

Revista *Estranhar Pessoa*
(<http://estranharpessoa.com/revista>)

N.º 2

Caderno do *Orpheu*

Editor
Pedro Sepúlveda

Lisboa, outubro de 2015

Criado em 2011, o Projeto Estranhar Pessoa destina-se a uma revisão exaustiva da discussão em torno da obra de Fernando Pessoa e nasce da colaboração entre diversas entidades, estando sediado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desde 2013 é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/CPC-ELT/4587/2012).

A *Revista Estranhar Pessoa*, iniciada no âmbito do projeto homónimo em 2014 e de periodicidade anual, destina-se à publicação de artigos que se debrucem sobre a obra de Fernando Pessoa e a modernidade literária, filosófica e artística. Tomando esta obra e a sua época como pontos de partida, a Revista não se restringe a um só domínio, uma só disciplina ou uma perspectiva particular, acolhendo contributos de índole diversa.

Ao denominador comum constituído por uma obra e uma época acrescenta-se o primado da qualidade dos artigos, que é assegurado por uma arbitragem independente e pelo permanente aconselhamento editorial. A Revista publica regularmente Cadernos Temáticos, aceitando também em permanência o envio de propostas que excedam uma restrição temática.

Diretor

Pedro Sepúlveda

Conselho Editorial

António M. Feijó
Fernando Cabral Martins
Anna M. Klobucka
Richard Zenith

Revisão e Paginação

Ana Leonor Branco

ISSN 2183-4075

Tabela de Conteúdos

<i>Introdução: Além da paisagem</i> Pedro Sepúlveda.....	5
Secção Temática: Caderno do <i>Orpheu</i>	12
<i>Campos Triunfal</i> Richard Zenith.....	13
<i>Orpheu cosmopolita: Políticas culturais e heterotopia sensacionista em “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos</i> Fernando Beleza.....	30
<i>Orpheu... e Eurídice</i> Nuno Amado.....	57
<i>“Nós os de Orpheu”: da distinção</i> Rita Patrício.....	71
<i>Orpheu em lugar de Caeiro</i> Pedro Sepúlveda.....	86
<i>Raul Leal, o filósofo “futurista” de Orpheu</i> Manuela Parreira da Silva.....	110
<i>A propósito de Violante de Cysneiros: Orpheu, Nova Sapho e as poéticas e políticas de género no Modernismo português</i> Anna M. Klobucka.....	120
<i>Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa</i> Fernando Cabral Martins.....	137
<i>A teoria pessoana das Ideias: O Marinheiro</i> Pedro Tiago Ferreira.....	146
<i>Paisagens-Outras – a soma-síntese nas ficções de Fernando Pessoa</i> Ana Maria Freitas	162
Secção Genérica	174
<i>Animais, plantas e a crítica do antropocentrismo no Livro do desassossego, de Fernando Pessoa</i> Victor K. Mendes	175
<i>A poesia pensa o século XX: Fernando Pessoa lido por Alain Badiou</i> Vincenzo Russo	206
Os autores.....	218

Introdução: Além da paisagem

Fernando Pessoa defendeu, num esboço de crítica escrito em inglês que deixou por publicar, que haveria em Portugal apenas duas coisas interessantes, a paisagem e *Orpheu*. Escrevendo sobre a primeira só poderíamos falar de um lugar, e não das pessoas que nele vivem. Publicados dois números desta revista, em março e junho de 1915, ficou a marca de uma nova geração de poetas e artistas e de uma rutura com ideais estéticos vigentes. Esta ideia de geração é, contudo, altamente questionável no que diz respeito aos poetas e artistas de *Orpheu*, que se distinguiram certamente mais do que se aproximaram. Pessoa nunca deixou de tematizar este problema, ora sublinhando a singularidade de cada obra ora procurando elos de ligação entre elas, que o próprio estabelecia com base nos seus propósitos literários. Pensando em *Orpheu* como órgão de divulgação de uma nova corrente literária, Pessoa atribuiu-lhe vários nomes, os famosos *ismos*, vendo nos textos aí publicados manifestações do Interseccionismo, num primeiro momento, e finalmente do Sensacionismo, nome que confere a uma nova corrente agregadora de diversos movimentos literários e artísticos.

Contrariamente ao que projetara em ideias de publicação de revistas literárias que partilha na correspondência com Mário de Sá-Carneiro a partir de 1913, os números publicados de *Orpheu* não se apresentam, no entanto, como órgãos de um determinado *ismo*. Ao conceber, um ano antes da publicação do primeiro número, a edição de obras do seu *mestre* Alberto Caeiro, Pessoa pensou atribuir-lhe a autoria de “Odes Futuristas”, mas o termo “futurista” caiu enquanto classificação das Odes de Álvaro de Campos na revista. Notando a crítica de então uma proximidade destas Odes com o que era conhecido sobre o Futurismo, o poeta vê-se na necessidade de corrigir publicamente esta designação, procurando evitar que Campos se veja amordaçado ao rótulo de um movimento da vanguarda europeia. “Chuva Oblíqua”, conjunto de seis poemas atribuídos também anteriormente a Caeiro, é publicado em *Orpheu* sob o nome próprio, possuindo o subtítulo “poemas interseccionistas”. Um projetado “Manifesto Interseccionista” é, contudo, deixado de parte, ao ser considerado, em carta de Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues, mera *blague*. Apenas mais tarde, num artigo de crítica publicado em 1916, o poeta irá associar *Orpheu* ao nome então já encontrado para uma nova corrente literária, o Sensacionismo, capaz de integrar, a par da sua, obras tão diversas como as de Mário de Sá-Carneiro, José de Almada-Negreiros, Alfredo Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues ou Raul Leal,

entre outros. O terceiro número de *Orpheu*, nunca publicado, chegou a ser concebido, numa das inúmeras listas de projetos de Pessoa, como órgão desta nova corrente.

Pessoa oscila entre ver em *Orpheu* o interesse do estabelecimento de uma nova corrente literária e a marca da singularidade absoluta dos seus intervenientes. Apesar de, em seu entender, ter tido o mérito de ser recebida à gargalhada, tornando-se um êxito pelo escândalo que causou, o poeta pouco se envolveu na discussão pública em torno da revista. Em inícios de 1915, imediatamente antes da sua publicação, já revelara em carta a Côrtes-Rodrigues a intenção de abandonar a ambição grosseira de brilhar por brilhar, da *blague* e do propósito de *épater*. Apesar disso, é pouco tempo depois da carta enviada a Côrtes-Rodrigues que terá surgido, em conversa com Luís de Montalvor e Mário de Sá-Carneiro, o projeto da revista, rapidamente concretizado. Este projeto vem dar expressão a um propósito comum de manifestação pública, há muito discutido entre Pessoa e Sá-Carneiro, dando visibilidade não só a cada obra como a um sentido de conjunto, ainda que em moldes que não podem deixar de transparecer artificialidade.

Orpheu não seria então uma mera *blague*, mas a publicação do que sem modéstia se propõe ser o que de interessante há em Portugal para além da paisagem. Pessoa publica em nome próprio “O Marinheiro” e “Chuva Oblíqua”, revelando a figura de Álvaro de Campos, que assume em lugar de Caeiro a autoria das famosas Odes, “Triunfal” e “Marítima”, assim como de “Opiário”. Sá-Carneiro publica os poemas de índole simbolista destinados ao volume *Indícios de Oiro*, editado postumamente pelos críticos da *Presença*, e “Poemas sem Suporte”, entre eles o longo poema “Manucure”, a sua resposta ao Futurismo e à experimentação gráfica das vanguardas. A participação de Almada Negreiros limita-se ao primeiro número e a um conjunto de trechos em prosa intitulado “Frizos”, evidenciando desde logo a partir do título a proximidade com as artes visuais e aliando o artifício de uma simplicidade ingénua à crueza das imagens. *Orpheu* coloca lado a lado figuras reais e inexistentes, estando previsto para o terceiro número o surgimento de Ricardo Reis. Da anunciada revista trimestral resultaram afinal apenas dois números, mas tal bastou para definir uma geração de poetas em torno de alguns nomes maiores, nomeadamente Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada-Negreiros e Álvaro de Campos.

