossa precariedade como seres transitórios e imperfeitos. Seriam, no fundo, gestos de defesa que, a exemplo do que

Bakhtin disse de Shakespeare, sempre estiveram lá, na obra de Pessoa, à espera de uma oportunidade de emergirem.

Por isso também digo que, na obra pessoana, há mais do que o desejo de engrandecimento que o poeta quer atribuir a sua pátria e a sua gente. Ocorre ali algo que só o misterioso universo da linguagem e da obra literária poderia propiciar, e que eu traduziria como uma espécie de mecanismo que quer se contrapor ao lamento das perdas humanas, ao inevitável enfraquecimento de que somos vítimas, enfim, ao também inexorável caminhar do ser humano para o seu desaparecimento, para a sua extinção. É essa a mensagem que os poemas parecem nos trazer. Uma forma de superar a precariedade que nos constitui como sujeitos humanos e que nos marca como seres para a morte.

Mas de onde retiro tudo isso? Posso dizer que tais reflexões se originam de um *Spätzeit*. Este é um termo alemão formado pela junção da palavra *Spät*, que significa “tarde” e *Zeit*, que significa “tempo”. Desse modo, pode-se dizer que o *spätzeit* seria algo como “o último período”, um conceito que, segundo o professor suíço Walter Moser, já adquiriu um status historiográfico, daí que se possa traduzir o conceito como uma “época tardia” ou um “tempo que chega tarde”.

É possível aproximar o *Spätzeit* de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia, conceito que, em linhas gerais, pode ser definido como a organização de um sistema cuja variação termodinâmica é medida pelo calor trocado entre o sistema e seu

exterior. Essa troca resulta numa progressiva perda de energia, o que pode ser comprovada com a observação de um modelo natural, como é o planeta Terra, originado de uma nuvem de gases e poeira que se contraiu, formando grandes agrupamentos de partículas de gelo e rocha. À medida que as partículas de rocha se chocavam, eram imantadas por uma radioatividade que produzia forte calor o que levou o planeta a transformar-se numa grande bola incandescente de lava. Com o passar de bilhões de anos, essa bola começou a perder calor para o espaço, numa troca que levou o planeta a um progressivo resfriamento. Tal resfriamento continua, encaminhando a terra, inexoravelmente, a um fim entrópico.

É por isso que Moser esclarece que a “energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que esse sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece” (Moser, 1999, p. 34), daí a afirmação de que os humanos são aqueles que chegam tarde a um sistema que vai encolhendo. Por esse motivo, o sujeito “vive na consciência de uma perda irreparável, sente muitas vezes nostalgia de um passado grandioso e heroico” (Moser, 1999, p. 35),

Essa imposição da diminuição da energia nos remete ao mito, mostrando como no passado tudo exibía uma energia muito maior, o que se manifestava até mesmo no tamanho dos indivíduos. É o que Moser mostra quando se refere ao naturalista Buffon, para quem “as ossadas dos mamutes, encontradas nas regiões fri-

as, são testemunhas de um clima mais quente no passado, o que teria permitido à natureza criar espécies animais maiores que as do tempo presente” (Moser, 1999, p. 35).

Nesse sentido, é interessante ver como a nostalgia dos humanos vai em busca de um conforto que pode ser encontrado na mitologia, numa espécie de lembrança dos tempos em que os heróis eram enormes. Junito Brandão, no volume III de sua *Mitologia grega*, lembra que Hércules exibía uma anomalia de possuir três fileiras de dentes e uma altura de mais de três metros. A isso, Brandão ajunta as informações de que “a altura, ou melhor, “a altitude” de Aquiles era de cinco metros e noventa e quatro centímetros ! Os ossos de Orestes encontrados em Tégea permitem atribuir-lhe uma estatura de quatro metros e sessenta e dois centímetros (Heród. 1,68). E, ao lado desses “píncaros heroicos”, poder-se-iam alinhar igualmente Teseu, Pélops, Aristômaco, Oto, Oríon (Brandão, 1993, p. 54).

É por isso que falei no mundo de grandezas humanas, míticas, especiais no livro *Mensagem* de Fernando Pessoa. Ao celebrar sua pátria e os heróis que lhe deram uma dimensão histórica, o poeta aciona seus avatares míticos e dá uma plenitude de tamanhos que traduzem seu desejo de exaltação da gente portuguesa. Essa linha de leitura do livro de Pessoa, com toda certeza, não foi bem reconhecida por seus contemporâneos, mas, repetindo o que Bakhtin disse de Shakespeare, o texto de Pessoa “cresceu à custa do que realmente se encontrava e se encontra” nele, e também não pôde ser

lucidamente avaliado naquela sua época. É isso que pretendo mostrar com umas poucas considerações sobre alguns poemas de *Mensagem*, inclusive para mostrar que estamos todos envolvidos num autêntico *SpätZeit*.

Começo, então, essas considerações, tomando o poema D. Sebastião:

#### D. SEBASTIÃO

*Sperai! Cabi no areal e na hora adversa  
Que Deus concede aos seus  
Para o intervallo em que esteja a alma immersa  
Em sonhos que são Deus.*

*Que importa o areal e a morte e a desventura  
Se com Deus me guardei?  
É O que eu me sonhei que eterno dura,  
É Esse que regressarei.*  
(Pessoa, 1995, p. 84)

Veja-se que o poema, ao tomar a figura do lendário rei D. Sebastião, eleva-o a uma dimensão transcendente, mítica, promovendo uma identificação do monarca com a divindade, um estado que desdenha o transitório e o precário da vida terrena, pois isso já não mais importa. É essa perspectiva que promete o regresso de D. Sebastião não mais como o indivíduo que seus contemporâneos conheceram mas como um ser superior, miraculoso, pronto para erigir o Quinto Império. Vejam-se as grandezas aí presentes.

Passo, então, ao exame de:

## O QUINTO IMPÉRIO

*Triste de quem vive em casa,  
 Contente com o seu lar,  
 Sem que um sonho, no erguer de asa,  
 Faça até mais rubra a brasa  
 Da lareira a abandonar!*

*Triste de quem é feliz!  
 Vive porque a vida dura,  
 Nada na alma lhe diz  
 Mais que a lição da raiz –  
 Ter por vida a sepultura.*

*Eras sobre eras se somem  
 No tempo que em eras vem.  
 Ser descontente é ser homem.  
 Que as forças cegas se domem  
 Pela visão que a alma tem!*

*E assim, passados os quatro  
 Tempos do ser que sonhou,  
 A terra será teatro  
 Do dia claro, que no atro  
 Da erma noite começou.*

*Grecia, Roma, Cristandade,  
 Europa – os quatro se vão  
 Para onde vae toda idade.  
 Quem vem viver a verdade  
 Que morreu D. Sebastião?*

(Pessoa, 1995, p. 84)

Esse poema é bem uma amostra de como se digladiam os paradoxais sentimentos e vontades do ser humano. Sua mensagem é como que uma exortação que se faz ao homem, no sentido de que ele encontre uma espiritualidade que o leve a uma transcendência, mas uma transcendência que pode se dar no mundo mesmo em que ele vive. Para tanto, basta ter a vontade de sonhar, de imaginar-se diante de um desafio que a própria vida lhe oferece. É, pois, como se pode ver, uma exortação à grandeza, à superação dos limites tal como se pode ver na *hybris* grega, modo como o ser humano há de incidir no desfiladeiro radical da coragem e da crença num outro tipo de vida.

O poema propõe esse exercício incitando ao abandono de uma vida que se contenta com coisas insignificantes como o pseudo prazer do estar em casa, no aconchego da lareira. Essa enganosa felicidade mal é entendida por quantos vivem sem a grandeza do sonho, mal sabendo que sua vida é tão-somente a sua sepultura. Daí que o sujeito poético advirta que ser descontente é a índole e o instinto natural do homem e a superação disso só pode vir da grandiosidade da alma. O espírito do homem, certamente, há de conduzi-lo ao triunfo de uma vida nova, de um mundo novo, tal como o sonhado Quinto Império, em que espiritualidade e sonho se organizam para trazer uma nova idade, superior àquela que viveram Grécia, Roma, a Cristandade e a Europa. Para que isso aconteça, é suficiente acreditar no sonho e na verdade pelos quais morreu D. Sebastião. Mais uma vez, aí está o registro da exaltação da grandeza mítica,

humana e espiritual que Pessoa acalentou no seu fazer poético.

Tomo, agora, o segundo poema do profetismo, o singular “António Vieira”.

ANTONIO VIEIRA

*O céu strella o azul e tem grandeza  
Este, que teve a fama e a glória tem,  
Imperador da língua portuguesa,  
Foi-nos um céu também.*

*No immenso espaço seu de meditar,  
Constellado de fôrma e de visão,  
Surge, prenuncio claro do luar,  
El-Rei D. Sebastião.*

*Mas não, não é luar: é luz e ethereo,  
É um dia: e, no céu amplo de desejo,  
A madrugada irreal do Quinto Imperio  
Doira as margens do Tejo.*

(Pessoa, 1995, p. 86)

Nesses versos, a figura do grande jesuíta se estabelece através de metáforas solenes, vale dizer, grandiosas, como a que se vê na primeira estrofe, onde Vieira surge como o céu de Portugal:

No anúncio visionário, Vieira não apenas evoca a figura clara e estelar de D. Sebastião mas, sobretudo, a do Quinto Império, uma das construções mais ousadas e também mais belas da pena do jesuíta (Um crítico chegou a dizer que Portugal, hoje, mais que nunca, ne-



cessita de um outro Padre Vieira para aprender a acreditar no futuro). Essa dimensão do Quinto Império talvez seja, tanto em Vieira quanto em Pessoa, uma das mais grandiosas imagens que se atribuiu ao mundo português, talvez apenas superada pelas miraculosas construções camonianas em *Os Lusíadas*, daí que, a madrugada irreal do Quinto Império doure o Tejo, ou seja, Portugal.

Destaco agora um dos poemas mais significativos do livro porque nele se faz presente a evocação do poderio português no domínio dos mares (não se esqueça de que a epígrafe da segunda parte, onde está o poema é, justamente, “Possessio Maris” - A posse dos mares), e nesse domínio dos mares explode o mito de D. Sebastião que ganhou notável projeção, como se vê no poema abaixo:

#### A ÚLTIMA NAU

*Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,  
E erguendo, como um nome, alto o pendão  
Do Império,  
Foi-se a última nau, ao sol aziago  
Erma, e entre choros de ancia e de presago  
Mistério.*

*Não voltou mais. A que ilha indescoberta  
Aportou? Voltará da sorte incerta  
Que teve?  
Deus guarda o corpo e a fôrma do futuro,  
Mas Sua luz projecta-o, sonbo escuro  
E breve.*

*Ab, quanto mais ao povo a alma falta,  
 Mais a minha alma atlântica se exalta  
 E entorna,  
 E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço,  
 Vejo entre a cerração teu vulto baço  
 Que torna.*

*Não sei a hora, mas sei que há a hora,  
 Demore-a Deus, chame-lhe a alma embora  
 Mysterio.  
 Surges ao sol em mim, e a névoa fnda:  
 A mesma, e trazes o pendão ainda  
 Do Império.*

(Pessoa, 1995, p. 82)

O poema produz um movimento de ida e volta, na medida em que projeta o destino do rei, rumo ao seu desaparecimento. O pendão do império, metáfora nítida da grandiosidade portuguesa, não sucumbe ao aziaço e trágico final da batalha da qual D. Sebastião não retornou. É interessante verificar como o sujeito poético formula algumas perguntas que procuram saber do rei. Mas são simples perguntas retóricas, espécie de antítese para a gloriosa síntese que vem a seguir, o que está anunciado na alma atlântica do sujeito poético, alma que sobreleva a tudo e que entorna, transborda, dada a sua inabarcável dimensão. E isso traz a certeza da volta do rei – “Não sei a hora, mas sei que há a hora” – que romperá a névoa com que o tempo dos homens chega a nublar a terra, o que está marcado com a metáfora-símbolo do poema que vem fechar o texto,

indicando que o rei traz o pendão do Império, ou seja, faz Portugal reerguer-se.

Para finalizar essas considerações, tomo dois poemas que me parecem exemplares para falar da representação mítica e da grandeza de Portugal e de seus filhos. Trata-se de “Fernão de Magalhães” e “Ascensão de Vasco da Gama”, poemas que focalizam dois grandes navegadores lusitanos e que, por isso mesmo, estão situados na segunda parte do livro *Mensagem*, parte que, significativamente, intitula-se “Mar Português”.

#### FERNÃO DE MAGALHÃES

*No valle clareia uma fogueira.*

*Uma dança sacode a terra inteira.*

*E sombras disformes e descompostas*

*Em clarões negros do valle vão*

*Subitamente pelas encostas,*

*Indo perder-se na escuridão.*

*De quem é a dança que a noite aterra?*

*São os Titans, os filhos da Terra,*

*Que dançam da morte do marinheiro*

*Que quiz cingir o materno vulto —*

*Cingil-o, dos homens, o primeiro —,*

*Na praia ao longe por fim sepulto.*

*Dançam, nem sabem que a alma ousada*

*Do morto ainda commanda a armada,*

*Pulso sem corpo ao leme a guiar*

*As naus no resto do fim do espaço:*

*Que até ausente soube cercar*

*A terra inteira com seu abraço.*

*Violou a Terra. Mas elles não  
O sabem, e dançam na solidão;  
E sombras disformes e descompostas,  
Indo perder-se nos horizontes,  
Galgam do valle pelas encostas  
Dos mudos montes.*

(Pessoa, 1995, p. 81)

Para dar conta da presença do componente mítico, contornado num perfil de grandeza colossal, chamo a atenção para a presença dos Titãs.

O poema exalta a figura de Fernão de Magalhães, o lendário navegante que comandou a expedição marítima em sua primeira grande viagem de circum-navegação ao globo. Anuncia-se uma espécie de celebração realizada pelos Titãs, festejando a morte do herói-marinheiro. No confronto que então se estabelece, os gigantes não conseguem alcançar a verdade de que a figura do navegante é imortal e sobrevive na alma ousada “Do morto [que] ainda commanda a armada, / Pulso sem corpo ao leme a guiar”.

Destaque-se no poema a configuração mítica, marcada na presença das figuras dos Titãs, seres monstruosos nascidos da união de Geia, a Terra, e seu filho Urano, o Céu. Eram eles tão disformes que, mal nasciam, Urano os encerrava nas profundezas da Terra. Essa condição é que me parece estabelecer um contraste entre humano e não-humano, responsável pela projeção que o poema realiza para promover a redenção das figuras lendárias, vale dizer, figuras mitificadas, de heróis por-

tugueses. Desse modo, quero lembrar a significação que adquirem os seres nascidos da Terra. Segundo as observações do antropólogo Lévi-Strauss (1973, p. 249), tais seres configuram-se como disformes justamente porque sempre apresentam defeitos físicos, o que se explica pelo fato de a saída do seio da Terra, no momento do nascimento, fazer-se de forma tão dolorosa que é impossível eles não sofrerem lesões e aleijões. Desse modo, de acordo com as referências da mitologia, os monstros sempre se caracterizam como seres ctônicos, ou seja, nascidos da Terra e, portanto, de natureza completamente diversa do ser humano. Seria oportuno também lembrar a figura emblemática do gigante Adamastor, n’*Os Lusíadas*, que, ao se apresentar ao Gama, anuncia-se, dizendo: “Fui dos filhos aspérrimos da Terra, / Qual Encélado, Egeu e o Centimano” (1970, p. 1252) Note-se a pertinência com que Camões fala do Adamastor como um “dos filhos aspérrimos da Terra”.

Como se pode deduzir, essa diferença entre humanos e não-humanos é a razão pela qual os Titãs não conseguem se dar conta da imortalidade do herói-navegante, aquele “Que até ausente soube cercar / a terra inteira com seu abraço” (PESSOA, 1997, p. 55). Afinal, é imensa a diferença entre um ser, originado na divindade, o homem, e um que se produz nas entranhas da Terra.

Pois é, exatamente, essa dimensão opositiva que dá margem à criação de um poema exemplar, como o “Ascensão de Vasco da Gama”.

ASCENSÃO DE VASCO DA GAMA

*Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra  
Suspendem de repente o odio da sua guerra  
E pasmam. Pelo valle onde se ascende aos céus  
Surge um silencio, e vae, da nevoa ondeando os véus,  
Primeiro um movimento e depois um assombro.  
Ladeiam-o. ao durar, os medos, hombro a hombro.  
E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões*

*Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta  
Cabe-lhe, e em extase vê, à luz de mil trovões,  
O céu abrir o abysmo à alma do Argonauta.*

(Pessoa, 1995, p. 81)

Como se pode perceber, há no poema uma conjunção de mitos, marcada em traços bastante característicos: a luta entre os deuses olímpicos (os deuses da tormenta) e os Titãs, a chamada Titanomaquia, a figura do Argonauta, que identifica Vasco da Gama, e a própria ascensão do navegante, que se faz num plano mítico e divinatório. Nessas condições, observa-se a predominância religiosa, uma vez que o poema abre-se em três níveis: o dos Titãs, o dos deuses da tormenta, que eram superiores, e o do céu que acolhe a alma do Argonauta. Para pôr em relevo essa supremacia do divino cristão, o eu poético compõe um cenário que se abre à moda de um espetáculo audiovisual impressionante, como se pode perceber pelo fato de a ascensão do herói levar, inclusive, à suspensão da guerra entre gigantes e deuses que pasmam ante a grandiosidade do que se lhes dá a ver. Inicialmente, faz-se o silêncio para receber, por

entre a névoa, ondeando os véus, o assombro que é a ascensão que começa a projetar-se. Esse espetáculo, marcado pela junção sonora (silêncio) e visual (névoa/véus), vai prodigalizar-se no rastro que rugem em nuvens e clarões (novamente, têm-se as dimensões sonora e visual), provocando outro êxtase, agora o do pastor na terra. É nesse momento grandioso que o poema se fecha. É quando o pastor, gelado e extático, vê “O céu abrir o abismo à alma do Argonauta”.