No ano que marca o centenário da revista *Orpheu*, este número inclui um Caderno a ela dedicado. O Caderno do *Orpheu* pretende proporcionar ao público a leitura de um conjunto de artigos de alguns dos mais importantes especialistas em Fernando Pessoa e no Modernismo literário português, assim como de jovens investigadores já com trabalho muito relevante nestes

campos. Alguns destes artigos tiveram origem em comunicações realizadas no âmbito do 9.º Seminário Aberto do Projeto Estranhar Pessoa, designado a propósito “Assuntos Órficos” e realizado a 5 e 6 de Março do presente ano na Biblioteca Nacional de Portugal. Integrando-se num conjunto de iniciativas comemorativas do centenário da revista, este Seminário constituiu um espaço de ampla e acesa discussão em torno de princípios, propósitos e fundamentos de *Orpheu* e das várias obras que compõem a revista. O Caderno centra-se em Fernando Pessoa, não sendo esquecidos os restantes autores dessa complexa *geração*, como Sá-Carneiro, Almada, Côrtes-Rodrigues ou Raul Leal. Pretende-se dar um contributo para uma redefinição do Estado da Arte no campo da investigação sobre o Modernismo literário português, através de um conjunto de estudos detalhados das diversas facetas da sua publicação mais emblemática, prescindindo de qualquer pretensão de exaustividade.

Os artigos incluídos neste Caderno só aparentemente estão unidos por uma temática condutora, já que o carácter heterogéneo das suas análises releva desde logo de estudos pormenorizados, e em alguns pontos polémicos, de facetas que escapam a serem integradas num conjunto unitário. À ideia de geração e da celebração do centenário da sua apresentação pública sobrepõem-se a de uma análise crítica apurada de particularidades de cada obra e de cada autor, tendo presente o modo como se relacionam com a revista *Orpheu*. Os artigos partilham o rigor e o detalhe da análise, sendo tanto em termos temáticos quanto de estrutura argumentativa e até de extensão tão diferentes entre si quanto o permitem os distintos modos de proceder de cada um dos autores.

Richard Zenith foca no seu artigo a génese da figura e da poesia de Álvaro de Campos, publicada pela primeira vez em *Orpheu*, analisando a sua relação com Caeiro e Reis a partir dos primeiros esboços e projetos das suas Odes. Na famosa descrição do dia triunfal, em carta a Adolfo Casais Monteiro datada de 13 de janeiro de 1935 (cf. Caderno do dia triunfal), Pessoa narra o surgimento de Campos e da sua poesia como tendo acontecido *num jacto, sem interrupção nem emenda*, imediatamente na sequência da escrita dos primeiros poemas de Caeiro e de um modo igualmente *triumfal*. A partir da análise da verdade mais simbólica que factual deste passo e de documentos que revelam como Caeiro era inicialmente a figura pensada para assumir a autoria das Odes de Campos, Zenith debruça-se sobre os elementos que considera determinantes na sua poesia, definindo-a enquanto privilegiada consubstanciação do espírito e da ambição da revista *Orpheu*. O artigo de Fernando Beleza tematiza igualmente Campos, em particular a sua “Ode Marítima”, analisada em pormenor a partir da questão do cosmopolitismo de *Orpheu* e das

revistas anteriormente projetadas por Pessoa e Sá-Carneiro. Debruçando-se tanto sobre *Orpheu* como sobre os projetos anteriores das revistas *Lusitânia* e *Europa*, nunca concretizados numa publicação, Beleza define o impulso cosmopolita presente em qualquer destes projetos, assim como na famosa “Ode” de Campos, como heterotopia cosmopolita periférica. Contrapondo-se às pretensões nacionalistas e tradicionalistas do grupo de *A Águia*, *Orpheu* significou, como demonstra Beleza, um posicionamento cosmopolita construído a partir de uma posição periférica e de um lugar imaginário criado com base numa referência real, que o autor encontra representado no cais lisboeta de Alcântara do poema de Campos.

Nuno Amado analisa em pormenor a correspondência entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues imediatamente anterior ao lançamento da revista *Orpheu*, escrutinando os motivos e as consequências do que o primeiro descreve como um período de *crise psíquica*. Como confia Pessoa a Côrtes-Rodrigues, esta crise resultou num afastamento relativamente aos seus companheiros literários e numa consciência de missão individual, de foro religioso e patriótico, que o leva a rejeitar tudo o que seja da ordem da *blague*, do panfletário ou do publicitário. Em contradição com o que *Orpheu* viria a representar, Amado demonstra como a defesa de Pessoa de um novo conceito de sinceridade implicaria um privilégio concedido à obra heteronímica, revelada apenas de um modo insuficiente em *Orpheu*. O autor defende que não se encontra em *Orpheu* a expressão máxima da obra pessoana, apontando para um propósito polémico e desviante, por contraponto à parte da obra que o poeta deixou por publicar. Rita Patrício propõe uma leitura da nota editorial de Pessoa “Nós os de *Orpheu*”, publicada em outubro de 1935, apenas um mês antes da morte do poeta, na revista *Sudoeste*. Entendendo-a enquanto as derradeiras palavras de Pessoa sobre *Orpheu*, Patrício lê-as como ato de distinção relativamente ao movimento presencista. A leitura estabelece um confronto com os textos que o poeta escolheu publicar no mesmo número, o poema “Conselho” e “Nota ao Acaso”, de Campos. Visando ambos os textos, segundo a autora, a defesa de uma estética da criação dramática e do fingimento poético, a sua publicação juntamente com a nota marcaria uma distância face a uma estética psicologista da *Presença*. Tanto a defesa de um novo conceito de sinceridade na Nota, que encontra em Caeiro o seu expoente máximo, como o preceito exposto no poema de ocultação de si mesmo são lidos no âmbito deste debate estético. No meu artigo “Caeiro em lugar de *Orpheu*” proponho uma leitura da posição de *Orpheu* no contexto da obra pessoana a partir da consideração dos propósitos e projetos do poeta que antecedem a sua publicação. Foco em particular os seus projetos, partilhados com Sá-Carneiro, de lançamento de revistas, assim como

o menos conhecido plano de lançamento, com contornos internacionais, da obra de Caeiro. Considerando estes projetos, assim como as reflexões de Pessoa na correspondência com Côrtes-Rodrigues e nos artigos publicados em 1912 em *A Águia*, proponho que *Orpheu* vem, por um lado, concretizar uma ideia de fixação de uma nova corrente literária, ocultando, por outro, fundamentos dessa mesma corrente. Renunciando em *Orpheu* quer à publicação de textos programáticos, quer ao lançamento da obra de Caeiro, ambos associados à *blague* que Pessoa afirma perante Côrtes-Rodrigues rejeitar, defendo que o poeta segue em *Orpheu* um preceito de exposição pública parcial e alusiva, que permanecerá determinante em publicações posteriores.

Propondo a sua caracterização como “o filósofo ‘futurista’ de *Orpheu*”, Manuela Parreira da Silva debruça-se sobre a figura polémica, amiúde esquecida pela crítica, de Raul Leal. Articulado elementos biográficos e epistolares com a obra literária de Leal e o seu reconhecimento por parte dos companheiros, em particular Pessoa e Sá-Carneiro, Parreira da Silva encontra na sua redefinição do Futurismo o centro da obra deste poeta e filósofo. Através de uma análise da extensa carta enviada por Leal a Marinetti, a autora demonstra como uma adesão ao Futurismo, ainda que reinventado, ultrapassa a de qualquer outro companheiro de *Orpheu*. Leal propõe associar ao dinamismo futurista uma espiritualidade mística, reunindo as dimensões física e metafísica na sua proposta de uma obra de arte total, de nome “Astralédia”, que procurava uma síntese suprema de vertentes contrárias. Numa abordagem de outra figura pouco estudada, Anna M. Klobucka analisa a propósito de Violante de Cysneiros, pseudónimo feminino de Côrtes-Rodrigues, poéticas e políticas de género no Modernismo português, confrontando *Orpheu* com o romance *Nova Sapho*, do Visconde de Vila Moura, de 1912. Num artigo que articula elementos biográficos, socioculturais e literários, é tematizada a herança estética e política decadentista, cuja importância é raras vezes salientada. O romance *Nova Sapho* é visto como obra cuja protagonista, a poetisa lésbica Maria Peregrina, antecipa outras personagens femininas, nomeadamente em Pessoa, Côrtes-Rodrigues, Sá-Carneiro e Almada. A redefinição da posição deste romance contraria uma distinção simplista entre o regionalismo nacionalista de *A Águia*, revista de que Vila Moura foi cronista, e o cosmopolitismo de *Orpheu*, sublinhando a autora a existência de uma conjugação de elementos regionalistas e cosmopolitas na obra de Vila Moura. Fernando Cabral Martins aborda a relação epistolar entre Pessoa e Sá-Carneiro, sublinhando como tanto a invenção da heteronímia pessoana quanto a configuração mítica de Sá-Carneiro como *personagem-de-poeta* podem ser estudadas a partir do diálogo epistolar entre ambos. Através de um tratamento comparativo de cartas e passagens de poemas, Cabral Martins demonstra a importância deste

diálogo na abordagem contemporânea dos mesmos tópicos. Em particular, o autor sublinha a relevância de tópicos partilhados como a fragmentação e dispersão do sujeito ou a relação entre o eu e o outro, cujo desenvolvimento é situável no tempo e no contexto de considerações epistolares. Esta mesma influência mútua é ainda notada em poemas publicados em *Orpheu*, nomeadamente na experimentação gráfica patente em “Ode Triunfal” e “Manucure”. O ensaio conclui com uma análise da arte editorial de Pessoa enquanto editor dos poemas deixados por Sá-Carneiro, mostrando como esta intervenção é decisiva no modo como os poemas são fixados.

Através de uma análise do drama estático “O Marinheiro”, publicado por Pessoa no primeiro número de *Orpheu*, Pedro Tiago Ferreira mostra como o poeta herda e modifica a Teoria das Ideias de Platão. Vendo em “O Marinheiro” um foco no que designa por Teoria das Ideias, e que transparece em reflexões das personagens sobre o sonho e a realidade, Pedro Ferreira nota a criação de uma alternativa à teoria platónica. Tematizando a relação entre sonho e realidade, as reflexões de Pessoa na peça dramática vão no sentido de atribuir o mesmo estatuto de realidade a ideias concebidas pela mente humana, independentemente de estas possuírem ou não um correspondente físico ou material. Esta redefinição da Teoria das Ideias visa encontrar no sonho e na ficção formas de realidade, definindo ideias como fruto do pensamento humano e não realidades inacessíveis ao mesmo. Focando a prosa ficcional de Pessoa escrita no período da publicação de *Orpheu*, Ana Maria Freitas encontra nela um carácter estático, que a aproxima de “O Marinheiro”, baseado no que a autora designa por ação interior. A análise de contos contemporâneos de *Orpheu*, que ficaram inéditos em vida, nomeadamente “A Estrada do Esquecimento”, “A Trincheira”, “Uma Carta da Argentina” e “A Perda do Hiato Nada”, revela elementos comuns às obras publicadas na revista. Para além de possuírem o referido carácter estático, Freitas encontra neles a ficcionalização dos motivos da transposição dos sentidos, da despersonalização, do diluir da personalidade individual no coletivo e dos intervalos entre modos de realidade. Tratando-se de contos inacabados e frequentemente negligenciados pela crítica, Freitas sublinha a sua importância no seio da obra de Pessoa e vê neles uma riqueza para a formulação de análises e hipóteses que adviria do seu estado de *work in progress*, da instabilidade e flutuação dos seus títulos e atribuições de autoria.

Este segundo número da *Revista Estranhar Pessoa* inclui ainda uma Secção Genérica, reunindo dois artigos que focam questões fundamentais no âmbito dos Estudos Pessoaanos, embora não possuam relação direta com a revista *Orpheu*. No primeiro artigo, Victor K. Mendes encontra no *Livro do Desassossego* de Pessoa uma crítica do antropocentrismo e do humanismo

ocidentais, que tem particular incidência em reflexões do *Livro* em torno de animais e plantas. Partindo de algumas considerações de Carrie Rohman, em *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*, de 2009, Mendes desenvolve uma leitura extremamente detalhada, em modo de *close reading*, de diversos passos do *Livro*. Neles nota como o descentramento do sujeito e a crítica da racionalidade antropocêntrica depende de uma animalização e de uma vegetalização pós-darwiniana do humano. Estes processos de animalização e vegetalização não são lidos, contudo, num registo de libertação, como no devir animal descrito por Deleuze e Guattari, mas enquanto perturbação e lamentada derrota do humanismo antropocêntrico, representadas na figura de Bernardo Soares. No último artigo deste número, Vincenzo Russo tematiza a leitura de Fernando Pessoa realizada pelo filósofo francês Alain Badiou. Russo destaca o modo como Badiou vê em Pessoa um testemunho-chave do que designa por a *idade dos poetas*, a par de Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Mandelstam e Celan. Badiou encontra nesta moderna *idade dos poetas*, vista como já terminada, uma experiência que excede a oposição entre subjetividade e objetividade e à qual uma nova orientação filosófica deveria obedecer. Entre os motivos que Badiou encontra na poesia de Pessoa, aqui analisados, encontram-se uma crítica da idealização, a utilização insistente do oxímoro e uma revisitação do Platonismo. A parte final do ensaio foca ainda a leitura de Badiou da “Ode Marítima” de Campos, encontrando nela uma tensão entre elementos que indiciam uma crueldade anónima de um “nós” e um regresso a um “eu” que subsiste a este anonimato.

A *Revista Estranhar Pessoa* prossegue com este número a publicação de artigos que tratam a obra de Pessoa, mas também dos seus contemporâneos e, de um modo mais abrangente, problemas colocados pela modernidade literária e filosófica. Prestando novamente tributo a um centenário, seguindo-se ao do dia triunfal de Fernando Pessoa o de *Orpheu*, a Revista não se cinge ao contexto temático órfico, contribuindo para renovar e ampliar a discussão que encontra em Pessoa um denominador comum.

Pedro Sepúlveda

Lisboa, outubro de 2015

Secção Temática:
Caderno do Orpheu

Campos Triunfal

Richard Zenith

Resumo

Como hoje em dia todos sabemos, a história do Dia Triunfal a propósito de Alberto Caeiro é um mito com um fundo de verdade. Menos sabido é que Pessoa, na mesma carta de 1935 em que contou como lhe aparecera o guardador de rebanhos, também criou um mito “triumfal” sobre Álvaro de Campos. Assim: “Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda surgiu a ‘Ode Triunfal’ de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.” A referida ode, na verdade, não foi escrita à máquina, mas à mão, e foi bastante emendada.

A ousadia efervescente de Campos também foi uma construção, utilizada para desconstruir os modelos literários que então prevaleciam. Álvaro de Campos consubstanciou o espírito e a ambição da revista *Orpheu*, que serviu, por sua vez, como um contexto para definir e destacar o seu génio não-aristotélico. O heterónimo era um grito libertador para Pessoa, para a poesia portuguesa e para o leitor com ouvidos para ouvir. Mas como é que surgiu exactamente? Qual era a sua relação, geneticamente falando, com Alberto Caeiro e Ricardo Reis? Em que consistia o triunfalismo da sua ode inaugural e do resto do seu percurso poético e “vivencial”?

O presente trabalho tenta responder a estas perguntas através de uma leitura atenta das cartas que Sá-Carneiro enviou para Pessoa no Verão de 1914, de alguns poemas de Álvaro de Campos (confrontados, em dois casos, com poemas de Carlos Drummond de Andrade), de rascunhos de poemas, atribuíveis a Campos ou a Caeiro, e de documentos em prosa assinados por Pessoa e por diversos heterónimos.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Ode Triunfal, Mário de Sá-Carneiro, Carlos Drummond de Andrade.

Abstract

Nowadays we all know that the story of the Triumphal Day of Alberto Caeiro’s emergence is a myth with an underlying truth. Less known is that Pessoa, in the same letter from 1935 in which

he tells how the keeper of sheep appeared to him, also created a “triumphal” myth about Álvaro de Campos. Like so: “All at once, without interruptions or corrections, the ode whose name is ‘Triumphal Ode,’ by the man whose name is none other than Alvaro de Campos, issued from my typewriter.” The said ode, in fact, was not written at the typewriter but by hand, and it was much corrected.

Álvaro de Campos’s exuberant audacity was also a construction, used to deconstruct the prevailing literary models. Campos embodied the spirit and ambition of the magazine *Orpheu*, which served, in turn, as a context for defining and highlighting his “non-Aristotelian” genius. The heteronym was a liberating shout for Pessoa, for Portuguese poetry, and for the reader with ears to hear. But how exactly did he come into being? What was his relationship, genetically speaking, to Alberto Caeiro and Ricardo Reis? What made his inaugural ode and the rest of his poetic career and “life” triumphal?

This paper tries to answer these questions through a close reading of: 1) letters Sá-Carneiro sent Pessoa in the summer of 1914, 2) several Álvaro de Campos poems (two of which are juxtaposed with poems by Carlos Drummond de Andrade), 3) some unfinished poems attributable to Campos or Caeiro, and 4) prose texts signed by Pessoa and by various heteronyms.

Keywords: Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Triumphal Ode, Mário de Sá-Carneiro, Carlos Drummond de Andrade.