Tem-se, assim, nada menos que quatro níveis em que se processa o poema: o dos filhos da Terra (os seres ctônicos), o dos deuses olímpicos, o dos humanos e o divino-cristão. Como se viu no poema anterior (Fernão de Magalhães), o ser humano se sobrepõe ao ser ctônico pela possibilidade da redenção. Assim, o nível dos deuses olímpicos também não terá como sobrepor-se ao humano. Por esse motivo é que todos param extáticos e perplexos quando se dá a ascensão de Vasco da Gama, o herói que se projeta no abismo do céu.

Estes são alguns modos de ler as mensagens de *Mensagem*, obra que trabalha as dimensões do tempo para fazer ecoar um mundo mítico que, ao fim, é um mundo espiritual, onde os heróis e os antepassados ilustres oferecem-se como exemplos para a redenção de sua pátria e de sua gente. E em tudo isso, sobreleva-se a grandeza que funciona como linha de força dos poemas, produzida numa dimensão mítica que atua no sentido de acenar como uma compensação ao *Spätzeit* dos humanos. Afinal, estamos imersos em um mundo que vai, gradualmente, perdendo a força e nós, habitantes desse mundo, também vamos definhando quando nos compara-

mos aos grandes seres que nos antecederam séculos e séculos atrás. Chegamos tarde a essa morada nossa e quando cultuamos os seres do passado mítico sentimos uma espécie de conforto espiritual, uma memória reveladora da nossa espécie, o que nos faz sentir que, ao final, ainda temos forças suficientes para enfrentar os desafios de um mundo que caminha para o seu fim entrópico. E Fernando Pessoa retratou isso, admiravelmente, na sua *Mensagem*.

#### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, v. III, Petrópolis: Vozes, 1993.

CAMÕES, Luís de. *Obras de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmão, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim S. Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar S.A., 1995.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.



# Claros enigmas: o mistério das cousas em Pessoa e Drummond

Alana El Fahl

Universidade Estadual de Feira de Santana

## 1 DOIS POETAS ATRÁS DOS ÓCULOS E DOS BIGODES

Carlos Drummond de Andrade, em seu livro derradeiro, *Farewell* (1987), legou-nos, entre outras relíquias, uma espécie de inventário artístico variado no qual homenageia, através de alguns poemas, referências culturais de sua predileção. *Os 27 filmes de Greta Garbo*, *Arte em exposição* e *Imagem, Terra e Memória* são, respectivamente, homenagens a sua musa do cinema, aos seus quadros preferidos e a uma coleção de fotografias.

Algumas de suas influências poéticas não podiam se ausentar desse rol. Com Camões, o poeta mineiro foi mais sutil, não há citação direta do seu nome, mas inicia e nomeia o soneto *A grande dor das coisas que passaram* (1998, p.18) com um verso do poeta clássico português, aderindo ao seu estilo, tema e forma em todo poema. Já com Fernando Pessoa, a homenagem é flagrante. Em *As identidades do poeta* (1998, p.38-40), poema de nove estrofes, o poeta mineiro busca compreender,

embalde, quem era o poeta português. Vale destacar que as oito primeiras estrofes são construídas através de perguntas, explicitamente encerradas com interrogação. Apenas a última encerra-se com um ponto final. Seguem os primeiros e os últimos versos do longo poema:

*De manhã me pergunto:  
 Com quem se parece Fernando Pessoa?  
 Com seus múltiplos eus, expostos, oblíquos em véu  
 [de garoa?  
 Com tripulantes-máscaras de esquiva canoa?  
 Com elfo imergente  
 Em frígida lagoa?  
 Com a garra, a juba, o pelo amaciado  
 de velha leoa?  
 (...)  
 À noite divido-me:  
 Anseio saber,  
 Prefiro ignorar  
 Esse enigma chamado Fernando Pessoa.*  
 (Andrade, 1998, p. 38-40)

Como sugerem os versos, sustentados por imagens inefáveis que remetem à outras imagens igualmente eclipsadas, talhadas em forma ora mais livre ora mais regular, sobre Pessoa pairam mais perguntas que respostas e a única afirmação do poeta mineiro é sobre a permanência do enigma. Na segunda estrofe do poema surgem outras metáforas que continuam a alimentar a ideia do enigma: “feixe de contrastes”, “união de chispas” ou ainda “catedral ausente de cardeais”.

Podemos afirmar que entre Drummond e Pessoa há muitas convergências, sejam de ordem temática ou no campo da experimentação formal. Ambos debruçaram-se sobre o papel e aceitaram o desafio da metapoesia e das faces ocultas sob a face neutra das palavras. Entre os muitos Carlos, Josés, Álvaro e Ricardos construíram um legado poético que ainda confere orientação para o nosso tempo.

Muito antes de *Farewell*, em *Claro Enigma*, livro de 1951 em que explora a veia da própria poesia e suas múltiplas possibilidades, Drummond já declarava sua admiração e inquietação pelo poeta luso:

SONETILHO DO FALSO FERNANDO PESSOA

*Onde nasci, morri.  
Onde morri, existo.  
E das peles que visto  
muitas há que não vi.*

*Sem mim como sem ti  
posso durar. Desisto  
de tudo quanto é misto  
e que odiei ou senti.*

*Nem Fausto nem Mefisto,  
à deusa que se ri  
deste nosso oaristo,*

*eis-me a dizer: assisto  
além, nenhum, aqui,  
mas não sou eu, nem isto.*

(Andreade, 1987, p.250)

O falso sonetinho, falso e diminuto apenas no título, a um só tempo louva e explora alguns dos pontos principais da poética pessoana, como a despersonalização do sujeito, o duplo que nos habita ou ainda, o isto e o aquilo com os quais convivemos. Traz à tona o eixo filosófico de inquirição do humano que tanto se corporifica nos dois poetas. É como se o eu-lírico assumisse a voz pessoana e se autoexaminasse através desse misto de monólogo e diálogo (oaristo, conversa íntima) que traz à cena poética a tradição literária do dilema representado por Fausto e Mefisto. A busca de identificação encontra rima, mas não encontra solução como bem diz o último verso: “mas não sou eu, nem isto.”

Sobre esse aspecto da obra pessoana, que também se aplica a algumas muitas páginas de Drummond, afirma Leyla Perrone-Moisés:

Mas o grande nó, que Pessoa atou e desatou, para mostrar os fios múltiplos de que é feito, foi o nó do sujeito. Dividindo-se em vários “eus”, Pessoa exibiu a falha sobre a qual assentamos nosso ser, como ser de linguagem. Deixando esses diferentes “eus” como elementos autônomos de um conjunto aberto, parte de um todo incognoscível, assinalou a fragmentação ontológica do sujeito moderno. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.149)

Esses dois homens por trás dos óculos e dos bigodes continuam a nos inquietar e a provocar interesse em desvelar os seus não tão claros enigmas. Dentre tantos pontos de aproximação entre esses dois poetas modernos, alimentados pela tradição e pela experimentação de formas diversas de poesia, fiquemos aqui com o mistério, ou com a incapacidade de apreensão do todo,

ou do incognoscível, como nomeia Perrone-Moisés. Ambos mergulharam nas profundezas da impossibilidade do conhecimento, do saber, da revelação dos mistérios, mas em terreno movediço se lançaram, deixando-nos poemas memoráveis sobre esse motivo poético.

## 2. TUDO É OCULTO NA PORTA DA VERDADE

A busca de entendimento das engrenagens do conhecimento fazem-se presentes em Fernando Pessoa, ortônimo e heterônimo. Para Benedito Nunes (1969), um dos principais pilares da obra pessoana é a oposição entre sentir e pensar, ponto de onde derivam vários afluentes de sua poética. Esse binômio “sentir-pensar”, próximo dessa busca debalde por compreensão, atravessa seus versos de variadas formas. É possível pinçar aqui, ali, acolá e adiante, tanto nos seus outros como nele mesmo, versos que exploram essa vontade latente de compreensão. Cenário semelhante é também visto em poemas drummondianos. Vejamos um poema de uns e do outro:

### NATAL

*Nasce um Deus. Outros morrem. A verdade  
Nem veio nem se foi: o Erro mudou.  
Temos agora uma outra Eternidade,  
E era sempre melhor o que passou.*

*Cega, a Ciência a inútil gleba lavra.  
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.*

*Um novo Deus é só uma palavra.  
Não procures nem creias: tudo é oculto.*  
(PESSOA, 2014, p. 92)

PERGUNTAS EM FORMA DE CAVALO-MARINHO

*Que metro serve  
para medir-nos?  
Que forma é nossa  
e que conteúdo?*

*Contemos algo?  
Somos contidos?  
Dão-nos um nome?  
Estamos vivos?*

*A que aspiramos?  
Que possuímos?  
Que relembramos?  
Onde jazemos?*

*(Nunca se finda  
nem se criara.  
Mistério é o tempo  
inigualável.)*  
(Andrade, 1987, p.248)

Em *Natal*, publicado em dezembro de 1922, a provocação poética já se inicia pelo título. O símbolo do nascimento de Cristo e de renovação na sua crença é tomado para relativizar o valor eterno da verdade. A

primeira estrofe através da sucessão temporal de novas verdades, que se encarregam de encadear novas crenças, desestabiliza o caráter absoluto de uma única certeza. A segunda estrofe tem o papel de aprofundar o tema de forma mais pragmática. Através de vocabulário objetivo, dispõe de forma equânime a incapacidade da fé e da ciência em oferecer respostas definitivas. Pondo na mesma balança tanto a fé quanto a ciência (grafa ambas com maiúsculas), questiona a veracidade desses dois polos, considerados como formas opostas de entendimento do humano.

O eu-lírico aproxima a impossibilidade de aceitação das explicações oriundas da Ciência e da Fé, uma cega, outra louca, lançando nosso olhar para o seu único campo possível, o da linguagem: “Um novo Deus é só uma palavra”. Os versos finais do curto e eloquente poema têm o papel de encerrar a discussão, de apaziguar a busca através da aceitação do mistério. Se tudo é oculto, que nos cabe questionar?

Já Drummond, introduz temática semelhante com suas dez perguntas encadeadas através de versos muito curtos que vão nos dirigindo para a estrofe final, a única composta por uma afirmação. Afirmação essa justamente para aceitar novamente a impossibilidade de soluções e, para tanto, usa também o termo mistério, mistério que persiste num tempo contínuo, representado pelos verbos *finda* e *criara*.

Vale ainda destacar no poema o seu título *sui generis* que explora a imagem do cavalo-marinho, tanto no seu significado, ser híbrido cercado de lendas e fantasias, quanto na forma do poema que se aproxima da silhueta

do animal e também sugere a forma do ponto de interrogação. Cada pergunta traz como linha de força um termo que cerca aspectos cruciais da existência humana, que vão do *medir* ao *conter* até o *relembrar*, *aspirar* ou *jazer*, numa espécie de gradação que circunscreve nossas principais angústias.

Ressalta-se que esse poema também é de *Claro Enigma* (1951), como já dito, livro com diversas explorações acerca da poesia. É mister lembrar que tanto Pessoa como Drummond contornaram em sua poética a presença da metalinguagem, cremos que porque ambos buscavam para além de escrever poemas, refletir sobre os meandros da própria constituição artística e do papel do leitor nessa relação, versos como “sentir, sintá quem lê” ou “trouxeste a chave” ratificam esse viés de suas poéticas.

A propósito de encerrar essa nossa reflexão, chamaremos outro poeta que certamente discordaria do que aqui dissemos, pois para ele o único mistério é haver quem pense no mistério:

*“Constituição íntima das cousas”...*

*“Sentido íntimo do universo”...*

*tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.*

*É incrível que se possa pensar em cousas dessas.*

*É como pensar em razões e fins*

*Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados*  
*[das árvores*

*Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.*

(PESSOA, 2009,p.40)



Pois traindo visceralmente o nosso Alberto Caeiro, vamos aqui todos teimando em continuar a desvelar os mistérios de Fernando Pessoa no final dessa manhã. E como essa tarefa é infinda como aquele terração, sairemos como Drummond com mais perguntas que respostas.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. *Farewell*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. Série debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. Obras escolhidas. Jane Tutikian(org) Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

\_\_\_\_\_. *Quando fui outro*. Luiz Ruffato (org). Rio de Janeiro: Alfaguara Editora, 2014.



LÉLIA PARREIRA – FERNANDO PESSOA IV

# Transcendência e imanência na poesia dos heterônimos Álvaro de Campos e Alberto Caeiro

Luiz Antonio Valverde

Universidade Estadual de Feira de Santana

Para Giorgio Agamben (2005), o homem, ao falar, expropria-se da infância. Mas a infância, aqui, não é anterior à linguagem. Ela se constitui mesmo na “expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito.”( AGAMBEN, 2005, p. 59). Este abandona, então, o reino da pura língua, em que joga com os elementos semióticos, e adentra o universo da semântica. Ao fazer uso da linguagem o homem rompe com a infância, marcada pela experiência, e institui-se como sujeito. Assim, o sujeito seria uma “”realidade de discurso”, uma sombra lançada sobre o homem pelo sistema dos indicadores de elocução...”( AGAMBEN, 2005, p.57). Pelo advento da linguagem, se constitui o homem. Dá-se a ruptura com o tempo linear, e institui-se o tempo histórico, marcado pela descontinuidade.

A história surge no momento em que o homem põe a girar os signos, tentando estabelecer a comunicação com o outro, ao tempo em que nomeia coisas, fenômenos e estabelece verdades. E para estabelecer essa comunicabi-

lidade, apoia-se no que foi traçado no âmbito da cultura, seara móvel e inconsistente, que retira o homem à experiência direta de pegar, olhar, sentir. A partir do discurso instaurado como mediador entre o homem e o mundo, há uma espécie de perda do mundo. O homem passa a habitar esse permanente fora, que tangencia, mas não adentra os fenômenos e acontecimentos. Deixa o reino dos sentidos biológicos, para viver na sintonia dos significados criados pela tradição cultural. A história é então marcada por essa supra-natureza, criada pelo emaranhado discursivo, que se contrapõe à natureza. A insuficiência do discurso, sempre móvel, retira o homem ao paraíso das conexões primárias e contínuas. O discurso instaura o semelhante como parâmetro. Cria um sistema de analogias que gira em torno da coisa, infla-a de sentidos que a distanciam em perspectivas imaginárias e inatingíveis. Na contramão desse percurso antropológico consolidado na cultura, veremos os heterônimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos tecerem os fios de uma poética, que busca restaurar o estado de infância e de presença, enquanto olhar e modo de enunciação dos fenômenos.

Podemos dizer que, essencialmente, o ser poeta, retoma no seu fazer as origens ancestrais do homem, misturando os atributos conferidos aos primeiros feiticeiros, através de rituais, proferindo palavras mágicas, responsáveis pela manipulação das forças do desconhecido, tentando domar a natureza e influenciar o destino. Os primeiros feiticeiros foram criadores de poesia, uma linguagem ritmada que articulava saberes, crenças, buscando poder sobre os fenômenos e acontecimentos.

Essa dimensão do ser poeta, nas idades prístinas, permanece, mesmo na modernidade dessacralizada, ele mantém esse atributo de transcender o imediato e lançar o homem em abismo, demolindo mundos e erguendo outros. O poeta, igualmente transcende a sua história individual, o mundo dado, com seus chamados e subversões do estado de infância, e vai buscar no seu inconsciente individual e no coletivo o equilíbrio perdido. É próprio do eu em estado lírico essa busca da Idade de Ouro, tanto na história da evolução humana, como pessoal, que antecede a queda, do estado de infância no discurso, de que fala Abamben (2005), ou a queda mítica, como nos mitos de Adão, no Velho Testamento e Prometeu, na Mitologia Grega.

É próprio do poeta, imbuído de seus atributos sensíveis, emitindo alertas, tentar escapar ao que Heidegger (2005, p. 178-188) chama “medianidade”, fruto do ser-com, em que a própria presença dos outros nos determina existencialmente: “Nas ocupações com o mundo circundante, os outros nos vêm ao encontro naquilo que são. Eles são o que empreendem. [...] a presença, enquanto convivência cotidiana” está “sob a tutela dos outros” (p. 178-9), sendo-nos subtraído o ser.

Fernando Pessoa é um desses magos egrégios, portadores de uma força no dizer que consegue criar personalidades tão enfáticas, quanto diversas, eus enunciadores que se destacam uns dos outros, atestando a fragmentação do homem moderno, que pode ser muitos, simultaneamente.

Os heterônimos Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, com suas dicções bem acentuadas, têm em comum o se

despirem do mundo para poder olhar. Esse aparente alheamento, mais do que um descompasso, mal-estar ou estranhamento com os chamados da civilização, é marcado por um entrar na pele do mundo, estado de superfície que transcende, para alçar a experiência e ver com clareza, para além das ilusões. Poderíamos dizer, que esses eus enunciadores evaporam desejos, conseguem o estado perfeito que teria uma criança olhando tudo como novidade, deslumbramento, sem compromissos com os ditames da cultura, que comprometem a atuação dos sentidos.

Álvaro de Campos começa o poema “Tabacaria” com a negação do ser “Não sou nada”, anulação que mostra a condição humana, quando o Ser se despe de suas ilusões. A seguir, fala das janelas do seu quarto, ele, um anônimo entre milhões que ninguém sabe quem é, “E se soubessem quem é, o que saberiam?” O eu enunciator declara aí a inutilidade de qualquer identificação, o homem é o nada, porque é figurante do grande mistério, que pensa ter uma personalidade, que não se concretiza. Todos, no fundo, são muito mais iguais do que aparentam. E aí, vem a interrogação do poeta: “se soubessem quem é, o que saberiam?”. Para Heidegger, “A tendência de ser-com que denominamos de espaçamento funda-se no fato de que a convivência, o ser e estar um com o outro como tal, promove a *medianidade*.”

Essa medianidade, designando previamente o que se pode e deve ousar, vigia e controla toda e qualquer exceção que venha impor-se. Toda primazia é silenciosamente esmagada. Tudo que

é originário se vê, da noite para o dia, nivelado como algo de há muito conhecido.” (HEIDEGGER, 2005, p. 179-180)

A interrogação do eu lírico, “o que saberiam?”, remete criticamente a esse efeito manada, ao que Ortega y Gasset aponta como prática humana da repetição e imitação, em que as pessoas agem impensadamente, imitando os movimentos dos outros, assim como falam, sem refletir, por mera repetição do que ouvem dizer.