Campos Triunfal

Richard Zenith

Em 1990, centenário do suposto nascimento de Álvaro de Campos, foi pela primeira vez revelado — numa edição de Teresa Rita Lopes — um dos seus mais extraordinários poemas, notável pela sua perfeita simplicidade. Redigido em 1934, narra como o poeta-engenheiro, ao sair de um comboio, já pensa com saudades no seu casual companheiro da longa viagem de dezoito horas, reflete sobre a “vasta fraternidade” que sente para com tudo o que é humano, percebe que todas as perdas e mortes que pesam no seu coração são sinais de vida, imensa vida, e conclui com esta frase assombrosa: “E o meu coração é um pouco maior que o universo inteiro.” (Lopes, 1990: 326-327)

Curiosamente, uma frase poética substancialmente idêntica — “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração” — tinha sido publicada seis anos antes num jornal de Belo Horizonte, por um desconhecido chamado Carlos Alberto, pseudónimo de Carlos Drummond de Andrade, então com 26 anos de idade.¹ O seu “Poema de Sete Faces”(Andrade, 2012a: 19-20), que inclui os referidos versos, voltaria a ser publicado em 1930, como primeiro poema do seu primeiro livro. A sétima e última estrofe, ou “face”, da sua auto-psico-grafia reza assim:

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

De forma semelhante, Álvaro de Campos, no seu poema de 1934 (“Saí do comboio”), diz sentir lágrimas a marejarem-lhe os olhos e também confessa: “Tudo me comove.”

O maior triunfo de Álvaro de Campos é idêntico ao de Carlos Drummond de Andrade: uma descomunal capacidade de sentir. É a capacidade que marcou o surgimento de Campos e que o distinguiu dos outros heterónimos e até de Fernando Pessoa, como imediatamente

¹ Drummond decerto conhecia o verso do poeta Tomás António Gonzaga (1744-1810) que reza assim: “Eu tenho um coração maior que o mundo” (*Marília de Dirceu*). No seu poema “Mundo Grande” (Andrade, 2012b: 45), voltaria ao mesmo verso, desta vez para contrariá-lo: “Não, meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor.”

percebeu Mário de Sá-Carneiro, o leitor privilegiado do drama em gente que se desenrolou em 1914. Na carta enviada em 13 de Julho desse ano, Sá-Carneiro, referindo-se à “Ode Triunfal”, que tinha acabado de receber, comenta: “eu, sinto que nunca poderia ter escrito a ode do Álvaro de Campos, porque em todo o caso não amo tudo que ele canta suficientemente para assim o fixar... ‘sinto’ menos do que ele, ‘amo’ menos do que ele, ‘estrebuchou’ menos do que ele as avenidas da ópera, os automóveis, os derbys, as cocotes, os grandes boulevards... E eu amo isso tudo portanto de tal ânsia a brasa!...” (Sá-Carneiro, 2001: 123). Fazendo uma distinção entre “sentir” e “saber sentir”, o remetente, que então vivia em Paris, repara que esta segunda maneira de sentir — imaginativamente — pode até ser potenciada no exílio, *in absentia*, de modo que o seu grande amigo, Pessoa, “não sente já ânsia de conhecer cidades, Europa, Progresso, porque tudo isso você viajou, hiperviajou, hiperconhece, hiperpossuiu ao escrever a sua admirável obra” (isto é, a “Ode Triunfal”).

Se concordarmos com a legitimidade metafórica do Dia Triunfal (8 de Março de 1914) em relação ao aparecimento de Alberto Caeiro e do seu ciclo *O Guardador de Rebanhos* — “escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase”, sustentou Pessoa na sua famosa carta de 13/i/1935 —, devemos admitir a mesma verdade simbólica para outro fenómeno redactorial acontecido logo em seguida no mesmo dia mítico-histórico. Isto é: “Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda surgiu a ‘Ode Triunfal’ de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem”(Pessoa, 2007: 422).

Quase nada desta última afirmação é literalmente verdade, a começar pela máquina de escrever. Durante muitas décadas, não se conheceu qualquer rascunho da “Ode Triunfal”, mas em 2010 foi publicado um fac-símile de uma folha manuscrita com 52 versos do poema (Moisés e Zenith, 2010: 71), dez versos de uma segunda folha manuscrita foram reproduzidos e transcritos em 2012 (Zenith, 2012: 89), e existem, no verso da mesma folha, mais 13 versos divulgados apenas em 2015 (Zenith, Lopes e Rêgo, 2015: 174). Estes 75 versos — um pouco menos de um terço do número total — sofreram grandes alterações. Os quatro versos que rematam o poema, na sua versão final, encontravam-se mais perto do início; alguns versos foram divididos em dois, com conteúdos acrescentados; novos versos e até estrofes inteiras foram posteriormente escritos e inseridos entre os versos destes primeiros rascunhos; e várias palavras e nomes próprios deram lugar a outros. Na “Ode Triunfal” publicada em *Orpheu* 1, o narrador, dirigindo-se aos “tramways, funiculares, metropolitanos”, implora: “Roçai-vos por mim até ao espasmo!”, mas no rascunho era mais explícito, dizendo: “Chegai-vos por mim e masturbai-me!”

A emenda mais significativa, no entanto, foi a supressão de um nome crucial para a poética de Campos. Um verso do rascunho que invocava “Walt Whitman tão alto que não pode passar pela porta!” (Zenith, 2012: 89) foi convertido, na versão definitiva, numa exclamação anónima: “Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!”. Num texto em prosa redigido quinze anos depois, Álvaro de Campos recordaria a grande novidade que representou “a minha ‘Ode Triunfal’, no *Orpheu* I, visto que, embora escrita perto de setenta anos depois da primeira edição das *Leaves of Grass*, aqui ninguém sabia sequer da existência de Whitman, como não sabem em geral da própria existência das coisas. (Lopes, 1990: 337)” Aquando da sua revelação pública, optou-se por esconder a sua dívida para com o poeta americano, o que não foi difícil, pois Pessoa-Campos tinha razão quanto à ignorância dos críticos portugueses. Nenhuma das muitas recensões de *Orpheu* 1 detectou a influência whitmaniana na grande ode. Não foi sequer detectada por Mário de Sá-Carneiro.

Na sua apoteótica carta de 20/vi/1914, Sá-Carneiro garantiu: “você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista — o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do Futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha” (Sá-Carneiro, 2001: 108). Note-se que a maravilhosa ode ainda não se chamava “Triunfal”. Pessoa, aliás, tinha escrito na carta ao amigo que os versos nela incluídos eram apenas alguns “excertos” de uma ode (sem nome). Sá-Carneiro discordou: “Não acho a ode um excerto (ou excertos). Acho-a pelo contrário — tal como está — um todo completo, perfeito em extremo, em extremo equilibrado” (109). Com efeito, os vários versos que elogiosamente cita na carta de resposta a Pessoa não correspondem à versão dos rascunhos, mas sim à versão definitiva, e depreende-se que tinha recebido praticamente a ode inteira, à excepção da primeira parte, que seguiria para Paris no início de Julho. Pessoa ainda lhe fez alguns retoques e emendas², mas a ode já estava completa nesse mês de Julho.

Não sabemos se Pessoa escreveu os primeiros rascunhos poucos dias ou algumas semanas antes da versão já revista que enviou a Sá-Carneiro, mas se a história do Dia Triunfal for verdadeira, pelo menos na sua essência poética, o heterónimo Álvaro de Campos terá surgido juntamente com a escrita do poema. É possível, aliás, que o eu poético que andava por Lisboa a celebrar máquinas e a vida moderna, gritando coisas como “Olhar é em mim uma perversão

² Por exemplo, substituiria uma referência ao “Shakespeare do século cem” (citada por Sá-Carneiro na sua carta de 13/vii/1914) por um Eurípides dessa mesma altura hiperfuturista.

sexual!” (verso do rascunho, quase igual na versão final) tenha sido inicialmente concebido como uma faceta cosmopolita do tranquilo observador da Natureza chamado Alberto Caeiro. Foi Teresa Rita Lopes quem primeiro trouxe para a ribalta a existência de odes futuristas — trechos ou inícios de odes — atribuídas ao heterónimo que surgira já em Março de 1914. Valendo-se de uma lista de tarefas que Pessoa elaborou para Caeiro e em que incluía não só *O Guardador de Rebanhos* mas também “Cinco Odes Futuristas” e “Chuva Oblíqua” (Pessoa, 2014: 205-206), a estudiosa deduziu que Caeiro começou por ser um vasto e polivalente poeta modernista — ora bucólico, ora urbano, ora vanguardista (cf. Lopes, 1993: 46-48). Porém, o autor das odes futuristas acabou por se chamar Álvaro de Campos, os poemas interseccionistas de “Chuva Oblíqua” tornaram-se património literário de Pessoa ele-mesmo³, e Caeiro ficou com *O Guardador*.

Entre os papéis de 1914 deixados por Pessoa, existem três odes abortadas que foram explicitamente destinadas ao projecto de cinco odes futuristas: 1) “E eu era parte de toda a gente que partia” (Pessoa, 2002: 258), inicialmente atribuída a A. Caeiro, nome substituído pelo de A. Campos; 2) “Ah, os primeiros minutos nos cafés de novas cidades!” (Pessoa, 2002: 104), atribuída a A[lberto] C[aeiro] mas imbuída do espírito e da linguagem poética de Campos; e 3) “Casa a Casa”, sem atribuição heteronímica e que não é obviamente de Campos. Esta última foi, aliás, publicada no apêndice a uma edição de poemas de Caeiro (Pessoa, 2014: 194)⁴, enquanto as outras duas surgem em várias edições da poesia de Campos. Um quarto poema, “Uma vontade física de comer o universo” (Pessoa, 2002: 257), cuja atribuição inicial a Caeiro foi alterada a favor de Campos, terá sido igualmente concebido como uma ode futurista. Avento Abril de 1914 como o mês em que Pessoa começou a trabalhar nestas odes, dado a referida lista de tarefas literárias para Caeiro ser anterior a 7/v/1914.⁵

As quatro odes iniciadas nessa Primavera heteronímica são ambientadas na cidade e falam de movimentos e deslocações, com menções de navios, comboios e outros modos de transporte. O narrador de todas elas observa a vida urbana com uma atenção *sentida* que lembra o olhar de Cesário Verde. De mais a mais, este olhar e este sentimento — à semelhança do que encontramos no poeta de “O Sentimento dum Ocidental” — são fortemente atraídos pela

³ Estes poemas passaram primeiro para Campos, indicado como o seu autor em carta de Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues datada de 4/x/1914.

⁴ O verso do fragmento (BNP E3/68-8v) tem um texto sobre Alberto Caeiro redigido em inglês.

⁵ A lista de tarefas é precedida por uma lista de quinze poemas de *O Guardador de Rebanhos*, que inclui dez poemas sem data, cinco poemas datados ou datáveis de entre 8 e 13 de Março, e nenhum dos seis poemas redigidos em 7 de Maio.

realidade humana, na sua individualidade e no seu conjunto. Passo a citar versos exemplificativos de cada uma das quatro odes (pela ordem em que foram mencionadas no último parágrafo):

1) “A minha alma era parte do lenço com [que] aquela rapariga acenava / Da janela afastando-se de comboio...”;

2) “O movimento, o movimento, / Rápida cousa colorida e humana que passa e fica...”;

3) “E a rapariga que cose à janela, de cabeça baixa, / Quem pode desprezar olhando-a como se ela fosse / Um ponto sobre a capital de um grande império...”;

4) “Um novo tacto que fizesse pertencer-me, / A meu ser possuidor fisicamente, / O universo com todos os seus sóis e as suas estrelas / E as vidas múltiplas das suas almas...”.

O espírito destas odes, ou destes estudos para odes, tem muito pouco a ver com o guardador de rebanhos, que não desejava possuir nada, não pretendia ter uma alma ou um coração transbordante de sentimentos, nem manifestava interesse pelas vidas alheias. Quando Caeiro se apaixonou por uma rapariga, foi por estar doente. No ciclo *O Guardador*, tido por Pessoa como a fase mais puramente caeiriana, o único momento francamente humano ocorre no oitavo poema, mas a criança brincalhona que acaba por ir morar com Caeiro na sua casa branca é o Menino Jesus e todo o poema é uma parábola. No terceiro poema do ciclo, o pastor de pensamentos presta homenagem a Cesário Verde, mas manifesta pena por este ter sido constringido a viver na cidade em vez do campo. E alega que o poeta oitocentista olhava para as casas, as pessoas e as ruas como se fossem árvores — alegação que me parece altamente discutível. Quanto ao guardador, que dizia apreciar, acima de tudo, a pura e objectiva *visão* de todas as coisas imediatamente ao seu alcance, temos de admitir que a sua poesia não vê as coisas (árvores, flores, pedras) tais como são; faz antes uma apologia, constitui-se num evangelho, que *prega* a superioridade de ver as coisas (árvores, flores, pedras) tais como são. É uma poesia abstracta, de certo modo platónica, na qual uma flor é uma flor — uma categoria e não uma flor realmente percebida ou, como acontece em Campos, imaginariamente *sentida*.

Caeiro era o mestre, que ensinava a importância de ver até não poder ver mais aquilo que existe, mas quem humanizou a lição, pondo-a em prática de modos opostos, foram os seus dois discípulos, surgidos quase em simultâneo. Três ou quatro dias depois de ter enviado a Sá-Carneiro a maior parte da primeira grande ode de Álvaro de Campos, Pessoa anunciou-lhe o “nascimento” de Ricardo Reis, que também escrevia odes, mas de um tipo completamente

diferente. Enquanto as de Campos, expansivas e excessivas, se inspiravam nas odes corais da tragédia grega, género que derivou do ditirambo, o extasiado canto coral em honra de Dionísio, as odes ricardianas eram mais breves e comedidas, imitadoras de Horácio na sua forma e também nas suas temáticas, que se prendiam com a necessidade de aceitarmos o destino que nos foi dado. Foi ainda em Junho de 1914 que Pessoa enviou para o seu amigo em Paris um primeiro lote de odes do classicista, juntamente com uma explicação do “enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos” (referido por Sá-Carneiro na sua carta-resposta de 27/vi/1914).

O Dia Triunfal, ao fim de três meses e meio, estava final e gloriosamente consumado. As descrições físicas e os dados biográficos do novo e admirável trio poético seriam desenvolvidos e aperfeiçoados ao longo de muitos anos, mas as suas personalidades, as suas ideias e os seus estilos literários, bem como as relações entre eles, foram definidos com nitidez em Julho de 1914. Nos primeiros dias desse mês, como para o ajudar a assentar tudo por escrito, Pessoa inventou Frederico Reis, irmão de Ricardo e autor de um folheto sobre a “Escola de Lisboa”, basicamente constituída pelo “Mestre jovem e glorioso” de nome Alberto Caeiro e pelos seus discípulos Ricardo Reis e Álvaro de Campos.⁶ O efeito exercido pela obra de Caeiro sobre estes últimos “foi o de uma paisagem totalmente nova que contemplassem, que lhes despertasse as almas, mas a cada um a sua, a cada um segundo as suas tendências e faculdades”. O precursor de todos eles era, no entanto, Cesário Verde, segundo se afirma no mesmo folheto. Assim, não é de admirar que Álvaro de Campos — ao descrever o cair da noite sobre as ruas de Lisboa, no segundo dos seus “Dois Excertos de Odes”, escritos na mesma altura (30/vi/1914) — exclame, de repente: “ó Cesário Verde, ó Mestre” e invoque seguidamente “O Sentimento dum Ocidental”, um poema que tem tudo a ver com os sentimentos e a materialidade viva da sua própria poesia dos primeiros tempos.

Frederico Reis define Campos como “o poeta de Sensações e só de sensações”, ou então como um “génio febril, nervoso”, que “na sua enorme Ode II triunfa de uma vez para sempre de todos os vários futuristas por acabar, que na França, na Itália e na Inglaterra não conseguem dizer o que querem”. Visto que a “Ode Triunfal”, nessa altura, se intitulava “Ode II”, é razoável

⁶ BNP E3/14⁶-3 a 17. O folheto, escrito em envelopes da Empreza Ibis — Typographica e Editora, foi transcrito e publicado em *Sensacionismo e Outros Ismos* (Pessoa, 2009: 57-61) e, com muitas diferenças de leitura, em *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (Pessoa, 2015: 18-25). Existe um rascunho, inédito, de uma «Carta de Fernando Pessoa a Frederico Reis», que consiste numa recensão (inacabada) do folheto e cuja publicação foi prevista “para *Europa*” (BNP E3/14⁶-18). *Europa*, um projeto de revista de 1914, era muito referida nas cartas trocadas por Pessoa e Sá-Carneiro no Verão desse ano. Na sua carta a Pessoa datada de 18/vii/1914, Sá-Carneiro escreve: “Gostaria muito, se fosse possível, de conhecer o que sobre mim (e sobretudo o interseccionismo e Caeiro & C.) o mano Reis escreveu.” Com efeito, o folheto de Frederico Reis também menciona Sá-Carneiro como escritor associado à “Escola de Lisboa”.

conjecturar que Pessoa encarava os “Dois Excertos de Odes” (subtitulados “fins de duas odes”) como as secções concludentes de uma “Ode I” e uma “Ode III” por completar. Metade desta conjectura é comprovada por uma carta para Armando Côrtes-Rodrigues, datada de 4/x/1914, em que Pessoa menciona um “trecho ‘à Noite’ da ‘Ode Triunfal N.º 3’ do Álvaro de Campos”. O trecho corresponderá, sem sombra de dúvida, ao primeiro dos “Dois Excertos de Odes”, todo ele um magnífico hino à Noite. A citada frase da carta também sugere que o antigo projecto de “Cinco Odes Futuristas” dera lugar a “Cinco Odes Triunfais”, título confirmado por um plano de publicações datável de 1915 (Pessoa, 2003: 287).