Ao longo dos poemas “Tabacaria” e “O guardador de rebanhos”, aqui estudados, observa-se essa resistência e constantes alertas emitidos, pelos eus enunciadores, contra os usos e crenças da cultura. Assim, Campos, em “Tabacaria”, ainda falando do seu quarto, lança luz sobre a gratuidade e transitoriedade da existência, “Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente”. O verso apresenta a imagem poético-filosófica do vazio que somos, enquanto seres fantasmáticos, projetando-se com a ideia de Ser, um manto protetor, de ilusões, que vestimos para enfrentar a caminhada, de um ponto a outro do nada. E permanece o grande mistério. O eu lírico se coloca entre o real aparente e o mistério que as coisas e seres ocultam. “Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,” porque é “real”, embora traga o “mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres”. A rua, realidade aparente, representa a negação da possibilidade de se pensar, pelo poder de imposição e agenciamento cultural naturalizados, ganhando assim status de realidade, com suas verdades escancaradas pela estrutura econômica,

crenças, sociabilidades. O deus Destino é, enfim, o guardião das relações e do pensamento. “o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada do nada,”. O deus Destino figura no imaginário conteúdos ideológicos para que tudo permaneça como está, anestesiando a consciência e tolhendo a especulação crítica. Contra esse sistema das verdades aparentes, se insurge o poeta, transcendendo o contexto espacial opressor e reducionista das possibilidades para alçar sua “imensidão interior”, exprimir a “grandeza oculta, uma profundidade”, como afirma Bachelard (2003, p. 191). O eu enunciador desborda as fronteiras da vida, atingindo a lucidez dos moribundos. “Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. // Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer, // E não tivesse mais irmandade com as coisas”. No leito de morte o espírito alcança o desprendimento das coisas, muito além do desejo, ultrapassando todas as ilusões. Mas não é necessária a morte. Os eus enunciadores do poeta Fernando Pessoa se sustentam no conhecimento zen-budista deste mestre. Na religião budista, a alma precisa se desapegar, transcender as ilusões da matéria. Só assim deixará de se reencarnar, enquanto individualidade, retornando por fim ao grande oceano cósmico, como uma gota de água que retorna ao leito oceânico, integrando-se à totalidade. Nos versos que se seguem, vemos a grande dicotomia do espírito: “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.” O eu se encontra nessa fronteira de lucidez e opacidade. O poder de



agenciamento das coisas e acontecimentos do mundo chamado real tenta agarrar o ser com suas tenazes. Mas este bifurca-se, transcende, e olha com a voz interior, que diz tudo não passar de um sonho. O eu enunciator, de Álvaro de Campos foca a amplitude, com que consegue enxergar a totalidade humana e fixa-la em imagens únicas. Mas como pode realizar o sonho, se muitos também sonham sonhos diversos? “Ser o que penso?” “Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo // Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?”. Para Bachelard, “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão... A imensidão é o movimento do homem imóvel... do devaneio tranquilo.” (2003, p. 190) É na solidão de seu quarto que o eu lírico desse heterônimo pessoano enxerga, metonimicamente, a amplitude do cosmos buscando soluções para a falta de sentido do existir. “Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas –, // E quem sabe se realizáveis, // Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?”. Há um desencanto com o mundo, ao sentir que as boas e altas intenções não conseguem emergir, tomar espaço no mundo dos fenômenos e das coisas. Como, então, acreditar em si e em qualquer outra coisa que venha dos humanos? “Crer em mim? Não, nem em nada. // Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente // O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo”. Para o nada que representam as ações humanas, Campos prefere os fluxos da natureza, a experiência direta com os elementos: o fogo, representado pelo sol, o elemento

água, pela chuva, e o elemento ar, representado pelo vento, que evoca sobre si, como um banho sensitivo, aquém de qualquer obra humana ou possibilidade de dizer o mundo. Vem daí o desencanto do poeta “Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.” “Mas ao menos fica a amargura do que nunca serei // A caligrafia rápida destes versos, // Pórtico partido para o Impossível.” Afirma-se aqui a frágil condição humana, que se alicerça no discurso, e para além do discurso, na palavra poética, fundadora de mundos e tentativa desesperada de construir uma verdade, uma porta de passagem, seja religiosa, filosófica ou do conhecimento empírico, com que se possa se aprumar na escuridão dos mistérios.

O eu enunciador do heterônimo Álvaro de Campos desconstrói qualquer esperança de superioridade do homem, aqui rebaixado a sua mais ínfima condição: “Nobre ao menos no gesto largo com que atiro // A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas,” “Meu coração é um balde despejado // Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco // A mim mesmo e não encontro nada.”. Nesse percurso simbólico, o programa da desconstrução é prioritário, para que o homem agenciado pelas palavras edificadoras, ultrapassando a ilusão, possa abrir caminho ao estado de imanência, uma postura sensitiva, que prescinde da intermediação discursiva, como porta de entrada no mundo. Para além do discurso, o eu lírico constrói um plano de imanência, “Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta” “E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo”. O mundo chamado real é um

tipo de condenação ao degredo, alienação da história que interfere no estado puro de ser.

Em “Tabacaria”, o eu lírico sente esse estranhamento, entre a infância que traz em si e o mundo humanizado, “E tudo isto é estrangeiro, como tudo.”, “Talvez tenham existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo // E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente.”. Nota-se aqui o conflito entre ser em si e ser para o grande outro, representado pela cultura. A imagem do rabo decepado que vai por si remexidamente, flagra esse intuito de aprofundar a cisão com a cultura, para fazer valer a natureza em si, respeitando a propensão e vocação intrínseca das coisas, seus movimentos espontâneos, a manualidade, de que fala Heidegger, alguém do discurso no apropriar-se das coisas, inspirando-se nelas, para seu uso.

E, aí, observamos esse dilaceramento final, flagrando a perdição do homem, no bojo dos processos de subjetivação, levados a cabo pelas estruturas de agenciamento corporais e discursivos, de que falam Deleuze e Guattari (2004, vl. 1). Campos encaminha o *gran finale* do poema, colocando sua pretensa humanidade em xeque: “Fiz de mim o que não soube, // E o que podia fazer de mim não o fiz. // O dominó que vesti era errado. // Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.” “Quando quis tirar a máscara, // Estava pegada à cara.” Os versos são uma exaltação à liberdade e um alerta aos que negociam subjetividades com os chamados e expectativas sociais. De tanto encenar papéis atribuídos ou por escolhas feitas em regime liberdade aparente, regidas por uma falsa

consciência, acabamos pregados na própria mentira, da qual não é mais possível, a certa altura, se desvencilhar. Aos últimos acordes desse desconcerto do mundo, o eu lírico rasga o véu das ilusões, falando da transitoriedade das coisas materiais e simbólicas. “Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos. // A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos [também. // Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta, // E a língua em que foram escritos os versos. / / Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.” “E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.” Antes que um canto de desespero, por vermos que até mesmo o nosso planeta oásis um dia não passará de um deserto estéril perdido no espaço, sem vestígios de qualquer obra humana, o poema é um chamado, para que nos dispamos das ilusões construídas pela cultura e construamos um plano de imanência sabendo ouvir, antes de tudo, o nosso corpo, e suas interações com a natureza, fonte de toda a sabedoria.

Por seu turno, no poema “O Guardador de Rebanhos”, o heterônimo Alberto Caeiro fala com muita sensibilidade dessa entrega do espírito aos fluxos da natureza, guardando a pureza e sabedoria dos pastores de ovelhas. “Minha mão é como um pastor, // Conhece o vento e o sol // E anda pela mão das Estações // A seguir e a olhar. // Toda a paz da Natureza sem gente // Vem sentar-se a meu lado,”. Essa imagem da paz que se senta a lado do eu enunciador torna-se um símbolo de ultrapassagem das ilusões humanas. Representa esse despojar-se dos desejos, num processo de

transcendência, para poder ser simples, irmão das coisas que se calam, e se entregam a apenas ser. “Mas eu fico triste como um pôr de sol/” “Mas minha tristeza é sossego” “Não tenho ambições nem desejos // Ser poeta não é uma ambição minha // É a minha maneira de estar sozinho.” A poesia acompanha esse processo de transcendência, no sentido zen-budista, de suplantar os desejos, silenciar o espírito, para possibilitar o contato íntimo com as coisas e fenômenos. A atitude do poeta, aqui, é tentar dizer o indizível, refundar o idioma, para poder mudar os homens. Esta é sua ação política. Se não a tivesse, guardaria o silêncio dos ascetas, ou se somaria às massas, e seria mais um, igualmente silenciado. Essa é a dicotomia que Caeiro enfrenta, propor o recolhimento e, no entanto, falar renovado, proferir palavras com um novo ímpeto e frescor, como se brotassem do oráculo. José Gil (2000, p.17-8) argumenta que “A obra de Caeiro encontra-se com o olhar do primeiro homem, mas após a construção e a destruição das civilizações que se sucederam na Europa [...] ela é o resultado espontâneo de todo esse processo, reencontrando a visão da infância e a da aurora da humanidade...”, mas com sutilezas de caráter especulativo. Gil faz essa ressalva, sobre o tom especulativo que, entretanto, não vemos. Em Campos, constatamos essas “sutilezas especulativas”, mas, Caeiro mantém uma distância com o mundo, estabelecendo um fora conceitual, que é o propulsor de uma nova dizibilidade. Trata-se de um dentro, que prenuncia um fora, sem o qual seria só silêncio. Ele vai ao princípio, ao processo primordial de autoconstrução humana, compreendido pelos nossos

ancestrais, através do ritmar dos signos linguísticos, visando a organizar o trabalho, assim como se comunicar com as forças ocultas, com que vai aos poucos construindo seus mitos e a si mesmo como homem. Esse é o elo ancestral, que religa os poetas ao longo do tempo, com as origens. Não importa que estejamos na era do racionalismo. O falar com autoridade, desentranhando os mistérios, que reportam à infância, aos primeiros homens, está na gênese do ser poeta, no calibre de poetas como Pessoa, que são capazes de ser instrumento para versos como: “Meu olhar é nítido como um girasol” “ E o que vejo a cada momento // É aquilo que nunca antes eu tinha visto, // E eu sei dar por isso muito bem... // Sei ter o pasmo essencial // Que tem uma criança se, ao nascer, // Reparasse que nascera deveras... // Sinto-me nascido a cada momento // Para a eterna novidade do mundo...” Essa é uma proposta teórica e existencial, para aqueles que se propõem ao ofício de poeta, assim como aos simples leitores, como um *modus vivendi*, que possa reinstaurar a inocência perdida, recolocar o homem no caminho de sua humanidade. Pelo lado teórico, temos ainda a acrescentar o fato de que o percurso criativo de Caeiro se estabelece como contraponto a toda a poesia exclamativa, artificiosa, que busca frases de efeito, que muitas vezes não vão além da reconfiguração de metáforas gastas, em conformações formalistas. Filosoficamente, notamos nos heterônimos, apesar de um teor especulativo em Campos, um processo de imersão budista no universo, para fazê-lo falar de forma renovada, procurando reeducar o homem desvairado do nosso tempo, em busca

do equilíbrio perdido, um estado de presença, num permanente aqui e agora.

Dando sequência a essa elocução poética, que coloca o autor entre os maiores gênios artísticos da humanidade, em todos os tempos, Caeiro aporta uma nova maneira de se debruçar sobre o mundo, buscando alcançá-lo com os sentidos, “Creio no mundo como num malmequer, // Porque o vejo. Mas não penso nele // Porque pensar é não compreender...” “Pensar é estar doente dos olhos)” “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos” “Amar é a eterna inocência, // E a única inocência não pensar...” Há metafísica bastante em não pensar em nada.” “Quem está ao sol e fecha os olhos, // Começa a não saber o que é o sol // E a pensar muitas cousas cheias de calor. // Mas abre os olhos e vê o sol, // E já não pode pensar em nada, // Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos // De todos os filósofos e de todos os poetas.”. Observa-se, nesses versos, a proposta de negação da especulação, da racionalidade. Caeiro adota o método da intuição sensível, em que os objetos, como fala Garcia Morente (1930, p. 48-9), “se oferecem aos sentidos, ... nos são imediatamente dados”. O tratamento imanente dado a essa intuição, em Caeiro, entretanto, não segue a trilha cartesiana, de adentrar os conceitos, tentando lançar luz sobre eles, tendo como horizonte de especulação o mundo real, mas a imanência se reduz ao fruir intramundano, anterior a qualquer especulação. Os objetos e fenômenos se bastam por si mesmos, “Sejamos simples e calmos, // Como os regatos e as árvores, // E Deus amar-nos-á fazendo de nós // Belos como as

árvores e os regatos, // E dar-nos-á verdor na sua primavera, //E um rio aonde ir ter quando acabemos!...”. Essa imagem relembra o oceano cósmico do budismo, a gota d’água insignificante, que somos, retornando finalmente ao seu berço, em que tudo, finalmente, será a quietude eterna. Cumpre ressaltar que o eu enunciador cai numa contradição ao propor transcender o mundo das ideias, dos *a priori*, para ficar a sós com o mundo, e rasga esse véu etéreo de sensibilidade, reintroduzindo a ideia gasta de deus. No que se segue, retoma o percurso da sensibilidade para nos dar a verdadeira bússola, a palavra mágica: “desaprender”. “O essencial é saber ver, // Saber ver sem estar a pensar, // Saber ver quando se vê, // E nem pensar quando se vê // Nem ver quando se pensa. // Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida), // Isso exige um estudo profundo, // Uma aprendizagem de desaprender”. O mundo encontra-se tão saturado de ideias que levaram o homem para uma transcendência manipulada pelos aparatos ideológicos, e a cartografia a seguir, seria o esquecimento para retomar, da infância individual e enquanto espécie, dando pistas para um mundo renascido, ao sabor de imagens poéticas de caráter fundador de novos estados de ser. E aqui concluo com o silêncio, porque Caeiro é bem mais importante. Fiquemos com suas borboletas: “As cousas são o único sentido oculto das cousas.” “Passa uma borboleta por diante de mim // E pela primeira vez no Universo eu reparo // Que as borboletas não têm cor nem movimento, // Assim com as flores não têm perfume nem cor. // A cor é que tem cor nas asas da borboleta, // No movimento da bor-



boleta o movimento é que se move, // O perfume é que tem perfume no perfume da flor. // A borboleta é apenas borboleta // E a flor é apenas flor.”

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, UFMG.
- AGAMBEN, Giorgio (2006). *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- BACHELARD, Gaston (2003). *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix (2004). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, vl.1.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix (2005). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, vl.2.
- DURAND, Gilbert (2002). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo, Martins Fontes.
- GIL, José (2000). *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- HEIDEGGER, Martin (2005). *Ser e tempo*. Petrópolis, Editora Vozes, Parte I.
- KAPLEU, Philip (1978). *Os três pilares do zen*. Belo horizonte, Itatiaia.
- MORENTE, Manuel G. (1930). *Fundamentos de filosofia*. São Paulo, Mestre Jou
- PESSOA, Fernando (1986). *Obra poética e em prosa*. Porto, Lello & Irmão – Editores, Vl. 1.



LÉLIA PARREIRA – FERNANDO PESSOA V

# O corpo grotesco: “Ode triunfal”, uma face da crítica social

Tércia Costa Valverde

Universidade Estadual de Feira de Santana

Sabemos que o futurista Álvaro de Campos expôs à sociedade portuguesa as inquietações humanas, por vezes, encobertas pelos demais heterônimos e, até mesmo, pelo próprio Fernando Pessoa. Em *Ode Triunfal* (1914), Campos nos convida a uma leitura crítica dos novos valores mecanicistas, no início do século XX, no Ocidente. Nesse contexto, se o valor da vida está atrelado à máquina, o homem engenha-se. Reifica-se. Torna-se, grotescamente, um objeto. Dificil situação para o artista, que não aceita a triste realidade pragmática que começa a crescer diante dos seus olhos. O que fazer então perante a ameaça dos “maquinismos e afazeres úteis”? Reler o mundo com os olhos grotescos, talvez, seja uma forma de enxergá-lo melhor. Mas, como perceber o grotesco como ferramenta de desconstrução social, em *Ode Triunfal*. Tentaremos demonstrar que o ser humano é posto em xeque, carnavalizado e seriamente criticado, no referido poema, sendo ainda por Campos evidenciada a face excêntrica de seu corpo,

como uma maneira de se criticar a sociedade ocidental, que ainda hoje, valoriza o consumo e os bens materiais. Em acréscimo ao dito, tomaremos como base teórica as ideias de: Kayser, Eco, Foucault, Le Breton, Paula Sibilía, dentre outras, para a nossa discussão, que também visa ampliar as pesquisas sobre o “corpo grotesco”, no meio acadêmico.

Segundo David Le Breton, em *A sociologia do corpo*, a diferença nos coloca diante de nós mesmos e nos destrutura porque desafia as nossas certezas identitárias. Esse descentramento do sujeito acaba por despertar, dentro de nós mesmos, o sentimento de medo e insegurança. Talvez porque o corpo humano é considerado, culturalmente, um templo imaculado, sagrado e carregado de símbolos sociais. Segundo Le Breton, moldado pelo contexto social em que o sujeito se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: “Atividades perceptivas [...] expressão dos sentimentos, [...] conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos”, além da “relação com a dor e com o sofrimento”, pois, “antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (2010, p. 7).