Quanto à primitiva e despojada designação de “Ode II” para a “Ode Triunfal”, reaparece num citadíssimo texto em inglês sobre o mestre Caeiro e os seus dois discípulos, que principia: “To whom can Caeiro be compared?” Foi publicado pela primeira vez em *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* (Pessoa, 1966: 335) com a data conjectural de 1917 — conjectura baseada, suponho eu, no facto de o longo texto elucidar com tanta perfeição as prováveis influências literárias de Caeiro (Cesário Verde, Walt Whitman e — “por oposição” — Teixeira de Pascoaes), a ascendência que Caeiro, por sua vez, exerceu sobre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, o génio que distingue cada um dos três poetas inventados, as semelhanças e diferenças entre eles, etc. É este texto que nos explica (cito a tradução para português):

Caeiro tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas tal como são. Ricardo Reis tem outro tipo de disciplina: as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também de modo a enquadrar-se num certo ideal de medida e regra clássicas. Em Álvaro de Campos, as coisas devem simplesmente ser sentidas.

Em toda a obra de Fernando Pessoa, não encontraremos melhor resumo das índoles contrastantes dos três heterónimos. Os primeiros editores deste texto calcularam que terão sido necessários três anos para o sistema heteronímico evoluir até ficar tão claramente traçado e descritível.

Já vimos, no entanto, que a evolução foi bem mais rápida. Em Julho de 1914, o sistema de Pessoa e C.^a estava estabelecido, com as órbitas e as forças de atracção e de repulsão em pleno funcionamento. O longo texto em inglês que acabo de referir será de 1915 ou mesmo de 1914 — de acordo com vários indícios, entre os quais a designação de “Ode II” dada à que viria a

intitular-se “Ode Triunfal”.⁷ Neste sistema, que à nascença estava intimamente ligado ao Sensacionismo teorizado por Pessoa⁸, o sentir do mestre, Alberto Caeiro, é supostamente sensorial, como se a visão fosse uma máquina fotográfica e a audição um simples gravador de sons [“as coisas devem ser sentidas tal como são”; “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...” (O *Guardador*, II)]. Na verdade, os seus poemas explicam continuamente que ele privilegia os cinco sentidos, sobretudo o da visão. Afigurar-se-ia que o poeta-pastor prefere o verso livre para poder moldar, com toda a naturalidade, as suas palavras à realidade que descrevem, mas não é isso que acontece. O versilibrismo de Caeiro é um simulacro da Natureza; *imita* a sua forma livre, espontânea, irregular. Em vez de escrever com base na observação, a sua poesia apresenta uma *ideia* da Natureza.

O sentir de Campos é sensual. Importa-lhe apenas o facto de experienciar sensações, que podem derivar de interpretações erróneas ou até de dados falsos. Desde que sinta, seja o que for, está tudo bem (“as coisas devem simplesmente ser sentidas”). As referências ao sadomasoquismo nas suas duas odes publicadas em *Orpheu* têm sido lidas, com toda a legitimidade, à luz de várias teorias de erotismo literário ou biográfico, mas a sua função poética imediata é salientar a exigência, em Campos, de um sentir sem barreiras. Quanto ao seu uso do verso livre, não deriva da Natureza exterior mas sim da sua própria natureza — da sua “emoção natural”, daquilo que sente “profundamente”. Estas palavras entre aspas provêm de um texto sobre o “ritmo paragrafado”, o termo que Pessoa-Campos cunhou para a cadência de grande fôlego, ao estilo de Walt Whitman, dos seus versos (Pessoa, 1994: 271-272). Desprezando as limitações da rima ou de uma métrica regular, o autor do texto conclui: “O limite que temos é a nossa própria personalidade; é o sermos nós e não a vida inteira. É isso o limite dentro do qual temos que trabalhar, porque não podemos trabalhar fora dele.”

A proeza de Campos é ter feito o que ele próprio julgava impossível: ultrapassar o limite da sua personalidade. Dedicando-se a sentir tudo na vida de todas as maneiras, de algum modo passou a ser a vida na sua totalidade. Superou-se, portanto, exactamente como Friedrich Nietzsche aconselhava aos que tivessem a força e o génio necessários para o fazer (e são notórias

⁷ Outro indício é a alusão ao “sad epicureanism” de Ricardo Reis, frase que se repete (“epicurismo triste”) no início de um texto de Frederico Reis sobre o seu irmão e que datará de 1914 ou 1915 (Pessoa, 1966: 386). Este texto e o folheto sobre a Escola de Lisboa são os únicos atribuídos a Frederico Reis.

⁸ O texto mais antigo sobre o Sensacionismo surge numa folha com dois poemas de Caeiro datados de 13/iii/1914 (BNP E3/67-30 e 30a, consultável no portal da BNP: <http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/indices.html> [procurar em “cotas”]). Tanto o texto em inglês aqui citado como o folheto de Frederico Reis apontam para o Sensacionismo como sendo a tendência que engloba os três heterónimos e que eles mesmos definem.

as afinidades do engenheiro com o filósofo alemão). Mais espantoso ainda: Campos superou o seu criador, Fernando Pessoa. Esta superação tem três aspectos, que são os três componentes do seu sentir triunfal: (1) *chutzpah*, (2) imaginação sonhadora e (3) amor. Ocuparei o resto do presente ensaio com algumas considerações sobre estes aspectos...

(1) Permito-me usar a palavra *chutzpah*, que é yiddish, devido às raízes parcialmente hebraicas de Álvaro de Campos. *Chutzpah* significa audácia, coragem, atrevimento, insolência... Quem possui esta qualidade diz tudo, faz tudo, sem medo ou hesitação. Mesmo para com o seu querido mestre, Caeiro, Campos mostra-se insolente e ousado. Vejam-se, por exemplo, os seguintes versos da “Ode Triunfal”:

Um orçamento é tão natural como uma árvore
E um parlamento tão belo como uma borboleta.

Rejeitando um conceito da Natureza que exclui as produções humanas, Campos afirma-se, logo à partida, como um poeta mais abrangente do que Caeiro. Mais abrangente e também mais arrojado, mais dinâmico. Um dos “poemas inconjuntos” do mestre começa: “Deito-me ao comprido na erva / E esqueço tudo quanto me ensinaram” (Pessoa, 2014: 166). Ao que o seu discípulo irrequieto parece responder num trecho de “A Passagem das Horas”, que começa assim: “Estatelo-me ao comprido em toda a vida / E urro em mim a minha ferocidade de viver...” (Pessoa, 2002: 213).

O *chutzpah* de Campos leva-o a afrontar, de forma ainda mais aberta, o homem que o criou. Troça dele pela sua “mania (...) de julgar que as coisas se provam” (numa carta publicada na *Contemporânea*, em Outubro de 1922) e chega a afirmar que “Fernando Pessoa (...) não existe, propriamente falando” (nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*).

A palavra *chutzpah* presta-se, igualmente, a definir o espírito audaz e contestatário de *Orpheu*, tendo-se Álvaro de Campos revelado, como era de esperar, como o colaborador mais escandalosamente órfico — nos três poemas que publicou na revista e também em cartas que redigiu antes e depois da saída do segundo número (finais de Junho de 1915). Não chegou a acabar uma missiva para Marinetti, datável de princípios de Junho, em que não escondia o seu desprezo pelo Futurismo e por processos marinettianos como o das “palavras em liberdade” (Pessoa, 2007: 114-115), mas pouco tempo depois, em 6 de Julho de 1915, redigiu e enviou para *A Capital* a conhecida carta em que se regozijava com o desastre de eléctrico sofrido pelo

estadista Afonso Costa, então deitado numa cama de hospital, em perigo de vida. Como se sabe, quase todos os colaboradores de *Orpheu* se dirigiram aos jornais, nos dias seguintes, para se demarcaram do gesto de Campos. Menos conhecido é o facto de este último ter iniciado uma segunda carta para *A Capital* em que reafirmava as suas anteriores declarações sobre o desastre acontecido ao líder do Partido Democrático, lamentando apenas “a circunstância, que infelizmente se parece confirmar, do seu restabelecimento”.⁹

No plano da realidade em que nos encontramos, claro que é Campos, e não Pessoa, que é inexistente. Se, apesar disso, afirmo que Álvaro de Campos “redigiu” e “enviou” cartas, é por achar que Fernando Pessoa, sem a intermediação do seu heterónimo, não teria conseguido ir tão longe. Nem nunca teria produzido, sem a voz destemida de Campos, um manifesto com a força do *Ultimatum* (1917).