Sendo assim, o significado da vida humana depende da idéia de corpo que a cultura constrói. As ações do homem dependem de sua anatomia e fisionomia para serem validadas e aceitas na/pela coletividade. Com a tomada de consciência de seu corpo, o homem pode conhecer-se, bem como o universo que lhe circunda, além de seus semelhantes, e, desse modo, desenvolver e propagar sentidos e valores que atribui ou lhe são

atribuídos por todos de seu grupo. E então, através do corpo, “o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares”, pois, “o corpo produz sentidos [...] insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (p.8). Nesse caso, o biológico é passado para o campo da cultura e se adéqua aos seus anseios. Uma criança quando nasce, por exemplo, terá de se adaptar à demanda antropológica de sua região. A sua estrutura corporal será moldada para atender aos requisitos familiares e grupais. Será alvo de uma socialização e enquadramento. Terá escolha? Talvez sim, mas com um pacote de consequências juntamente com ela. Le Breton afirma que essa moldagem da criança não se limita à essa etapa da vida humana, e, “continua durante toda a vida conforme as modificações sociais e culturais que se impõem ao estilo de vida, aos diferentes papéis que convém assumir no curso da existência” (p.9). Assim, a expressão corporal é socialmente modulável e ultrapassa a vontade e os anseios particulares do indivíduo. Se, uma pessoa começa a se desviar da coletividade e a adotar uma postura gestual diferente das demais, certamente será criticada e convidada a se recompor. O homem vive em sociedade e seus atos são, a todo instante, postos em prova, vigiados e avaliados. Tal gestualidade tem um significado para uma comunidade, e, pode causar uma reação indesejada para uma outra. Assim, o sujeito tem de estar atento à utilização corpórea adequada e desejada pela sua sociedade, pois, “não há nada de natural no gesto ou na sensação” (*idem*).

Se, por um lado não podemos nos esquecer de que o homem também é individualidade, fato que o distingue dos seus semelhantes, por outro, a própria coletividade se encarrega de anular os seus sentimentos íntimos e a sua mentalidade, que deverão estar a serviço do todo. As identidades e a identificação são fortalecidas através da construção do corpo. Esse se torna o local da inclusão e da exclusão dos seres culturais. Para ser bem aceito socialmente, o homem deve adequar-se, bem como moldar o seu corpo ao sistema cultural que lhe é imposto. E, por justamente formar cidadãos e malhas culturais, que o corpo é valorizado e transformado em amuleto de poder, pelos organismos das sociedades. O corpo também é um fator determinado pela cultura. Dessa maneira, como a sexualidade é cultural, também o corpo terá essa característica projetada por uma coletividade. Além dos elementos biológicos, uma dada estrutura corporal é delineada de acordo com os anseios e comportamentos de um grupo social. Nessa ótica, o corpo faz e constrói o sujeito da comunidade. Sendo assim, Le Breton ainda afirma que: “as qualidades do homem são deduzidas da feição do rosto ou das formas do corpo. Ele é percebido como a evidente emanção moral da aparência física. O corpo torna-se descrição da pessoa”, sua testemunha (p.17). “O homem não tem poder de ação contra essa ‘natureza’ que o revela; sua subjetividade só pode acrescentar pormenores sem reflexos sobre o conjunto” (*idem*). Mas, o homem também desenha o seu corpo de acordo com as suas vontades mais íntimas, de acordo com a psicanálise, que derruba a idéia positivista de que o homem é produto do corpo.

Hoje, percebemos que há uma mescla de todos esses pensamentos, e que o indivíduo dialoga com os demais utilizando ideias particulares que terão uma imersão ou não dentro de um sistema simbólico de uma rede social. Ainda assim, observamos que certos resquícios do positivismo ainda perambulam no imaginário das sociedades ocidentais, no que diz respeito, por exemplo, à correção do organismo humano: Não há uma total tolerância com os deficientes físicos e, nem mesmo com aqueles que apenas não são destros. Durante anos, no mundo cristão, a Igreja orientou a moralidade de seus fiéis e propagou a ideologia de que o lado esquerdo do corpo indicava a deformação, a falta de habilidade e o desvio de caráter. Já o direito, correspondia aos apelos da correção, da destreza e da coragem. Assim, o lado esquerdo do corpo foi considerado *profano*, e o direito, *sagrado*. Mais tarde, com a modernidade histórica, as regras de comportamento corporal foram sendo associadas à civilidade. A corte, e mais adiante, a burguesia, precisava se comportar de modo elegante, sadio e “civilizado”, nos ambientes culturais.

Sendo assim, o corpo é o elemento primordial no processo de formação humana. As suas ações e condutas são classificadas como boas ou más de acordo com o cronômetro que a sua cultura utiliza. O social impõe papéis a serem seguidos fielmente pelo sujeito, que vão desde o sexo (homem/mulher), passando pela idade (jovem/idoso), capacidade (rendimento) e educação (meio de propagação das idéias). Sendo assim, o indivíduo tem o seu corpo adestrado pela sociedade da qual ele faz parte. Certos gestos e cumprimentos do corpo for-

talecem a malha de poder das culturas. Outros, deterioram-na. E, se os gestos corporais definem e reforçam determinadas organizações sociais, suas diferenças e desvios podem surtir um efeito contrário ao desejado. A diferença de conduta deve então ser anulada, porque incomoda e assusta a paz reinante. O homem deve prezar, zelar pelo seu corpo e o manter saudável, uma vez que está sendo vigiado e posto em análise.

Muitos sociólogos e filósofos da contemporaneidade discutem acerca desse processo de adestramento do corpo, a exemplo de Foucault. Em *Vigiar e punir* (2007), o referido teórico nos revela que o ocidente disciplina os corpos nas malhas de poder, tornando-o objeto de sua política de obediência e eficácia. O corpo ideal deve ser passivo e adestrado, para ser melhor manipulado. O poder impõe normas e condutas que não podem ser contestadas nem ameaçadas. E, às vezes, as suas ações são veladas e disfarçadas no interior de uma sociedade. Por isso, “coações leves e eficazes sobre os movimentos e extensões do corpo[...] dão às disciplinas um poder de ação e de controle” (p.80). Esse controle social do corpo se espalha na coletividade através de inúmeras instituições detentoras de poder, a exemplo: Escola, Igreja, Estado, Exército e Hospitais. Já o corpo grotesco, por outro lado, foge a essa manipulação corporal, e, por esse mesmo motivo, é afastado do núcleo social. O grotesco incomoda porque se choca com o padrão cultural de culto à estética, como nos lembra Umberto Eco, em *História da feiúra* (2007). Será que o feio deve ser evitado? Platão já abordava esse tema na sua *República*, Livro III.



No século XX, o conceito de grotesco sofre algumas alterações e adquire um caráter mais sagaz, distanciando-se da concepção de sinistro e obscuro, dos românticos. Para os modernistas, a incerteza não abarca a angústia; ao contrário, dá visibilidade à sociedade, transformando o homem em um ser mais cético, crítico e consciente. O narrador grotesco convida o receptor para uma releitura dos fatos, como observamos em Álvaro de Campos, na sua *Ode Triunfal*, principalmente, quando o sujeito poético deseja fundir-se à máquina. O grotesco, ao desajustar o mundo real, oferece-lhe alternativas e possibilita a compreensão nas entrelinhas, omitidas pelo discurso oficial. Apesar do caráter sério e crítico do grotesco, na modernidade e contemporaneidade, o seu universo não deixa de ser fantástico, e a sua linguagem ainda instiga a imaginação do leitor. É como diz Villers: “Na sintaxe vivem mais animais maravilhosos do que no fundo do oceano” (*apud* KAYSER, 1986, p. 129). Os absurdos grotescos são evidenciados pela composição de palavras, através: da metafóricidade, da vinculação rimática e da intensificação e diminuição de dimensões, enriquecendo a língua, e provocando nos receptores o riso e o susto simultaneamente. Essa forma peculiar de expressão só faz favorecer as características do grotesco: “despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas, alhear o existente” (KAYSER, 1986, p. 135).

No realismo grotesco, tudo o que é sagrado e elevado transforma-se em alvo de zombaria e rebaixamento. Em *Dom Quixote*, por exemplo, toda a ideologia cavaleiresca é degradada. A carnavalização, em suas diversas

faces e formas, derruba e põe no chão, fazendo ressurgir um novo organismo social, mais vivo e fortificado. A imagem grotesca opera com a metamorfose, com a transformação da ordem e estrutura de um organismo social, com: morte, nascimento, crescimento e evolução.

Inicialmente, no grotesco, o tempo era visto como uma união do *começo* e do *fim*, (morte e nascimento, por exemplo). Mais tarde, essa noção temporal amplia-se e abarca os fenômenos sócio-históricos, modificando também o papel do grotesco na sociedade, que agora é um meio de expressão artística e ideológica, ganhando fôlego no Renascimento. São imagens consideradas monstruosas para a concepção clássica da época, e que causam um mal-estar para a sociedade. Nessa fase assinalada, o corpo grotesco entra em conexão com o resto do mundo, através: da boca aberta, dos órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz; para se completar e ultrapassar os próprios limites. Há no grotesco dois corpos em um só: o primeiro, que dá a vida e morre, e, o segundo, que é concebido e lançado para o mundo. É por isso que existe uma forte ligação do grotesco com o coito, a gravidez, o parto e a presença dos órgãos genitais, retratados com exagero de proporções. A velhice e a morte são também evidenciadas, nas manifestações grotescas, expondo o ventre e o túmulo. Duas facetas em um mesmo corpo, revelando o paradoxo existente no grotesco. É importante ressaltar que esse corpo paradoxal, aberto para o universo não se encontra delimitado, mas sim, incompleto, confundido com os animais e os objetos. Daí talvez a animalização e a reificação do homem, e a

personificação dos demais seres vivos e das coisas inanimadas. Essa concepção do corpo alicerça as grosserias, imprecações e juramentos, passando a influenciar a linguagem e o estilo da literatura. A paródia medieval, por exemplo, baseia-se na concepção grotesca do corpo de uma forma plena.

Mas, será que o corpo grotesco está enfermo e pode ser curado? Em *O homem pós-orgânico* (2002), de Paula Sibília, percebemos a idéia de que a ciência contemporânea pensa que, através do DNA, desvendou os mistérios da vida, entretanto, sabemos que há muito a ser desvendado. Dentro dos padrões sociais que impõem o que é certo e errado, belo e feio, a Medicina continua corrigindo as “imperfeições” do físico humano. E manipula o corpo através de experimentos científicos. Diferentemente da alma que é sacralizada pela cultura ocidental, o corpo humano, dentro da disciplina *Anatomia*, dessacraliza-se e torna-se objeto de estudo. E de exposição, em museus ao redor do mundo, para “dignificar o corpo, mostrar a sua beleza com fins instrutivos” (p.71).

Diante desse aparato teórico acerca do corpo grotesco e de seu uso na Arte como ferramenta de desconstrução social, nos sentimos mais confortáveis em analisar alguns fragmentos de *Ode Triunfal* que, de acordo com a nossa percepção, estão esteticamente marcados pelo grotesco utilizado por Campos. No texto *O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa*, do livro *Signos em Rotação*, de Octávio Paz, percebemos que, ao se delinear o perfil de Álvaro de Campos, o leitor pode perceber a idéia da alienação e da busca de si associa-

das à figura do poeta. Há a “visão do pouco peso do homem diante do peso bruto da vida”, uma vez que o poeta não é mais um “pequeno Deus”, mas um ser caído (PAZ, 1996, p. 205). Um anjo sem asa. Um santo sem halo, na visão de Baudelaire. Os valores sociais estavam se transformando rapidamente no final do século XIX e início do XX. A industrialização trouxe consigo novas ideias e atitudes que conduziram o homem ao materialismo exagerado. O *ter* e o *lucrar* estavam (e ainda estão) acima do próprio *ser / existir*. Nesse contexto *fnissecular* o homem passou a ser visto como uma peça da grande engrenagem social. O sujeito tinha de ter uma profissão e exercer um papel no seio da sociedade. Ser útil e alimentar a produtividade. E o artista / poeta? Qual era a sua função neste engenho? Tal dilema o conduziu a uma crise de identidade, que o levou a experimentar sentimentos confusos, variados em relação ao seu pertencimento na sociedade.

Assim, em *Ode Triunfal*, Campos demonstra a sua dor, como ele mesmo já disse, fingida / verdadeira diante da falta de sentido do mundo pragmático. A sua crítica é tecida nas malhas grotescas quando reifica-se. O tom de *Ode Triunfal* é irônico. Já no início do poema, o leitor se depara com a relação homem / máquina. O eu lírico diz que as máquinas estão em fúria, pois, não há tempo a se perder. A produção industrial não pode parar. Do mesmo modo, sob o olhar crítico do poeta, o labor poético também não pode cessar. E então, ironicamente, o artista relata o seu processo de criação poética e a necessidade grotesca de fazer parte da engrenagem: Ser uma mola ou um parafuso da máquina cultu-

ral: “[...]Tenho febre e escrevo./ Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto[...] Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!/ Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! / Em fúria fora e dentro de mim...” (PESSOA, 1994, p. 306). O poeta está febril, vibrante e enérgico como uma máquina. Deseja lutar contra o sistema social que estava diante de seus olhos aliando-se, fingidamente, a ele. Todo o poema é exclamativo e reitera o sentido da *Ode* (que é um canto poético de um assunto dito elevado), contudo, o próprio título já carrega dentro de si um tom irônico/ sarcástico em relação à sua temática. Há motivos para se comemorar os “maquinismos em fúria”? Depende dos interesses em jogo.

O eu lírico de *Ode Triunfal* tem “os lábios secos e a cabeça em chamas” ao se deparar com as máquinas (*idem*). Sofre porque o paradigma ocidental entrou em reforma. Na sua visão cronológica da vida, todo o passado, o presente e o futuro da humanidade não são mais os mesmos perante às máquinas. O homem e a máquina se fundem e formam um novo organismo grotescamente vivo: “...E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas [...] pedaços do Alexandre Magno[.]Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! Ser completo como uma máquina!” (*idem*). Nesse instante da obra, os ícones que representavam o poder/ saber de outrora cedem os seus tronos às máquinas. E, tomado pelo sentimento de transformação do real e da ordem natural das coisas, o poeta sonha em ser fraterno às dinâmicas, ser parte-agente do rodar férreo e cosmopolita dos comboios (*idem*).

Ao adentrar-mos ainda mais nos labirintos de *Ode Triunfal*, percebemos que o poeta continua descrevendo o seu corpo grotesco em sintonia com os avanços tecnológicos de Portugal: “Pervertidamente e enroscando a minha vista/ Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis/ Ó coisas todas modernas[...] Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!” (p. 308). Até Deus se personifica através da máquina e surge perante os seus fiéis. O poeta diz que tudo isso é a vida. Não há mais como fugir dessa realidade que aponta no horizonte do século XX, no Ocidente: “Eh-lá o interesse por tudo na vida, / Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras/ Até à noite” (*idem*).

Adiante, o eu lírico, banhado em erotismo, descreve a sua fusão à máquina de modo análogo à cópula. Poeta e máquina, juntos, formando um organismo coeso: “Eu podia morrer triturado por um motor/ Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída. / Atirem-me para dentro das fornalhas!”, “Metam-me debaixo dos comboios!/ Espanquem-me a bordo de navios!/ Masoquismo através de maquinismos!/ Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!” (p. 309). O prazer e o sofrimento andam em comunhão, refletindo o duplo sentimento do poeta em relação à modernização de seu país: de atração e repulsa. Pertencer e não pertencer à grande engrenagem social. Percebemos, nesse momento do poema, que o sujeito poético experimenta, grotescamente, o estar no cíu, ter o apetite sexual semelhante aos demais animais, como uma forma irônica de demonstrar a sua possível atração pela máquina. Versos à frente, ele afirma que os trabalhadores

da cidade são “cães” porque vivem em um sistema que os desumaniza: “A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa/ Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão/ Maravilhosa gente humana que vive como os cães, / Que está abaixo de todos os sistemas morais” (*idem*). Esses mesmos trabalhadores e pobres que ajudam a manter o sistema industrial são por ele excluídos. São pessoas descobertas pela arte, política a até pela religião, como o poeta diz em seus versos: “Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!” (p. 310). Os bêbados, os loucos, as prostitutas, os poetas também representam essa fauna que, paradoxalmente, é afastada por uma sociedade que deveria ser acolhedora. Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 56), em *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, nos lembra que Álvaro de Campos carrega dentro de si “momentos de veleidades ‘malditas’, anseios de identificação com os condenados da sociedade, os réprobos da moral vigente”.

No final do poema *Ode Triunfal*, o eu lírico reafirma a sua ideia grotesca de ser máquina: “Giro, rodeio, engenho-me / Engatam-me em todos os comboios[...] Giro dentro das hélices de todos os navios”, porque “Eia! Sou o calor mecânico e a eletricidade!” (p. 311). Tal realidade é irreversível, cabendo ao homem, tentar se ajustar ao modelo cultural que está ao seu redor. Ainda hoje, na contemporaneidade somos frutos dessa industrialização iniciada no século XVIII e fortalecida nos séculos XIX e XX. Mas, pode haver saídas. Acreditamos que analisar grotescamente a realidade, como fez Álvaro de Campos, em seu poema, seja uma das mais variadas formas de pôr as ações humanas em xeque. A

face da crítica de Campos, em relação ao valor da vida humana diante dos maquinismos, também transparece nos últimos versos de *Ode Triunfal*, mergulhado no tom apocalíptico. Tudo o que foi exposto, ao longo do poema, é aniquilado pela morte: “E havemos todos de morrer [...] Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto [...] Tudo isso apaga tudo...” (p. 310). Nesse fragmento da obra, o grotesco cede o seu espaço de destaque à ordem natural da vida humana. E então, o corpo deixa de ser quimérico e passa a ser real / mortal, ou seja, predominantemente, humano, pois, perante a morte, somente assim, o homem separa-se da máquina.

## REFERÊNCIAS

- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio e Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ECO, U. *História da feiúra*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 453 p.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 34.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. 288 p.
- KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Tradução Sonia Fuhrmann. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2010. 102 p.
- PAZ, O. *O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa*. In: *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SIBILIA, P. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.