(2) A inexistência dos heterónimos faz com que eles estejam forçosamente exilados, afastados da vida real. Ao ler Campos pela primeira vez, o que fazia pascar Sá-Carneiro, mais ainda do que a sua extraordinária capacidade de sentir imaginativamente, era conseguir fazê-lo *longe do mundo que cantava* e com tão verdadeira exaltação. Nem Pessoa (ou Campos) pretendia que fosse de outro modo. Num texto assinado por ele e datável de 1916 ou 1917, Campos assume a sua preferência por estar na vida como um turista:

Quero, para aproveitar a minha viagem, sentir o maior número de coisas no mais pequeno espaço de tempo possível. Sentir tudo de todas as maneiras, amar tudo de todas as formas, tocar e ver coisas e não lhes pegar, passar por elas e não olhar para trás — parece-me o único destino digno dum poeta. (Pessoa, 1994: 232)

Esta modalidade oximorónica de viver — tocar nas coisas sem pegar nelas, passando sempre adiante — já tinha sido experimentada por Alexander Search, mas sem um resultado feliz. No seu poema mais comprido, “In the Street”, datado de 12/xi/1907, o alter ego inglês visualiza as famílias que habitam as casas por onde vai passando e sente um misto de inveja e horror. Lamenta ser “the eternally excluded / From socialness and mirth” [“o eternamente excluído / De todo o convívio e do prazer”] e tenta imaginar-se numa dessas casas com uma mulher e filhos junto de uma lareira. Esta mera ideia provoca-lhe, porém, uma aversão instantânea. Rejeita a vida feliz dos outros, dizendo: “The world my home, my brother men / Are prisons, chains

⁹ Rascunho da carta publicado, pela primeira vez, em *Da República (1910-1935)* (Pessoa, 1978: 171-173).

that bind and pen” [Os homens irmãos, o mundo meu lar, / São prisões, cadeias de prender e atar] (Pessoa, : 162-163). (Cito a tradução de Luísa Freire.)

No *annus mirabilis* de 1914, Pessoa concretizou nos heterónimos várias das coisas que Alexander Search buscava. No caso de Álvaro de Campos, em vez de invejar a vida dos outros, conseguiu usurpá-la e *ser*, imaginativamente, todos os outros. A significativa epígrafe de “In the Street” reza assim: “But I, *mein Werther*, sit above it all; I am alone with the stars”¹⁰ (Carlyle, *Sartor Resartus*). Campos, pelo contrário, atirou-se para a vida, projectou-se nos outros, ao mesmo tempo que se mantinha “always apart from the crowd” [sempre isolado da multidão], segundo o supracitado texto que começa “To whom can Caeiro be compared”. Sem ser ou ter nada, tudo lhe era possível, através da técnica onírica exposta no poema “Tabacaria” e, de forma mais sucinta, em “Pecado Original”. Neste poema, Campos defende que a “verdadeira história da humanidade” consiste não naquilo que fizemos, mas sim naquilo que falhámos, naquilo que não conseguimos, mas que imaginámos, sonhámos, supusemos. Lido e ponderado com atenção, o final do poema revela-nos o génio íntimo de Campos:

Na alma, e com alguma verdade;
 Na imaginação, e com alguma justiça;
 Na inteligência, e com alguma razão —
 Meu Deus! meu Deus! meu Deus! —
 Quantos Césares fui!
 Quantos Césares fui!
 Quantos Césares fui! (Pessoa, 2002: 483)

(3) Para além de todos esses Césares, Álvaro de Campos foi muitas outras coisas na imaginação, incluindo muitos Romeus. Como insistia em sentir tudo, era natural e mesmo inevitável que sentisse também o amor, mas tentarei demonstrar que o amor não era apenas um sentimento entre outros, mas sim o seu sentimento mais triunfante. Começemos pela evidência empírica. Ao contrário do que acontece na obra de Caeiro ou Reis, os poemas e também certos textos em prosa de Campos estão habitados por numerosas pessoas, de várias idades e classes sociais. As relações entre os seres humanos intrigam este heterónimo, o único habilitado para falar, nas suas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, sobre os laços afectivos que os uniam — a Caeiro, Reis, Campos, António Mora e Fernando Pessoa —, a maneira como se conheceram, os encontros que realizaram e as discussões que travaram... Os poemas de Campos

¹⁰ “Mas eu, *mein Werther*, estou acima de tudo isso; estou sozinho com as estrelas.”

tematizam com alguma frequência as relações amorosas que observa ou em que ele próprio está envolvido e, já que quer sentir de todas as maneiras, gosta tanto de mulheres como de rapazes (contudo, parece não gostar de homens maduros, a menos que sejam piratas rudes).

Alberto Caeiro, exceto quando estava doente, era supremamente indiferente aos outros seres e aos afectos que os ligam. Casado com as árvores e as flores, ou com o seu dom de filosofar sobre a forma como elas devem ser vistas, vivia satisfeito, disse o que tinha para dizer, e morreu.

Ricardo Reis possuía os seus deuses e também as suas ideias sobre eles. As Lídias e Cloes dos seus versos, se dermos crédito às insinuações de Campos, eram rapazes travestidos de senhoras da Roma antiga, o que não altera em nada o seu estatuto fantasmático de meras sombras ouvintes. (Lopes, 1990: 475) Reis só atendia às leis do destino, devidamente espelhadas nas leis métricas a que as suas odes horacianas obedeciam. Ao que parece, procurava através delas a paz e a liberdade interiores. “A disciplina do ritmo é aprendida até ficar sendo uma parte da alma”¹¹, explicou o neoclassicista numa discussão com Campos, e foi decerto a propósito de pessoas como Reis que Pessoa escreveu, num texto intitulado “Liberdade”: “Ser livre não é não ter disciplina, é não precisar de disciplina — ser rítmico e superior”.¹²

Trilhando um caminho algo inverso, Álvaro de Campos, sem deuses nem leis, gozando de uma liberdade absoluta, sentia a necessidade de algum constrangimento, ou compromisso. Isto verifica-se tanto no plano formal, pois volta e meio sai-lhe um soneto ou outro tipo de poema com rima e métrica regulares, como na própria “vida” que os seus versos vão narrando. Tanto Bernardo Soares como Ricardo Reis advertiam que o amor dos outros pesa, oprime, e parece ter sido precisamente isso — algum peso, algum aprisionamento — que Campos precisava e procurava.

Numa das mais célebres canções gravadas por Janis Joplin, poucos dias antes da sua morte em 1970, surge duas vezes a seguinte frase: “Freedom’s just another word for nothing left to lose.” Kris Kristofferson, que escreveu a canção, “Me and Bobby McGee” (e também a cantou), explicou numa entrevista, a propósito da referida frase, que a liberdade é uma faca de dois

¹¹ Pessoa, *Prosa de Ricardo Reis*, p. 210.

¹² BNP E3/92M-52. Ver o meu artigo “Reis Triunfal”, disponível em linha, na *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1, Outubro 1914.

gumes, pois pode ser dolorosa, como quando alguém está sozinho, sem ninguém que o mace, mas também sem ninguém para perder.¹³ *Nothing left to lose*.

Há uma frase de Álvaro de Campos que exprime uma ideia semelhante, ou porventura a mesma. Nas *Notas para a Recordação*, afirma, a dada altura, que “o amor da humanidade não nasce do egoísmo mas do cansaço dele” (Pessoa, 1994: 176). Isto parece significar que um egoísmo extremado — que implica uma grande liberdade e também uma grande solidão — acaba por cansar, gerando o impulso de procurar outros seres humanos.

Paradoxalmente, o exílio permanente de Campos (“já me isolei numa grande fábrica, entre os seus ruídos; já fugi do mundo num grande café internacional”, garante ele no trecho das *Notas* que acabo de citar) é o motivo do seu amor pela humanidade. Há um poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1925, que ilustra o mesmo paradoxo e que, tal como o seu “Poema de Sete Faces”, está em grande sintonia com a poética de Álvaro de Campos. Intitulado “Coração Numeroso”, o poema é narrado por um forasteiro — aparentemente o próprio Drummond — que se passeia pela noite do Rio de Janeiro. Entre as numerosas luzes, os *bondes* a tilintarem e as pessoas a divertirem-se na noite quente, o poeta sente-se cansado de viver, não conhece ninguém à sua volta e contempla, por um momento, a possibilidade de suicídio...

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
autos abertos correndo caminho do mar
voluptuosidade errante do calor
mil presentes da vida aos homens indiferentes,
que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor. (Andrade, 2012a: 133)

A estes versos podemos justapor o coração numeroso de Álvaro de Campos, revelado em versos como os seguintes, de “A Passagem das Horas”:

Passa tudo, todas as cousas num desfile por mim dentro,
E todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...