# Fernando Pessoa, centro constelar do grupo Orpheu

Cid Seixas

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA / UEFS

Fernando Pessoa ocupa um papel constelar no grupo Orpheu, não só como responsável pela introdução de Portugal no contexto das poéticas da modernidade, mas, sobretudo, pelo ultrapasado que sua obra representa no plano da literatura ocidental. Para avaliar esse entrelugar, nada mais isento que o testemunho de um dos mais influentes estudiosos da poética e da linguística do século XX, o russo Roman Jakobson. Com a colaboração de Luciana Stegagno Picchio, ele descobriu a obra desse poeta contemporâneo de uma língua, até então, pouco incluída na geografia dos grandes inventos do espírito. E constatou no ensaio “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa”:

“É imperioso incluir o nome de Fernando Pessoa no rol dos artistas mundiais nascidos no curso dos anos oitenta: Picasso, Joyce, Braque, Strawinski, Kliébniskov, Le Corbusier.”

Imediatamente, com algum assombro, Jakobson acrescentou: “Todos os traços típicos dessa grande equipe encontram-se condensados no grande poeta português.”

Nativo de uma cultura relativamente isolada ou periférica no continente europeu, o poeta ultrapassou os limites impostos pelo horizonte de expectativa do seu país para se inscrever, como afirmou Jakobson, no patamar mais elevado dos artistas de expressão mundial. É como tal que aqui proponho observar a distância entre a cultura teórica do poeta e a teoria ainda não esboçada no contexto literário da época que estrutura a sua obra. Como ocorre com os criadores de gênio, o fazer poético ultrapassa em muito o projeto e o manifesto: o consciente.

Então façamos silêncio dentro de nós para ouvir a síntese do verso:

*Todo começo é involuntário.  
Deus é o agente.  
O herói a si assiste, vário  
E inconsciente.*

*À espada em tuas mãos achada  
Teu olhar desce.  
“Que farei eu com esta espada?”*

*Ergueste-a, e fez-se.*

Ao celebrar, discreto, o feito do Conde D. Henrique – pai de D. Affonso Henriques, o Rei primeiro, que tomando *A bênção como espada, / A espada como bênção!* [Obra Poética, 73] ergueu em pedras afiadas a muralha do império –, Pessoa segue a linha dos demais poemas de *Mensagem* que, ao cantarem os heróis portugueses, can-

tam seu herói ignoto de então: o cavaleiro domador do verbo, na planície branca da folha.

De anônimo escrevente eventual num escritório de comércio, o autor da façanha derradeira do seu povo passa a herói de todos os feitos: os fatos do impossível Quinto Império. A linha, pouco original, ou por outros já riscada, que me leva a ler os poemas de *Mensagem* como metapoemas, é sublinhada pela passagem do ensaio de Jakobson e Luciana Stegagno Picchio dedicado ao texto pessoano: “A história dos três artistas imaginários que fazem de seu criador «o menos que ali houve» corresponde de perto ao poema «Ulysses», que proclama o primado e a vitalidade do mito em relação à realidade.”

*Mensagem* converte-se, neste nosso ver, de moderna epopéia da gente lusa, à condição de livro iniciático do Quinto Império, a pátria da língua portuguesa, cujo imperador seria não mais Vieira, o velho, mas aquele a quem o jovem Pessoa autodenominou de “supra-Camões”, no polêmico ensaio da revista *Águia* dedicado à nova poesia portuguesa.

A condição de metapoemas atribuída aos textos de *Mensagem* está quase obsessivamente circunscrita à celebração do processo criador do próprio Pessoa. Aí, o homem de muitas sombras é o único herói possível, entre os poetas, expulsos da República de Platão, mas festivamente recebidos no Império das letras e das idéias: o Quinto, como querem os profetas de Portugal. Reis e rainhas, amos e súditos têm seus nomes inscritos nos títulos dos poemas do livro. Mas Camões está ausente, e basta, para não usurpar a coroa de rosas breves do

esperado supra-Camões. Quer venha, quer não; desejado, como D. Sebastião.

A literatura portuguesa nutre-se dos seus mitos, num processo intertextual ocultado ou explícito, onde novas bocas se alimentam do velho pão. Se a literatura brasileira, a partir da geração de Oswald, assume conscientemente a antropofagia literária, enriquecendo-se com o alimento estrangeiro, a tradição literária portuguesa é autofágica. Narciso às avessas, somos nós, brasileiros, incapazes de buscar água na fonte próxima. Neste mirar-se narcísico, os portugueses ensinam maturidade: na esteira das grandes literaturas, mares nunca navegados, buscam em si mesmos o embrião da nova fala. Dos trovadores galegos aos poetas palacianos, de Camões a Pessoa, o mito avassalador sombreia a estrada e oculta o sol que doura sem literatura. De Camões a Pessoa. E, ainda, talvez, de Pessoa àqueles que irão nascer...

Saramago, n' *O ano da morte de Ricardo Reis*, põe Pessoa diante do busto de Camões, no dia Dez de Junho, a Festa da Raça:

“Tivesse Ricardo Reis saído nessa noite e encontraria Fernando Pessoa na Praça de Luís de Camões, sentado num daqueles bancos como quem vem apanhar a brisa (...). Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da *Mensagem* que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na *Mensagem* nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulysses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha,

uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância”.

Lido o aparte de Saramago, voltemos a nossa proposta de observar a distância entre o saber teórico e o fazer poético de Pessoa.

Que espaço separa o gesto da intenção na obra pessoana? Que consciência teórica estrutura a prática poética exemplar da ausência? Tais questões tornam apaixonantes os caminhos percorridos para capturar a teoria que se esconde na prática de Pessoa poeta.

Embora muito tenha escrito sobre estética, filosofia, sobre o homem e seu mundo, Pessoa pouco nos disse sobre seu engenho criador de universos. Talvez nem ele próprio soubesse da distância percorrida entre a intenção e o gesto. Talvez nada, um nítido nulo, vislumbrasse além do vazio. Todo começo é involuntário: o herói a si assiste, vário – e inconsciente. Quantas vezes o poeta repetiu a si mesmo a pergunta imposta ao personagem da História: *“Que farei eu com esta espada?”* Ergueste-a. E fez-se, responde a modernidade ao seu engenho, quer se chame Campos, Caeiro ou Pessoa. Todos Reis.

Tendo escrito sobre estética, Pessoa pouco nos disse sobre sua fábrica de mundos. É verdade que todos

os textos de crítica que escreveu foram simples pretextos, servindo de ponte ao ambicionado projeto do Grande Poeta, o supra-Camões ou um outro Shakespeare, espelho no qual se mirava e reconhecia. Mas os olhos que vislumbravam o Grande Poeta, o Desejado, o Encoberto pelo nevoeiro, eram ainda os olhos da tradição. Esses olhos pouco enxergavam além do porto e não viam os contornos da oficina mágica que *a mão do vento*, *o sopro*, ou *a aragem*, construíam.

Toca-se então num dos pontos nodulares da filosofia da literatura, ou que outro nome se dê ao discurso metalinguístico da arte verbal: teoria da literatura, semiótica da literatura etc. Reduzida à ossatura da polaridade, eis a questão: é involuntário, inconsciente o processo criador? Ou é intencional, submetido aos limites e alcances da razão?

O escritor é o engenheiro, aquele que constrói a partir de um projeto, acreditam importantes correntes literárias, em oposição à clássica e romântica crença no encanto das musas e da inspiração. Mas também já se disse que a poesia é precisamente aquilo que ultrapassa o projeto. Enquanto artesão do ofício de escrever, produzem-se sentenças bem construídas, que dizem o que se quer dizer e, às vezes, parecem tornar as palavras mais belas. Mas isso não faz alguém poeta nem assegurar ser mais que um oficial da palavra, atento ao seu ofício. De artesão a artista o salto erra no vazio. Às vezes.

A literatura moderna, ao deslocar o eixo do sujeito, centrado no *eu* do artista, revê e despe dois déspotas: de um lado, a subjetividade plena de emoção; do lado contrário; a razão objetiva que os quatro cantos esqua-

drinha. Em ambos os enfoques, quer revestidos de tintas românticas ou de claro realismo, o *eu* é o universo, a referência.

Quando o pensamento valoriza a natureza inconsciente da arte, volta-se para a ausência e para o Outro. O crepúsculo dos deuses e super-homens estrutura a prática poética exemplar da ausência. A despersonalização – que marca a lírica moderna e é elevada ao grau máximo na heteronímia pessoana – instaura a poética do outro.

Há uma relação digna de ser observada entre o caminho da despersonalização percorrido pela poesia e uma mudança fundamental do pensamento científico. O século dezenove prepara o projeto de despersonalização a ser assumido pela poesia do século vinte, do mesmo modo que um jovem neurologista dos fins do século da explosão romântica inaugura a psicanálise no despontar da nova centúria. A passagem de Freud de neurologista a psicanalista deve-se à revelação do inconsciente. Sabemos que a arte tem o dom de captar e antecipar o difuso, aquilo que ainda não foi formado pela linguagem da consciência e posto à disposição dos homens. Freud sabia disto, tanto que foi buscar em Goethe o foco de luz com que iluminou a vida psíquica das gerações seguintes. Daí o elo entre a revelação do inconsciente por Freud e o deslocamento do eu como centro da lírica. Se antes do processo de despersonalização, o eu ocupava o espaço da lírica; correlatamente, antes da compreensão do Inconsciente freudiano, a Consciência era a instância suprema do pensamento. Instância essa que se confundia com o *ego*. Freud deslo-

cou sua atenção da consciência para o Inconsciente, e do *ego* para o *id*, espaço de transgressão a ser conquistado. É um contemporâneo de Freud, poeta desconhecido de um país ilhado, que realiza do modo mais evidente e pleno de significado, a passagem da lírica da condição de lugar do eu para lugar do outro.

Pessoa, ao mesmo tempo em que assume a natureza inconsciente do discurso poético (lugar do Outro), abandona a ânsia de falar de si, em favor da ambição de falar pelo outro. Temendo que ele próprio, que não é ninguém senão um outro, não conseguisse falar a linguagem esquecida, deu vida e estas verdadeiras máscaras do grande Outro: Campos, Caeiro, Reis, Bernardo Soares, Charles Search, Alexander Search, Barão de Teive, António Mora, Raphael Baldaya, A. A. Crosse, Charles Robert Anon, Jean Seul, Abílio Quaresma, Coelho Pacheco, Vicente Guedes, Frederico Reis...

Ver, a propósito, o apêndice intitulado “Fichas para um primeiro recenseamento”, onde Antonio Tabucchi, na sua *Pessoana mínima*, levanta a identidade da população constituinte do universo heteronímico: a obra e a arca dos inéditos.

Segundo Jacinto do Prado Coelho, em *Camões e Pessoa, poetas da utopia*, “a estética anti-romântica de Fernando Pessoa assenta na referida concepção da escrita como ruptura e ausência. É necessariamente uma estética não já da expressão mas da invenção.” Em outros termos, é o que chamamos de transgressão, para marcar o traço distintivo da arte moderna e de toda arte que continua viva no pensamento dos homens.



O artista do século vinte, na esteira da reação à chamada inspiração romântica, procurou estar atento ao seu papel, pondo a reflexão teórica ao lado da criação. O fim do século precedente trouxe consigo uma sequência de correntes literárias, resultantes de elaborações teóricas e reflexões estéticas. Se em determinados momentos da história da arte, os movimentos correspondem a grandes estilos de época ou a tendências gerais do pensamento e da sociedade como um todo, os tempos modernos apresentam dezenas de *ismos* que refletem menos uma prática em processo de socialização e mais uma concepção do fazer artístico. Manifestos altamente revolucionários dão conta de uma avançada concepção estético-filosófica ou científica, constituindo os mais importantes legados dos movimentos. A reflexão sobre a obra de arte toma o lugar da própria obra de arte.

Em muitos, a intenção é alta e o gesto estreito. Na obra poética de Pessoa a relação é inversa: a uma teoria que passeia os arredores da tradição, corresponde a prática desconcertante da escrita plural do poeta. Confrontando-se a variada obra teórica deixada pelos outros eus que habitavam Pessoa com a obra poética, percebe-se a distância desconcertante entre a teoria e a prática: a intenção e o gesto.

A prática poética da ausência, da despersonalização, do outro, está muito além das defesas teóricas esboçadas nos retratos do artista enquanto jovem. Somente os mais ousados pensadores desse século que viu Pessoa morrer, sistematizaram um corpo teórico compatível com o universo revelado pela poesia pessoana. Pensar Pes-

soa nos limites da tradição teórica por ele aceita é tarefa impossível. Mas se nos voltamos para os mais ousados homens de idéias do século XX, transitaremos numa atmosfera familiar a Fernando Pessoa.

Lacan, por exemplo, se quisermos chegar à mais radical sequência do pensamento freudiano, repõe a questão da ausência como fundamento da sua investigação estrutural. Umberto Eco tenta compreender a natureza eminentemente poética de um pensamento seduzido pelo neopositivismo da linguagem, inquirindo: “Como é possível que do enaltecimento da mais sólida e inconfutável das determinações estruturais, a mecânica estatística da cadeia significante, tenhamos passado à celebração de uma Ausência?”

E responde em seguida “Isso acontece porque a noção de ausência se oculta no discurso de Lacan como hipoteca ontológica que faz com que assumam valor metafórico todas as predicções de diferencialidade e ausência oposicional que o discurso de origem binarista lhe põe à disposição.”

A questão é posta por Umberto Eco no capítulo “A estrutura e a ausência”, que relaciona as proposições de Lacan com o próprio título geral do seu livro *A estrutura ausente*. Aí, tanto Saussure quanto Heidegger aparecem como elos na cadeia construtiva da ausência em Lacan. Saussure e os linguistas, notadamente Jakobson, pela análise da estrutura binária da linguagem; Heidegger, pela concepção de um Ser atingível apenas através da dimensão da linguagem. A mesma linguagem que para ele não está em poder do homem, porque não é o homem que nela se pensa, mas ela, a linguagem, que se

pensa no homem. Assim é que Eco postula: “Apesar de não ter seu nome citado muitas vezes no curso dos escritos lacanianos, Heidegger aparece bem mais do que Freud como a raiz que dá origem a toda a doutrina da Ausência.”

Compreende-se então, mais claramente, o que Lacan quer dizer, à página 528 dos seus *Écrits*, quando confessa traduzir no seu discurso a doutrina heideggeriana: “Quand je parle d’Heidegger ou plutôt quand je le traduis, je m’efforce à laisser à la parole qu’il profère sa signification souveraine”.

Quando o filósofo estabelece que auscultar um texto como manifestação do ser não é compreender o que ele diz, mas, antes de qualquer coisa, o que não diz e todavia evoca, precede ao ensino de Lacan aos analistas da sua escola, ao buscar na linguagem a verdade ocultada: a palavra plena.

Esta busca, nos moldes propostos por Lacan, substitui o significado pelo significante, pela ausência, ou pelo Outro. Em setembro de 1960, nos Colóquios Filosóficos Internacionais, Lacan já explica o seu corte no signo saussureano. A caça ao sujeito da psicanálise, que se dá no espaço do discurso, surpreende ‘Aquila’ que se procura no âmbito do significante, “posto que ao atar-se na significação, ei-lo alojado na insígnia do pré-consciente. Pelo que chegar-se-ia ao paradoxo de conceber que o discurso na sessão analítica não vale senão pelo fato de que tropeça ou mesmo se interrompe: se a própria sessão não se instituisse como ruptura dum falso discurso, digamos, no que o discurso realiza ao se esvaziar como fala, ao não ser mais do que a mo-

eda de esfíge desgastada da qual fala Mallarmé, que se passa de mão em mão «em silêncio».” (*Escrits*, p. 283-284)

Em outras palavras: Fernando Pessoa rejeita a sinceridade do discurso cotidianamente proferido como forma de atingir a verdade, inverte o caminho seguido pelo senso comum ao descobrir o método contido na mínima: *Fingir é conhecer-se*, enquanto Lacan suspeita do discurso sincero proferido pelo sujeito da cultura, o homem, como caminho que leva à sua própria verdade.

Às vezes me surpreendo deslendo Pessoa, ou Campos, a quem o poeta chamou de *o mais histericamente histerico em mim*, quando leio o que Lacan quis dizer, ao retomar a investida de Freud nos domínios da linguagem. Pessoa abandona a sinceridade da sua própria fala, para encontrar no fingido discurso do poeta, que se finge outro – a *pessoa perdida*. Lacan rejeita o significado do discurso ouvido, a verdade consensual da cultura, para buscar no significante uma outra formação de sentido: o sentido ocultado do sujeito – o inconsciente. É por isso que ele escuta o vagido vazio do significante pleno: o som da letra no lugar do significado. Aqui é Freud quem fala pela boca de Lacan: “Lá se surpreende o sujeito que nos interessa posto que ao atar-se na significação, ei-lo alojado na insígnia do pré-consciente.”

Aquilo que Freud chamou de representações verbais ocorre no nível do pré-consciente, como acentua Lacan ao rejeitar trabalhar com a significação. Indo à procura do significante puro, desprovido de associação com seu outro lado, o significado, o que nos parece uma proposta semiótica impossível, converte-se em méto-

do para surpreender as formulações no nível do inconsciente, sem o conteúdo que a cultura lhe impõe. Quando o falante evoca o significado que a língua ensina, não faz mais do que usar a razão para compreender as coisas do modo habitual. Nada lhe assegura que, assim, esta dizendo a sua verdade, mas a verdade que convém dizer: a verdade possível, aceitável. Eis um retorno radical ao significante, *cheio de som e fúria, significando nada* – conforme os versos shakespearianos.

Surge então a pergunta: Como um poeta que se fez divisor de águas entre o corpo de idéias do século dezenove e o século vinte, antecipa na sua obra de criação as questões que a posteridade enfrentaria?

*Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.*

*Tudo que sonho ou passo,  
O que me falha ou fãda,  
É como que um terraço  
Sobre outra coisa ainda.*

É esse mesmo poeta que, a despeito da tradição lírica centrada nos sentimentos e na celebração do *eu*, deseja *outrar-se*, conforme as implicações do verbo por ele inaugurado. A poética da despersonalização fundada por Pessoa é um projeto de dar a voz ao Outro, no âmbito do texto.

*Livre do meu enleio  
Sério do que não é.*

Mas o que ele buscava desesperadamente no Outro era o encontro consigo mesmo: “Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe”. Sua busca de identidade a partir da alteridade é idêntica à dos três detentos, nas costas dos quais o diretor da prisão colocou três discos iguais, escolhidos entre três brancos e dois pretos, para que, fundados em motivos lógicos descobrissem a cor do disco que carregavam. Como sublinha Lacan, ao apresentar a situação, erigida à categoria de situação exemplar, arquetípica, pelo que remete ao geral, “um não se reconhece senão no outro”.

*Não meu, não meu é quanto escrevo.  
A quem devo?*

A indagação se repete ao longo da obra de Pessoa ortônimo e dos heterônimos, como forma constante, ou bordão, de lembrar a clivagem do eu poético, não mais contido no eu do poeta. Se a lírica lusa até então cantava a saudade do cantor, Pessoa quer sua poesia como instrumento do discurso do outro, do grande Outro. O poeta sabe que, quando ele fala, são vagas vozes que falam através da sua ‘falha’. São os fantasmas, os muros cobertos de musgo e as coisas silenciosas que ganham voz por sua vez.

*E eu sinto a minha vida de repente  
Preso por uma corda de Inconsciente  
A qualquer mão noturna que me guia.*

*Sinto que sou ninguém salvo uma sombra  
De um vulto que não vejo e que me assombra,  
E em nada existo como a treva fria.*

Como perceberam os linguistas pós-saussureanos, é a língua que fala através do falante. Segundo Wartburg, em *Problemas e métodos da linguística*, quando a criança aprende a falar está também aprendendo a conhecer o espírito objetivo depositado na língua. Ou ainda, é “a língua, com toda a mentalidade nela preformada, que se apropria do jovem, à medida que ela nele encontra um novo receptáculo ao seu dispor. Ela molda o seu pensamento; é ela que se torna a senhora de seu pensamento. Dizemos ‘dominar uma língua’, mas na verdade é a língua que nos domina” (p. 190). Toda vez que surge uma nova vida humana, o espírito coletivo que vive na língua transforma e modela esse indivíduo. Mesmo quando ele consegue se expressar de modo original, manifesta a originalidade do outro, *presa por uma corda de Inconsciente...*

O mito que o homem tece é o mesmo que tece o tempo de todos. Já vimos nas demonstrações de Lévi-Strauss, quando faz a distinção, ou mais precisamente, a analogia, entre os mitos sociais e o mito individual do neurótico. “O inconsciente deixa de ser o inefável refúgio das particularidades individuais, o depositário de

uma história única, que faz de cada um de nós um ser insubstituível.” São palavras do antropólogo.

Aí o caminho seguido pelo poeta moderno; por Pound e Eliot, pertencentes a um contexto exemplar de idéias e teorias que construiriam o pensamento do século vinte; por Pessoa, ponto de luz solitária e fulgurante no universo saudosista de Lisboa. Se antes, a poesia voltada para o interior do ser, para o eu profundo, se esgotava na subjetividade pura, com o poeta moderno, o mergulho pelas regiões inconscientes representa o resgate de gregariedade. A lírica deixa de ser ‘o refúgio das particularidades individuais’ para marcar o reencontro do homem com a civilização, seu lugar edênico e seu mal-estar. Um oscilar do pêndulo que vai do inferno ao paraíso.

Uma das tarefas mais fascinantes, no âmbito dos estudos pessoanos, é a tentativa de desentranhar a teoria do texto poético em Pessoa; buscar por entre a floresta de símbolos, que é o universo selvagem da criação, os vivos pilares que sustentam o edifício ficcional do poeta. Se a teoria explícita dos textos críticos e estéticos é uma redundante fotografia da tradição, a teoria implícita do fazer poético pessoano é um estímulo e um desafio à compreensão da modernidade literária. Uma outra teoria, que aos poucos a modernidade revelou, está inscrita no texto de criação desse autor manancial do século XX.

Aquilo que Jung chama de inconsciente coletivo e os seguidores de Freud denominam, simplesmente, de inconsciente – posto que o *continuum* não é propriedade individual, mas lugar de encontro com o Outro – só se



prende, só se amarra, por uma corda ou uma corrente chamada linguagem. Os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo, conforme a proposição basilar de Wittgenstein. Freud atribuía à linguagem o papel de construtora da consciência, do mesmo modo que suas primeiras formulações, hoje em desuso, apontavam a psicanálise como instrumento de conquista progressiva do *id* pelo *ego*.

Esse vazio do ser, quando não animado pelo espírito da linguagem, que é também o espírito da tribo, da raça, da cultura, ou o guarda-roupa de segunda mão das épocas, de que nos falava Trotsky, é permanentemente tematizado por Pessoa:

*Nada sou, nada posso, nada sigo.  
 Trago, por ilusão, meu ser comigo.  
 Não compreendo compreender, nem sei  
 Se hei de ser, sendo nada, o que serei.*

Aí, o caminho da despersonalização, que não deve ser visto como um fenômeno literário isolado, mas imbricado com o questionamento acerca da linguagem. Somente através de uma compreensão privilegiada da linguagem, mesmo não manifesta na teoria explícita, o poeta plural seria possível. Conduzidos pelo texto pessoano, entramos no olho do furacão, no centro da crise da teoria clássica da linguagem. Por isso esse negar e afirmar, esse dizer e desdizer, esse apontado paradoxo: a poética pessoana – uma prática sem teoria.

Ao mesmo tempo que solitário, isolado, único e estrangeiro de si mesmo, no finito universo literário por-

tuguês, Pessoa assume o lugar de centro constelar de uma geração. No entrelugar de estrangeiro, Pessoa torna-se profundamente solidário à história do seu povo, por cordas ancestrais de inconsciente.

Antecipando as modernas concepções da linguagem como espaço de encontro do individual com o coletivo, do consciente com o inconsciente, o poeta confessa que sentiria menos uma hipotética invasão e destruição do país, do que a errância da sua língua. Pátria da poesia. Aí é que tem relevância o papel desempenhado por 'Dom' Antonio Vieira, coroado pelo poeta em Pessoa, Imperador da Língua Portuguesa.

## REFERÊNCIAS

- COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Mem Martins, Europa-América [1983].
- ECO, Umberto: *A estrutura ausente: introdução à pesquisemiológica* [La struttura assente]; trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1971.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, xxxiii vols., 1972-1976.
- HEIDEGGER, Martin: *Conferências e escritos filosóficos*; tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo, Abril Cultural, 1979, 306 p.
- JAKOBSON, Roman & STEGANO PICHIO, Luciana: Os orímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In JAKOBSON: *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 93-118.

- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966, 928 p. (Le champ freudien).
- LACAN, Jacques. *Escritos* [Écrits]; trad. Inês Oseki-Derpé. São Paulo, Perspectiva, 1978, 348 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropologia estrutural* [Anthropologie structurale]; trad. Chaim Katz & Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970, 440 p.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*; organização, introdução e notas de M<sup>a</sup> Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*; organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética, crítica e teoria literária*. Sel. e Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. 2 ed. Lisboa, Ática, 1973.
- SARAMAGO, José: *O ano da morte de Ricardo Reis*. 6<sup>a</sup> ed. Lisboa, Caminho, 1985.
- TABUCCHI, Antonio: *Pessoana mínima*. Escritos sobre Fernando Pessoa; trad. Antonio Tabucchi et alii. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- WARTBURG, Walther & ULLMANN, Stephen: *Problemas e métodos da linguística* [Problèmes et méthodes de la linguistique]; trad. Maria Elisa Mascarenhas. São Paulo, Difel, 1975.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*; trad. e apresentação de José Arthow Giannotti. São Paulo, Nacional, 1968, 164 p.



LÉLIA PARREIRA - ORPHEU: 100 ANOS

# Orpheu, a alma nua da poesia

Lélia Parreira Duarte  
Universidade Federal de Minas Gerais

“(...) na nossa sensibilidade actual o que não for  
explosão não existe.”

Almada Negreiros, *Ultimatum Futurista*

Parte do *Ultimatum Futurista*, de Almada Negreiros, publicado em 1917, esta epígrafe parece expressar o espírito de *Orpheu*, grupo de intelectuais e artistas que preferia a guerra ao marasmo e ao tédio que via dominar em Portugal, na época. É o que diz Almada Negreiros, ao comentar a recepção negativa da revista.

*Orpheu* seria portanto uma explosão e representaria a Modernidade para esse grupo de jovens rebeldes, cuja pátria deveria acolher, na arte, os diferentes interesses do país. Para trás da nova revista ficariam um passado de convenções literárias e sociais, preconceitos burgueses e modas obsoletas. À frente estariam os de *Orpheu*, esses homens do mundo (como diria Baudelaire). Viajantes e viajados, traziam eles para Portugal um olhar dominado por incontável paixão de sentir e expressar a modernidade.

Era estranha para o público essa poesia diferente, que testemunhava um mundo novo, de velocidade, de

maquinismos, fábricas, comboios e pluralidades; mas também do transitório, do circunstancial, do fugidio, do contingente, da insatisfação constante, da presença da guerra e da morte...

Como se sabe, alguns viram em *Orpheu* uma literatura de manicômio; para outros, ela representaria uma modernidade futurante, em confronto com o nada, numa ruptura clamorosa com a poesia portuguesa anterior. Eduardo Lourenço pergunta, referindo-se à polémica que discute a publicação: trata-se de nostalgia intemporal de paraísos perdidos ou futuros, ou de celebração de tempos novos de beleza e fascínio, desconhecidos dos antigos? Haveria na nova revista conteúdo e forma revolucionários, ou apenas simbolismo e ultrassimbolismo, na visão e no fundo?

Indubitavelmente, a publicação de *Orpheu* foi mesmo uma explosão. Fernando Pessoa escreve ao açoriano Armando Cortes-Rodrigues: “Somos o assunto do dia em Lisboa, sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extraliterária – fala do “Orpheu”.

Em artigo publicado na revista *Águia*, três anos antes, Fernando Pessoa já explicara porque a opinião pública não podia aceitar essa nova geração: os maiores de trinta anos, “inadaptabilisáveis”, seriam incompreendedores-natos, porque já velhos; outra parte seria de incompreendedores de ocasião, por circunstâncias variadas; outra parte, ainda, seria de jovens poetas e litteratos que não perceberam a importância desse movimento, embrião de ideias e tendências novas. (cf. *Fotobiografia de Fernando Pessoa*, 1988, p. 31).

Mas por que seria assim tão incompreensível esse novo Orpeu?

O nome da revista ajuda a entender o seu espírito: Orpeu é personagem mítica que regressa da morte e canta uma vitória que entretanto não se completa: ao desobedecer à ordem de não olhar para ver se Eurídice o seguia, Orfeu condena-se a jamais recuperar sua amada. Resta-lhe o seu canto que, em indiscutível beleza, falará sempre de morte, de dor, de incompletude, de insatisfação. Como se dissesse, com Kovadloff: “A palavra poética é justamente a que reconhece a própria penúria” (Kovadloff, 2003, p. 25).

É o que, de certa forma, faz *Orpheu*: testemunha o triunfo dos motores, das máquinas e das indústrias, o que resulta, entretanto, na sua divisão em um eu insaciável, de impensável completude, com a consciência infeliz de quem busca o absoluto e encontra apenas o próprio vazio interior.

“Sá-Carneiro e Pessoa participam dessa tentação”, diz Eduardo Lourenço (1974, p. 65). Assim se explicaria a “blague” do poema “Manucure” (publicado no segundo número da revista), e que não seria mais pura “blague”. E também os gritos da “Ode triunfal”, que não seriam simples onomatopeias. Porque essa linguagem não queria mais ser apenas um meio de transmissão de ideias, mas sim ato, realidade, como seria, por exemplo, a curva ondulada do verso de Sá-Carneiro “É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existel...” (*Orpheu* 2, p. 30). Ou como seriam os versos onomatopaicos da “Ode triunfal”, de Fernando Pessoa:

*Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!  
 Hup lá, hup lá, hop-lá-bô, hup-lá!  
 Hé-bá! Hé-bô! Ho-o-o-o!  
 Z-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ-Ꞥ!  
 Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!  
 (Orpheu 1, p. 110)*

A representação seria feita pela linguagem em si mesma, renunciando o que diria Mário de Andrade, na sua parábola “A escrava que não é Isaura”: a intenção seria a de desnudar a poesia dos adereços e disfarces que a escondiam, para mostrá-la em sua fascinante nudez. Se durante milênios a poesia fora adorno de múltiplos reis e poderes variados, agora deveria ela ficar nua diante de si mesma, revelando um país empobrecido e decadente, com inevitáveis angústia e depressão, como se indica nos versos de Álvaro de Campos:

*Sou nada...  
 Sou uma ficção...  
 Que ando eu a querer de mim ou de tudo neste mundo?  
 (Orpheu 1, 1915, p. 110)*

Ou como diria depois Sá-Carneiro, na epígrafe de *Indícios de ouro*:

*Tenho medo de Mim. Quem sou? Donde cheguei? ...  
 Aqui, tudo já foi... em sombra estilizada,  
 A cor morreu – e até o ar é uma ruína... (...)  
 (Orpheu 1, 1915, p. 110)*



Eduardo Lourenço diz que (...) “o que Sá-Carneiro e Pessoa encontraram de menos foi o mundo”. No seu tempo já não havia mundo e o que eles visualizaram foi um “Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada do nada” (Álvaro de Campos, “Tabacaria”, p. 196).

O traço diferencial da modernidade, o sinal de seu nascimento, diz Octavio Paz, é a atitude crítica. Crítica que o grupo de *Orpheu* compartilha com ícones europeus modernistas, vistos pela sociedade como boêmios e marginais: inadaptados seriam por exemplo Baudelaire e Verlaine, os andarilhos sem eira nem beira Rimbaud e Gauguin, os frequentadores de hospícios Toulouse-Lautrec e Van Gogh...

Na trilha desses insatisfeitos provocadores, o Grupo de *Orpheu* se delicia ao escandalizar o respeitável e “lepidóptero burguês”, dando “uma bofetada no gosto público”, como diz Almada Negreiros. Para desqualificar essa produção estranha, o conservadorismo português chama-a de “Literatura de manicômio”, relacionando “rilhafolescamente” “os bardos de Orpheu” com “doídos com juízo” e “alienistas”.

Seriam mesmo negativas, entretanto, todas as críticas recebidas pela revista?

Houve vozes divergentes, que viam a nova revista como “espécie de resumo das varias correntes modernas na nossa literatura”; falavam da analogia desse movimento com outros vistos no estrangeiro, e afirmavam que “só alguém de acanhadíssima cultura e fraco espírito crítico negará quer a originalidade desses poetas e prosadores, quer mesmo, o seu real talento”.

Registradas na fundamental edição crítica organizada por Jerónimo Pizarro no volume *Sensacionismo e outros ismos*, essas críticas dizem, por exemplo, que “*Orpheu* apresenta uma nova forma litteraria, uma nova visão da Realidade e da Vida, uma nova forma de dar expressão às sensações e aos pensamentos”. (...) (Cf. Pizarro, 2009, p. 45, 46, 47).

Mas qual seria essa nova forma? Vejamos a questão com base nos dois expoentes máximos do grupo *Orpheu*: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

LÉLIA PARREIRA – NADA ME SATISFAZ



## MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa integraram o grupo de *Orpheu* desde o seu primeiro momento. Como se sabe, foram editores da revista a partir de seu segundo número, sendo que Sá-Carneiro, através de seu pai, teria sido o garantidor da sustentação financeira da publicação.

O autor de *Dispersão* não chegou a completar 26 anos. Morreu um ano depois do lançamento de *Orpheu*, num suicídio espetacular: encenado, apoteótico, verdadeira explosão futurista de paradoxal autodivinização. Não seria essa morte uma tentativa de criar a poesia que ele não se acreditara capaz de realizar, em vida?

O Poeta não se mata para adquirir um Sentido; sua morte seria a coroação de uma vida de poesia, que ele queria funambulescamente comemorada, como diz no poema “Fim”.

*Quando eu morrer batam em latas,  
Romçam aos saltos e aos pinotes,  
Façam estalar no ar chicotes,  
Chamem palhaços e acrobatas!*

*Que o meu caixão vá sobre um burro  
Ajazado à andaluza...  
A um morto nada se recusa,  
E eu quero por força ir de burro!*

Sá-Carneiro. Fim, [19-], p. 168.

A propósito dessa morte prematura de Sá-Carneiro, diz Ettore Finazzi-Agró que muito mais alto falará esse corpo suicida que, de dentro de uma morte anunciada e procurada, mostra a que veio essa comunidade órfica. Esta que fundaria, “na sua inconsistência palpável”, uma palavra poética estranha, em que os vazios e intervalos acentuam o desconforto, apoiando-se em espaços brancos e reticências.

Esse processo muito se acentuará em Sá-Carneiro depois de *Orpheu 1*. Vejam-se os poemas “16”, “A Inegalável” e “Apoteose”. E, especialmente, “Vontade de dormir”, que tentei representar no quadro intitulado “Fios de oiro” e que, como aliás todo o livro *Dispersão*, fala desse “destino alto e raro” que o eu poético, entretanto, não consegue realizar:

VONTADE DE DORMIR

*Fios de oiro puxam por mim  
A soerguer-me na poeira –  
Cada um para o seu fim,  
Cada um para o seu norte...*

... ..

*- Ai que saudades da morte...*

... ..

*Quero dormir... ancorar...*

... ..

*Arranquem-me esta grandeza!*

*- P'ra que me sonha a beleza,*

*Se a não posso transmigrar?...*

(Sá-Carneiro, 19-, p. 60)

O Poeta refere-se a estátuas falsas e a um sofrido “quase” que nada consegue atingir ou possuir ; ele é um “Não”, uma “Certa voz na noite, ruivamente”, com suas miragens, falsidades, não seres. Mesmo a “Apoteose” é plena de negatividades que terminam em “pântanos de Mim” e em “jardim estagnado”. Em “A queda”, representa-se uma morte em ato: (“Tombei... / E fico só, esmagado sobre mim”).

Como o cubista Cézanne, Sá-Carneiro pretendia uma arte nova, mas permanecia céptico quanto a alcançar o seu objetivo: encontrar equilíbrio entre a violência da sensação e uma harmonia que pudesse conviver com essa morte do sujeito clássico e a consequente desestabilização de significações convencionais:

*Aonde irei neste sem-fim perdido,  
Neste mar ôco de certezas mortas? –  
Fingidas, afinal, todas as portas  
Que no dique julguei ter construído...*  
(Ângulo, de 1914, p. 22)

A movimentação do Poeta entre escritas diversas já falava de sua falta de rumo (escrevia ele poemas, novelas, narrativas, cartas), em estilos que oscilavam entre Simbolismo, Futurismo, Interseccionismo, Cubismo, Surrealismo...

*(As mesas do Café endoideceram feitas ar...)  
Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai êle a valsar  
Vestido de casaca, nos salões do Vice-rei...  
(Subo por mim acima como por uma escada de corda,*

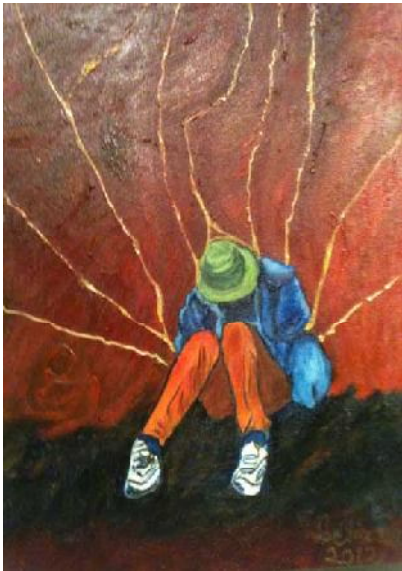
*E a minha Ansia é um trapézio escangalhado...*  
(*Orphen*, 1915, p. 19)

Sá-Carneiro quer seguir trilhas abertas por inovadores como Picasso (que ele conhece através de Santa Rita Pintor, como refere em cartas a Fernando Pessoa). Interessa-se entretanto mais pelo Cubismo: confessa serem-lhe simpáticos aqueles que “tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar, etc”. (Sá-Carneiro, 1959, p. 81). E assim Sá-Carneiro inscreve-se na modernidade e, tentando convencer Fernando Pessoa do valor e do interesse da nova estética, caminha inexoravelmente para “A queda”, para um “Além-tédio”, depois de um “Quase”, de uma “Asa que se elançou mas não voou...”, num fantástico “Rodopio”, em que se interseccionam vertiginosamente fantasias, desejos e nostalgias, esplendores e ruínas, em “vislumbres de não-ser”...

Outro exemplo do caráter avançado da obra de Sá-Carneiro seria sua narrativa *A confissão de Lúcio*, com seus elementos cubistas, futuristas e surrealistas, em torno da inconsistência e transitoriedade do eu e da criação (a pintura acima é uma ilustração da Festa da americana, que faz parte da narrativa). Peço licença para uma nota testemunhal, que julgo bastante pitoresca: durante o meu curso de Letras, na UFMG, fui monitora de Literatura Portuguesa e, encarregada de preparar apresentação de pesquisa sobre *A confissão de Lúcio*, tive que me haver com todos aqueles espaços e reticências,

sem livros, sem computador, sem scanner e sem xerox (isso foi em 1967), na tarefa de datilografar o texto da narrativa em stênceis, para que todos os alunos pudessem ter o seu livro para leitura. Outros tempos!...

Os estudos da época desenvolveram-se posteriormente, e pudemos observar em *A confissão de Lúcio* os inusitados registros de produção de uma arte que, nas trilhas da ironia do Romantismo Alemão, já adotadas pelo Futurismo, queria reconhecido o seu estatuto de arte e a modernidade de seu texto: a divergência de vozes e seu oscilante narrador, o espelhamento constante e as várias narrativas encaixadas *en abîme*, com seus sugestivos nomes e seu clima de mistério e enigma, na constante relação com luminosidade e fogo / poder. Apontaram-se ainda os duplos em que se desdobram narradores e personagens do texto, signos do próprio deslocamento do discurso e do sem lugar do sentido. Podemos então imaginar a violência da reação provocada por *A confissão de Lúcio*, publicada em 1914, ainda antes de *Orpheu...*



LÉLIA PARREIRA – FIOS DE OIRO  
(DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO)



LÉLIA PARREIRA – FERNANDO PESSOA E SEUS HETERÔNIMOS



## FERNANDO PESSOA E SEUS HETERÔNIMOS

A produção literária de Pessoa foi inicialmente muito voltada para a reflexão crítica sobre “A nova poesia portuguesa”. Foi o estímulo de Sá-Carneiro que o fez investir realmente na poesia, lembra Teresa Rita Lopes (1990): o autor de *A confissão de Lúcio* ajudou a nascer e fez crescer os heterônimos pessoanos, especialmente as odes sensacionistas de Campos, “essas que glorificavam a “magia contemporânea”. Dizia o poeta de *Dispensão*: “É preciso que se conheça o poeta Fernando Pessoa, o artista Fernando Pessoa – e não o crítico só – por lúcido e brilhante que seja”. (Sá-Carneiro, 1959, Carta de 03.02.1913).

As Odes sensacionistas de Pessoa/Campos realmente glorificavam a magia daqueles tempos de múltiplas conquistas; falavam elas também, entretanto, da incompletude de um eu perdido na velocidade, na transitoriedade e na errância que caracterizam o Orfeu mítico e a própria poesia como desmedida. O heterônimo confessa o constante uso da máscara, numa criação que fala de ausência e melancolia, pois tudo é vazio, fingimento, linguagem, como diz o poema “Depuz a máscara e vi-me ao espelho”:

*Depuz a mascara e vi-me ao espelho...  
Era a criação de ha quantos anos...  
Não tinha mudado nada...*

*É essa a vantagem de saber tirar a mascara.*

*É-se sempre a criança,  
O passado que fica,  
A criança.*

*Depuz a mascara, e tornei a pol-a.  
Assim é melhor.  
Assim sou a mascara.*

*E volto à normalidade como a um terminus de linha.*  
(Pessoa / Campos, 1990, p. 252).

Com a heteronímia o poeta dessubjetiva-se e ressubjetiva-se, exercitando a linguagem, já que o eu nunca será inteiro, sempre fragmentado e incompleto, “Cacos de mim”...

*A minha alma partiu-se como um vaso vazio.  
Caiu pela escada excessivamente abaixo.  
Caiu das mãos da creada descuidada.  
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.*

*Asneira? Impossível? Sei lá!  
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.  
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho*  
*[por sacudir.*

(Pessoa/Campos, 1990, p. 213)

Bernardo Soares fala da angústia dessa pluralidade:

*Meu Deus, meu Deus, a quem assisto?  
Quantos sou?*

*Quem é eu?*

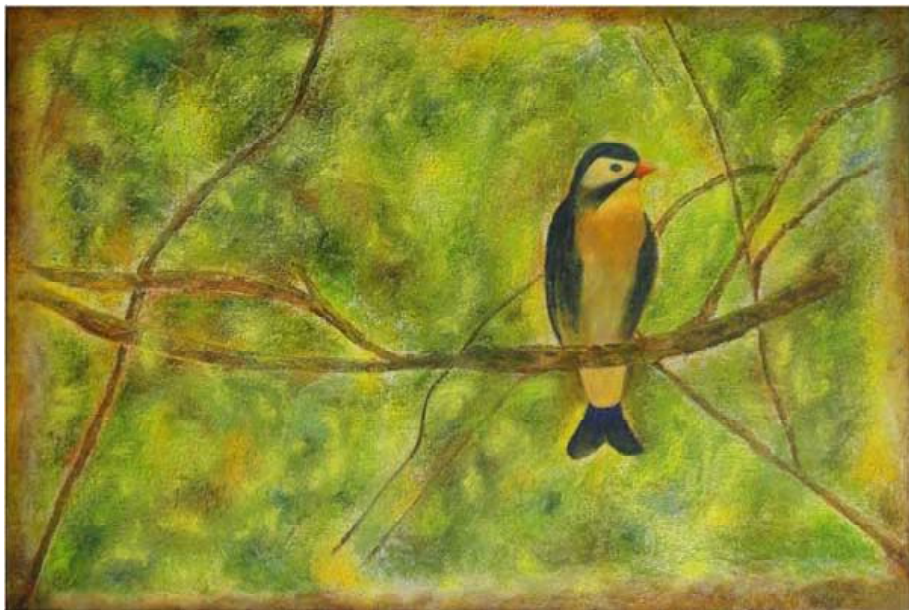
*O que é este intervalo que há entre mim e mim?*

(Pessoa, *Livro do desasocego*. 2010. Tomo I, p. 481).

Há em Pessoa uma “tendência orgânica e constante para a despersonalização”, diz Giorgio Agamben. E o filósofo cita Pessoa, ao falar de dessubjetivação – “transformação do poeta em ‘puro terreno de experimentação’ do Eu e das suas possíveis implicações éticas” (Agamben, 2008, p. 121-122). Pessoa seria um exemplo do artista moderno, cuja obra de arte tem como base uma atitude realista, crítica, descrente, desengañada. A base de sua criação seria a negatividade, a irônica autonegação, que afirma e ao mesmo tempo nega um desejo sempre impossível, que não poderia ser realizado ou gozado a não ser por uma linguagem que não se fecha, que nada conclui, mas que, por isso mesmo, testemunha esse eu incompleto, feito apenas de linguagem.

## PESSOA ORTÔNIMO

O Poeta dos heterônimos não precisa deles, entretanto, para revelar-se um ser de perda, de falta, de insatisfação, como revelam tantos poemas do *Cancioneiro*, assinados pelo ortônimo. Um exemplo é “Leve, breve, suave”, que assim illustrei:



LÉLIA PARREIRA – LEVE, BREVE, SUAVE

O prazer e a completude que o Poeta deseja representam-se num canto de ave, tão fugaz e tão irremediavelmente perdido. O seu desejo vão parece representado na disposição sincopada dos versos do poema. Ou então pode ser observado num outro, intitulado “O menino da sua mãe”, como se vê no quadro abaixo. O soldado está no campo de batalha, morto, enquanto a mãe reza em casa, esperando uma volta que nunca acontecerá:

*Lá longe, em casa, há a prece:*

*“Que volte cedo, e bem!”*

*(Malhas que o Império tece!)*

*Jaz morto, e apodrece,*

*O menino da sua mãe.*

(Pessoa, apud Lourenço, 2006, p. 22-23).

A consciência infeliz do Poeta constata a obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperanças foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las, foram dadas metas a alcançar, como essa mãe que reza, confiante na volta (impossível) do filho. (Cf. Agamben, 2007, p. 55-56).

Até mesmo quando o ortônimo celebra os grandes feitos das viagens e do domínio dos mares, em *Mensagem*, a ideia da morte e a sensação de falta, perda e frustração perturbam as suas comemorações:

*Ó mar salgado, quanto do teu sal  
São lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram!  
Quantas noivas ficaram por casar  
Para que fosses nosso, ó mar!*  
(Pessoa. *Mensagem*. 2006, p. 211).

O Poeta canta descobertas e conquistas, mas fala principalmente de perda e dos decorrentes sofrimento, exílio, ruína e solidão. O que importa, como no Orfeu mítico, é o canto, a linguagem. Sempre a falta e a negatividade como impulsos para a criação poética, como diz Agamben: a acídia e a melancolia são doenças mortais que entretanto trazem em si “a possibilidade da própria cura”; a maior desgraça seria “nunca tê-la tido”. (Agamben, 2007, p. 32).

Um grande exemplo dessa associação estaria em *O Marinheiro*, incluído no primeiro número de *Orpheu*. Nesse drama estático que é também poesia / ficção, as

veladoras são personagens relativizadas pela consciência de terem realidade apenas a partir de sua capacidade de usar a linguagem, de contar umas às outras os seus sonhos, enquanto velam a donzela morta que, como elas, não tem consistência; são reversíveis o sonho e a realidade, assim como o sujeito e o objeto do sonho: ao invés de ser o marinheiro um sonho das veladoras, não seriam elas uma realização onírica dessa personagem sonhada, uma nova forma de *mise-en-abyme* dentro do texto? E não estaria aí uma das críticas de *Orpheu* a esse país decadente, que preferia viver no passado e nos sonhos de supostas grandezas?

Mas voltemos aos heterônimos pessoanos: se o último ato poético de Sá-Carneiro é o suicídio, a explosão de Fernando Pessoa em heterônimos - máscaras de linguagem - mostra que também ele assume a condição de *homo sacer*, o sacrificado sem que alguém o defenda, de que fala Agamben (2004). Diversificando os seus eus, o poeta transforma em múltipla poesia a angústia e a melancolia que o oprimem, e assim confirma o dito de Blanchot: “a obra só é obra se é a unidade dilacerada” (1987, p. 227).

Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, e ainda o semi-heterônimo Bernardo Soares seriam assim eus-poéticos que multiplicam a “vida nua” dessa modernidade em que as palavras são miragens de plenitude: o que elas realmente carregam é a insatisfação, o vazio, a ausência...

Vejamos rapidamente essa angústia em Álvaro de Campos:



LÉLIA PARREIRA – DE LA MUSIQUE

Um bom exemplo estaria no poema “De la musique”, que assim tentei representar, e em que a carga simbolista não esconde a busca infrutífera, o desejo frustrado:

*Ah, pouco a pouco, entre as árvores antigas,  
A figura dela emerge e eu deixo de pensar...  
Pouco a pouco, da angústia de mim vou eu mesmo  
[emergindo...*

*As duas figuras encontram-se na clareira ao pé do lago...*

*...As duas figuras sonhadas,  
Porque isto foi só um raio de luar e uma tristeza minha,  
E uma suposição de outra coisa,  
E o resultado de existir...*

*Verdadeiramente, ter-se-iam encontrado as duas figuras  
Na clareira ao pé do lago?*

*(...Mas se não existem?...)*

*... Na clareira ao pé do lago?...*

(Pessoa / Campos, 1990, p. 216-7)

A paisagem fantasmática e a evanescente musicalidade do texto, no seu caráter simbolista, vago e inapreensível, em que abundam perguntas, pausas e reticências, parecem tudo reduzir a jogos de linguagem e cantos de se-reias que desaparecem a uma aproximação, o que lembra uma frase de Bernardo Soares: (...) na arte não ha desillusão porque a illusão foi admittida desde o principio. Da arte não ha despertar, porque nella não dormimos, embora sonhassemos. Na arte não ha tributo ou multa que paguemos por ter gosado d'ella. (Pessoa, *Livro do desasocego*. 2010. Tomo I, p. 481).

Outros poemas de Álvaro de Campos serão certamente mais violentos, mais pesados, mais “modernistas”. Eis, ao lado, a representação que fiz do “Bicarbonato de soda”.

*Subita, uma angustia...*

*(...)*

*Uma desconsolação da epiderme da alma,*

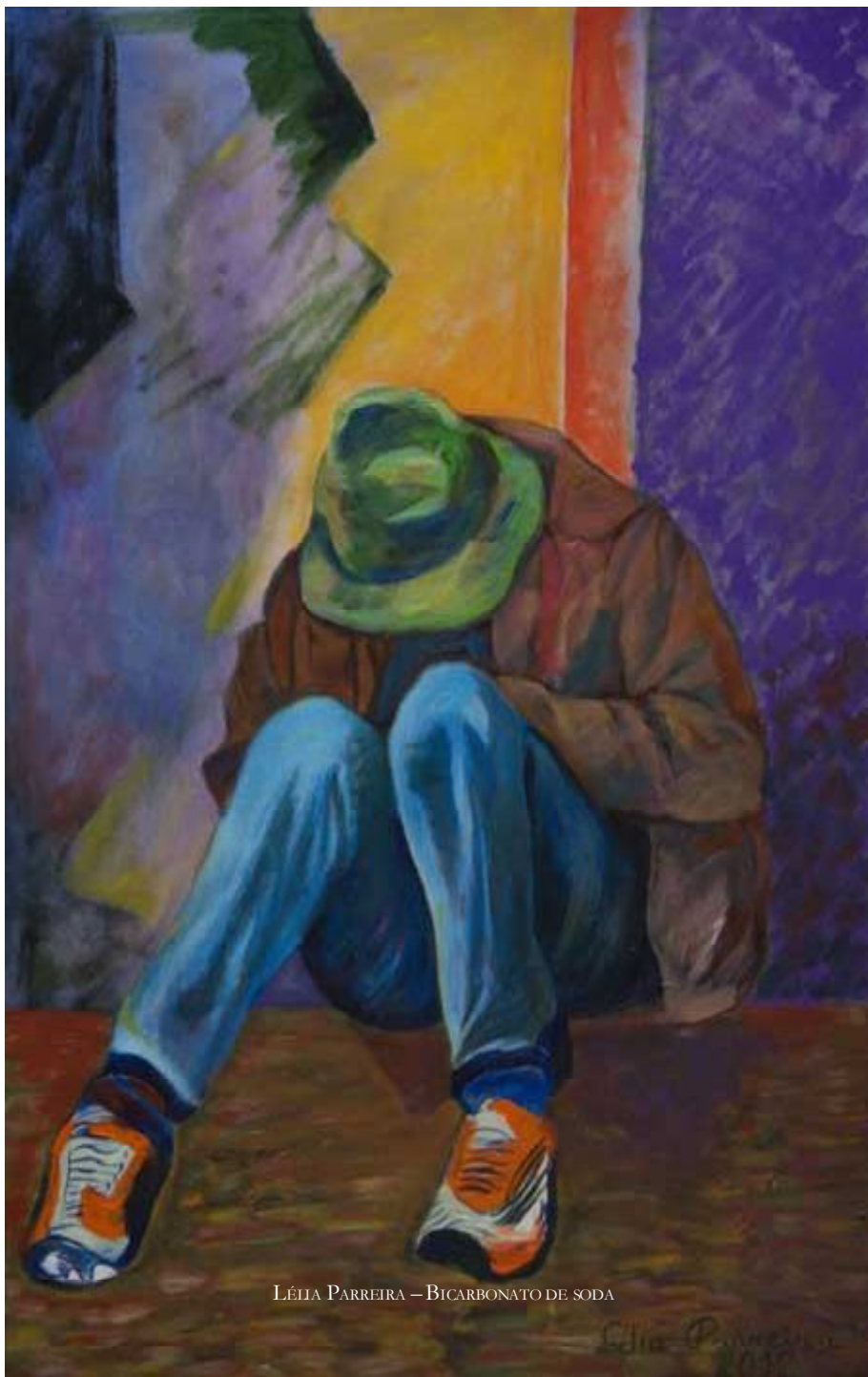
*Um deixar cabir os braços ao sol-pôr do esforço...*

*(...)*

*Mas o que é que me falta, que o sinto faltar-me no*

*[estomago e na circulação do sangue?*





LÉLIA PARREIRA — BICARBONATO DE SODA

Lélia Parreira  
2012

*Que atordoamento vazio me esfalfa no cérebro?*

*Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me?*

*Não: vou existir. Arre! Vou existir.*

*E-xis-tir...*

*E-xis-tir... (...)*

(Pessoa/Campos, p. 305-6)

E-xis-tir..., com essa consciência infeliz de perda do eu, esse vazio interior e a sensação de que o eu chegou “demasiado tarde para os deuses e demasiado cedo para o ser”, como diria Heidegger. A criação trará talvez um lenitivo para esse sofrimento, mesmo que seja para expressar apenas um “Nada me satisfaz”. Com angustiada tristeza, o desventurado vê os seus irmãos sem qualquer qualidade. Por que será que isso nos lembra a ironia de Campos, no “Poema em linha reta”? Cito um trecho:

(...) (E) *Eu, que tenho sofrido a angústia das*

*[pequenas coisas ridículas,*

*Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo,*

*Tôda a gente que eu conheço e que fala comigo*

*Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho,*

*Nunca foi senão príncipe – todos êles príncipes – na vida...*

(Pessoa/Campos, 1990, p. 274).

O sentimento é de ser reles e “Vil no sentido mesquinho e infame da vileza”, numa sociedade em que imperam a desonestidade e o fingimento; é insuportá-

vel a vida, nesse desespero que está consciente de ser desespero, o pior deles, como diz Kierkegaard. E isso traz um terrível cansaço:

*O que ha em mim é sobretudo cansaço  
Não d'isto nem d'aquillo,  
Nem sequer de tudo ou de nada:  
Cansaço assim mesmo, ele mesmo,  
Cansaço.*

Mas e Ricardo Reis e, principalmente, Alberto Caeiro, vistos por tantos como a solução encontrada por Pessoa para a sua crise existencial?

Caeiro representaria a descoberta de que o problema do ser humano está no pensamento; para igualar-se à natureza que não pensa, Caeiro propõe umas das soluções aventadas por Freud: abandonar a civilização para voltar ao estado primitivo que garantiria uma soma grande de felicidade. Certamente por isso, e esquecendo o fingimento poético, tantos veem Caeiro como a face tranquila com que Fernando Pessoa teria encontrado a paz.

Diz o heterônimo (chamei a este quadro “O essencial é saber ver) :



LÉLIA PARREIRA –  
O ESSENCIAL É SABER VER

*O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa. (...)*  
Pessoa / Caeiro (1965, p. 217)

A busca de sentido seria o problema do homem. Para que buscar o mistério? Diz o heterônimo:

*(...) o único sentido oculto das cousas  
É elas não terem sentido oculto nenhum.*

*É mais estranho que todas as estranhezças  
E do que os sonhos de todos os poetas  
E os pensamentos de todos os filósofos,  
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser  
E não haja nada para compreender. (...)*  
(Pessoa / Caeiro, 1965, p. 223)

Caeiro pretende estar objetivo e tranquilo, fugir do sentimento, da angústia, da atividade mental. Por isso critica os poetas que veem significações na natureza, como no poema

*O luar através dos altos ramos,  
Dizem os poetas todos que ele é mais  
Que o luar através dos altos ramos.*

*Mas para mim, que não sei o que penso,  
O que o luar através dos altos ramos*

*É, além de ser  
O luar através dos altos ramos,  
É não ser mais  
Que o luar através dos altos ramos.*  
(Caeiro, 1965, p. 222)

Entretanto, revelando talvez a utopia dessa atitude, depois de criar os trinta e tantos poemas de “O guardador de rebanhos” de Caeiro, Fernando Pessoa retorna a si mesmo, e escreve a “Chuva oblíqua”, numa espécie de êxtase que não consegue definir:

*Atravessa esta paisagem o meu sonho dum pôrto infinito  
E a côr das flôres é transparente de as velas  
[de grandes navios  
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra  
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...]*  
(Pessoa, 1965, p. 113)

O interseccionismo e o clima de sonho, presentes no poema, poderiam indicar a existência dos vários heterônimos, cada um no seu agora, com uma linguagem peculiar, mostrando não ter outra consciência a não ser a de linguagem. Não seriam então a acídia e a melancolia, de que fala Agamben as responsáveis também pela criação de Alberto Caeiro?

Não seriam essas, ainda, as libertadoras da bÍlis negra, que explicaria as explosões de descontentamento e desilusão de Álvaro de Campos, presentes, por exemplo, nas Odes, na Tabacaria, no Opiário, em “Se te queres matar, porque não te queres matar?”, nos dois

“*Lisbon revisited*”, em “Imnsonia”, no “Aniversário”, em “Esta velha angústia”, no “Poema em linha reta” e tantos outros? Lembremos o início da “Tabacaria”:

*Não sou nada  
Nunca serei nada  
Não posso querer ser nada  
À parte isso tenbo em mim todos os sonhos do mundo.*  
(Pessoa / Campos, 1990, p. 226)

A negatividade parece mais evidente nos versos desse heterônimo, que seria certamente, ao lado de Bernardo Soares, o principal representante da angustiada tristeza e do desespero da acídia.

Campos fala amargamente da desilusão daquele que se julga “o da mansarda”, o que será sempre “*o que não nasceu para isso*” e inveja quem pode ter a sua verdade:

*(Come chocolates, pequena;  
(...)  
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade  
[com que comes!  
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha  
[de estanho,  
Deito tudo para o chão, como tenbo deitado a vida.)*  
(Pessoa / Campos, 1990, p. 198)

A bÍlis negra o levaria também a lamentar, no “Aniversário”:

*O que sou hoje é terem vendido a casa,*

*É terem morrido todos,  
É estar eu sobrevivente a mim mesmo como um  
[phosphoro frio...*

(Pessoa / Campos, 1990, p. 218).

E o levaria também a falar da angústia que nada lhe permite decidir, como em “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Cintra”:



LÉLIA PARREIRA – AO VOLANTE DO CHEVROLET PELA ESTRADA DE CINTRA





E assim Álvaro de Campos (e certamente todos os heterônimos) parece comprovar o que diz Agamben sobre a melancolia e o fantasma na cultura ocidental. O próprio filósofo cita Pessoa, ao falar de dessubjetivação – “transformação do poeta em ‘puro terreno de experimentação’ do Eu e das possíveis implicações éticas” (Agamben, 2008, p. 121-122).

Agamben julga Pessoa exemplar no sentido de artista moderno, cuja obra de arte tem uma atitude realista, crítica, descrente, desenganada. A base de sua criação seria a negatividade, a irônica autonegação, que afirma e ao mesmo tempo nega um desejo sempre impossível, que não poderia ser realizado ou gozado a não ser por uma linguagem que não se fecha, que nada conclui, mas que, por isso mesmo, testemunha o desespero desse eu incompleto, feito apenas de linguagem.

## RICARDO REIS

Com a disciplina mental e a linguagem contida dos clássicos Horácio e Epicuro, Ricardo Reis fala da brevidade da vida, da inanidade dos bens terrenos, dos enganos da fortuna, da importância de gozar moderadamente os prazeres. A sabedoria de Reis estaria em sentar-se ao sol, abdicar de tudo e ser rei de si mesmo, pois “Os deuses são deuses, / porque não se pensam.” (Pessoa / Reis, 1994, p. 134). Daí a contenção do heterônimo, o seu conselho de ser inteiro em si mesmo, não esperar nada fora de si, como a lua que brilha toda em cada lago, pois sábio será aquele que vive o seu dia como se fosse eterno.

De acordo com Reis, até o amor é enganador e perigoso:

*Quer pouco, terás tudo.  
Quer nada, serás livre.  
O mesmo amor que tenham  
Por nós, quer-nos, opprime-nos.*  
(Pessoa/Reis (1994, p. 167).

O heterônimo escreve as suas *Odes*, mas o que propõe nelas é o isolamento, a paralisia, a contenção, a inatividade. A sua máscara é clássica, altaneira, e com ela ele aceita até a morte.

Não se parecem assim Ricardo Reis, Alberto Caeiro e mesmo Bernardo Soares? Naquela ode que assim começa: “Seguro assento na coluna firme / Dos versos em que fico, / Nem temo o influxo innumero futuro / Dos tempos e do olvido:” (Pessoa / Reis, 1994, p. 63), Ricardo Reis fala, como Caeiro, da preocupação com a permanência através dos versos, a única possível.

Essa valorização da linguagem – no caso, a leitura – está presente também no semi-heterônimo Bernardo Soares, em vários momentos: um deles é quando comenta a sua emoção diante da leitura de um texto do Padre António Vieira, pela beleza da língua com que se constrói o texto. Outro exemplo seria de quando recorda Cesário Verde, a partir de “um cheiro aos caixotes do caixoteiro”, e diz: “ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regresssei, pela recordação, à única verdade, que é a literatura”. (Pessoa, *Livro do desassossego*, 1989, p. 364).

## CONCLUSÃO

Parece possível concluir que seria mesmo difícil para o público português da época compreender a nova revista, com sua modernidade futurante, de alma nua na rua, em confronto com o nada, nessa consciência de que “O homem é o ser que falta a si mesmo e consiste unicamente neste faltar-se e na errância que isso abre” (Agamben, 2008, p. 137).

Sá-Carneiro encenou sua morte como um último ato poético, depois de vivê-la literariamente na sua produção. Fernando Pessoa, com sua dessubjetivação – “transformação em ‘puro terreno de experimentação’ do Eu e das suas possíveis implicações éticas” –, despiu-se de si mesmo e criou os heterônimos: “Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim, nem à vida”.

E Bernardo Soares descreveu o processo:

Para criar, destruí-me: tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores, representando várias peças. (Pessoa, *Livro do desassossego*. Org. Leyla Perrone-Moisés, 1989, p. 160).

Aparece assim a explosão de que falava Almada Negreiros: Fernando Pessoa e Sá-Carneiro exemplificam o mal-estar de *Orpheu*, com seus eus incompletos, insaciáveis, divididos, que entretanto souberam construir

pontes feitas de linguagem e melancolia. Pois embora o desejo pretenda o inacessível, “o homem sonha, a obra nasce” e, como diz Bernardo Soares, “A arte tem valia, porque nos tira de aqui” (Cf. Pessoa, *Livro do desassossego*. Org. Leyla Perrone-Moisés, 1989, p. 380).

## REFERÊNCIAS

- Agamben, Giorgio (1999). *Ideia da prosa*. Trad., pref. e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia.
- Agamben, Giorgio (2004). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, Giorgio (2006). *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, Giorgio (2007). *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, Giorgio (2008). *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo.
- Alves, Ida Ferreira (2008). Ruy Belo e a errância na linguagem: figurações. In: Duarte, Lélia Parreira (2008 Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, p. 235-252.
- Baudelaire, Charles (2010). O pintor da vida moderna. Concepção e org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, p. 13-90.
- Blanchot, Maurice (2005). O canto das sereias. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1 - 34.

- Duarte, Lélia Parreira (1994). *A confissão de Lúcio* e a ironia romântica. *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro* (Org. Lélia Parreira Duarte). Belo Horizonte: CESP//FALE/UFMG, p. 99-106.
- Duarte, Lélia Parreira (2011). *Potência e negatividade em Fernando Pessoa*. Belo Horizonte: Ed. Veredas & Cenários.
- Finazzi-Agrò, Ettore (1994). O grande intervalo: a indicação da morte na poesia de Sá-Carneiro. *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro* (Org. Lélia Parreira Duarte). Belo Horizonte: CESP//FALE/UFMG, p. 9-20.
- Finazzi-Agrò, Ettore (2009). *Tertium datur*. In: Duarte, Lélia Parreira (Org.). *A escrita da finitude*: de Orfeu e de Perséfone. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 7-12.
- Kovadloff, Santiago (2003). *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno, Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Lopes, Maria Teresa Rita (1994). Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: o encontro prodigioso. *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro* (Org. Lélia Parreira Duarte). Belo Horizonte: CESP//FALE/UFMG, p. 21-34.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003). A literatura como experiência. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 11-58.
- Lourenço, Eduardo (1974). “Orfeu”, ou a poesia como realidade. In: *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, p. 47-67.
- Lourenço, Eduardo (1986). *Pessoa ou le moi comme fiction*. In: *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 35-43.
- Lourenço, Eduardo (1986). “O livro do desassossego” texto suicida? In: *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: IN-CM, 81-95.
- Lourenço, Eduardo (1988). Prefácio. In: Sousa, João Rui de (1988). Org, intr. e notas. *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 9-10.
- Lourenço, Eduardo (1990). Suicidária modernidade. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 117-118, set.-dez, p. 7-12.

- Margarido, Alfredo (1990). O cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 117-118, set.-dez, p. 92-102.
- Negreiros, José de Almada. *Ultimatum Futurista*. Seara, 3, 79, Portugal.
- Orpheu* (1971). 2. reedição vol. I. Lisboa, Edições Ática.
- Orpheu 2* (1976). Preparação de texto e introdução de Maria Aliete Galhoz. Lisboa, Edições Ática.
- Oliveira, Silvana Maria Pessoa de. (1994). Brasas e chamas – as metáforas da escrita em *A confissão de Lúcio*. *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro* (Org. Lélia Parreira Duarte). Belo Horizonte: CESP//FALE/UFMG, p. 133-135.
- Perrone-Moisés, Leyla (2006). Fernando Pessoa e o mal-estar da civilização. In: Santos, Gilda (Org.). *Fernando Pessoa, outra vez te reveja*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, p. 173-184.
- Pessoa, Fernando (1986). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Lisboa: Mem Martins, Europa-América.
- Pessoa, Fernando (1965). *Obra poética*. Org., intr. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora.
- Pessoa, Fernando (1989). *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Sel e intr. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Brasiliense.
- Pessoa, Fernando (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. crit. de Cleonice Berardinelli. Lisboa: IN-CM.
- Pessoa, Fernando (2006). *Poemas de Fernando Pessoa*. Sel. pref. posf. Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão/JL.
- Pessoa, Fernando (1993). *Mensagens*. poemas esotéricos. Ed. crít. José Augusto Seabra (Coord.). Espanha: Archivos, CSIC.
- Pessoa, Fernando. (2010). *Livro do desassossego*. Ed. crít. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Tomos I e II.
- Pizarro, Jerónimo (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Volume X, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- Sá-Carneiro, Mário de (1959). *Cartas a Fernando Pessoa* vol. I e II. Lisboa: Edições Ática.
- Sá-Carneiro, Mário de (19—). *Poesias*. Lisboa: Edições Ática.
- Sá-Carneiro, Mário de (1968). *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Edições Ática.
- Seabra, José Augusto (1990). *Centenário do nascimento de Mário de Sá-Carneiro*. Porto, Edição da Fundação Eng. António de Almeida.
- Selligmann-Silva, Márcio (2008). Orelha. In: Duarte, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, Belo Horizonte, MG: Editora PUC Minas.
- Sousa, João Rui de (1988). Org., intr. e notas. *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

## O que é a **e-book.br**



A **e-book.br**, Editora Universitária do Livro Digital é um projeto editorial compartilhado por instituições de ensino e pesquisa voltadas para o trabalho de difusão do livro. Todos os textos publicados são de acesso gratuito aos leitores, mediante cedência de direiros autorais para este fim.

Concebida pelo CEDAP, Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, com participação de docentes da Universidade Estadual de Feira de Santana e da Universidade Estadual da Bahia, a Editora Universitária do Livro Digital propõe-se a funcionar de modo integrado, com núcleos independentes, ou **unidades editoras**, em instituições de ensino e pesquisa que aderirem oficialmente ao projeto.

Cada Universidade integrante da **e-book.br** poderá ter sua própria **Unidade Editorial**, com **Coordenador**, **Conselho Editorial** e **Equipe de Produção**.

Os livros eletrônicos da **e-book.br** também podem ser impressos em tiragens destinadas a divulgação, leitura em bibliotecas e outras formas de distribuição, como ocorreu com as Edições Rio do Engenho.

Visite nosso blog:

<http://e-bookeditora.blogspot.com>



Este 6º volume da Coleção Oficina do Livro, denominado *Orpheu em Pessoa*, reúne alguns trabalhos apresentados ao Simpósio Internacinal 100 Anos da Revista *Orpheu*: Fernando Pessoa e as Poéticas da Modernidade, realizado no mês de junho de 2015.

O leitor deste livro virtual terá a feliz oportunidade de ter acesso a dez artigos dos seguintes autores brasileiros e estrangeiros:

Jerónimo Pizarro,  
Adriano Eysen,  
Manuela Parreira  
da Silva,  
Sandro Ornellas,  
Audemaro Goulart,  
Alana El Fahl,  
Luiz Antonio Valverde,  
Tércia Costa Valverde,  
Cid Seixas  
e Lélia Parreira Duarte.

# ORPHEU EM PESSOA

Cid Seixas e Adriano Eysen  
organizaram este volume a partir  
dos trabalhos apresentados ao  
Simpósio Internacional 100 anos da Revista *Orpheu*:  
Fernando Pessoa e as Poéticas da Modernidade.

Com este livro,  
mais um grupo de estudiosos  
brasileiros e estrangeiros  
integra-se ao esforço reazidado  
no processo de consolidação  
da Editora Universitária do Livro Digital,  
empreendimento destinado a oferecer  
à comunidade publicações de real valor  
e acesso inteiramente gratuito.

Um trabalho com o selo de qualidade  
**e-book.br**

ISBN 978-85-7395-263-6