Meu coração tribunal, meu coração mercado, meu coração sala da Bolsa,

¹³ No programa televisivo *Enough Rope with Andrew Denton*, em 25/vii/2005. Consultei a seguinte transcrição: <http://www.abc.net.au/tv/enoughrope/transcripts/s1422317.htm>. A canção intitula-se “Me and Bobby McGee”.

meu coração balcão de Banco,
 Meu coração *rendez-vous* de toda a humanidade [...]. (Pessoa, 2002: 199)

Ainda que os vastos corações de Carlos Drummond e de Álvaro de Campos existam apenas nos seus versos, mesmo que o seu amor não passe de bela poesia, não deixa de ser algo enorme, potentíssimo.

É mais do que curioso que o último poema escrito em nome de Álvaro de Campos tenha sido “Todas as cartas de amor são / Ridículas”, e não foi certamente por acaso que o poema saiu na sua voz, com o seu ritmo e a sua emoção. Supõe-se que as cartas de amor inspiradoras do poema foram aquelas que Fernando Pessoa escreveu a Ofélia Queiroz e sabe-se que Campos, sempre impetuoso e por vezes malicioso, intervinha nessa correspondência, inserindo comentários parentéticos nas cartas de Fernando e chegando a escrever uma carta inteira, em que ofereceu conselhos à namorada. Sugiro, no entanto, que *todas* aquelas cartas de amor ridículas partiam de Álvaro de Campos. Ou melhor: se não existisse o engenheiro-poeta, Fernando Pessoa não conseguiria ter escrito nenhuma carta a Ofélia Queiroz, nem ter namorado com ela. Proponho que, sem Álvaro de Campos, Pessoa também não poderia ter defendido o direito de António Botto e de Raul Leal à sua homossexualidade. Como talvez não conseguisse ter tido a coragem — a *chutzpah* — para se opor com veemência, na primeira página do *Diário de Lisboa*, a um projecto de lei predestinado a ser aprovado pela assembleia-fantoches de António de Oliveira Salazar. Refiro-me à lei contra as associações secretas, aprovada por unanimidade em Abril de 1935.

A minha proposta é simplesmente esta: a poesia, tal como se realizou em Álvaro de Campos, todo ele um grande poema, transformou Fernando Pessoa.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de (2012a) *Antologia Poética*, São Paulo, Companhia das Letras.
 _____ (2012b) *Sentimento do Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras.
 LOPES, Teresa Rita (1993) *Álvaro de Campos — Livro de Versos*, Lisboa, Estampa.
 _____ (1990) *Pessoa por Conhecer*, vol. 2, Lisboa, Estampa.
 MOISÉS, Carlos Felipe e Richard Zenith (2010) *Fernando Pessoa, Plural Como o Universo* (catálogo da exposição), Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho.

- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, orgs. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- _____ (1978) *Da República (1910-1935)*, org. Joel Serrão, Lisboa, Ática.
- _____ (1994) *Poemas Completos de Alberto Caetano*, org. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença.
- _____ (1999) *Poesia de Alexander Search*, org. Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2015) *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, orgs. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2014) *Poesia de Alberto Caetano*, orgs. F. C. Martins e R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim [2001].
- _____ (2009) *Sensacionismo e Outros Ismos*, org. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2007) *Obra Essencial de Fernando Pessoa (Cartas)*, vol. 7, org. R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2003) *Prosa de Ricardo Reis*, org. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2002) *Poesia de Álvaro de Campos*, org. T. R. Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001), *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, org. M. P. da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ZENITH, Richard, Fátima Lopes e Manuela Rêgo (2015) *Os Caminhos de Orpheu* (catálogo de exposição), Lisboa, BNP/Babel.
- _____ (2012), *Fernando Pessoa: o Editor, o Escritor e os Seus Leitores*, Lisboa, Fundação Gulbenkian.

***Orpheu* cosmopolita:
Políticas culturais e heterotopia sensacionista
em “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos**

Fernando Beleza

Resumo

Este artigo começa por traçar os contornos da política cultural cosmopolita do *Orpheu*, colocando-a no contexto da tensão entre nacionalismo e cosmopolitismo que definiu os modernismos europeus do início do século XX. Partindo desta reconsideração do espaço do *Orpheu* na cultura modernista, mostro em seguida, baseado em textos de Pessoa sobre a revista e nas dimensões cultural e estética do sensacionismo de Álvaro de Campos, que o cosmopolitismo periférico do *Orpheu* teve consequências poéticas que ultrapassam as suas políticas editorial e cultural, estendendo-se à criação artística pessoana, em especial ao imaginário cosmopolita da poesia de Campos. Mais precisamente, argumento que o espaço/tempo do cais lisboeta e a performance corporalizada de Campos em “Ode Marítima” — publicada no segundo número da revista — não apenas reflectem o impulso cosmopolita que moldou o *Orpheu* e o sensacionismo pessoano, mas também emergem como *loci* privilegiados para a materialização de um modernismo afirmativamente localizado/territorializado nas margens da Europa, em que desejo, cosmopolitismo e sexualidade se interseccionam para a constituição do que podemos definir, usando um termo de Michel Foucault, como uma heterotopia cosmopolita periférica.

Palavras-chave: *Orpheu*; cosmopolitismo; heterotopia; Álvaro de Campos; corporalidade.

Abstract

This article begins by tracing the contours of *Orpheu's* cosmopolitan cultural politics, considered in the context of the dialectics of nationalism and cosmopolitanism that shaped European early modernism. Following this reconsideration of *Orpheu's* place in modernist culture, I move on to contend, based on Pessoa's writings about the magazine and the cultural and aesthetic dimensions of Álvaro de Campos's sensationist poetics, that the peripheral model of cosmopolitanism that shaped *Orpheu* had crucial poetic consequences. These consequences, I

claim, reach well beyond the borders of its editorial and cultural politics, emerging in Pessoa's artistic production, particularly in the cosmopolitan imagination of Campos's poetry. More precisely, I argue that the space/time of Lisbon's harbor, along with the embodied performance of Campos in "Maritime Ode" — published in the second number of the magazine — do not only reflect *Orpheu* and sensationism's cosmopolitan impulse, but they are also privileged loci for a materialization of a modernist poetics that is simultaneously cosmopolitan and localized/territorialized in Europe's margins. In this poetics, desire, embodiment, and cosmopolitanism intersect for the constitution of what I define, borrowing the term from Michel Foucault, as a peripheral cosmopolitan heterotopia.

Keywords: *Orpheu*; cosmopolitanism; heterotopia; Álvaro de Campos; embodiment.

***Orpheu* cosmopolita:
Políticas culturais e heterotopia sensacionista em “Ode Marítima”, de
Álvaro de Campos**

Fernando Beleza

— *O que quer Orpheu?*
— *Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço.*
Fernando Pessoa.

O carácter cosmopolita do *Orpheu* é frequentemente evocado pela crítica. José Régio, por exemplo, logo na sua célebre *Pequena história da nova poesia portuguesa*, publicada em 1941, descreveu o grupo modernista como revelando uma tendência cosmopolita que se opunha ao nacionalismo de autores da geração imediatamente anterior — a de Teixeira de Pascoaes e a revista *A Águia*, o órgão da renascença portuguesa. Mesmo antes de Régio, e de existir uma noção de grupo modernista, outros críticos apontaram para a dimensão cosmopolita de alguns textos em particular. Numa das primeiras críticas a *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, de autoria anónima, publicada no jornal *O Primeiro de Janeiro*, em 13 de Fevereiro de 1914, lê-se a propósito desta novela curta: “É nessa literatura cosmopolita, extravagante e absurda, que se lança o talento viril do senhor Mário de Sá-Carneiro” (anónimo, 1914: 1). Porém, Régio, bem como as várias gerações de críticos que se seguiram, nas quais se inclui Fernando Cabral Martins, que, ainda recentemente, em *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*, menciona também de passagem esta dimensão, não parecem ter visto no suposto cosmopolitismo do *Orpheu* um tópico passível de aprofundamento crítico. O tratamento desta dimensão do *Orpheu* tem ficado, assim, repetidamente reduzido à sua mera referência.

O esquecimento desta vertente do *Orpheu* torna-se ainda mais surpreendente se tivermos em conta a relevância que o que podemos definir, por agora, como um impulso cosmopolita toma em vários documentos ligados à preparação do projecto e publicação do *Orpheu*, bem como na sua teorização, no caso particular da produção de Fernando Pessoa. Refiro-me, principalmente, à correspondência trocada entre Pessoa e o seu *compagnon de route* Sá-Carneiro — durante os longos períodos que este passou em Paris — sobre os planos da revista e ao vasto

número de textos críticos e teóricos que este escreveu a propósito da sua publicação, aos quais se pode ainda acrescentar um conjunto de planos editoriais anteriores, que remontam às primeiras revistas projectadas por Pessoa, a partir de 1909: a *Lusitânia* e a *Europa*. Será, aliás, a partir deste *corpus* que este artigo pretende começar por fornecer uma abordagem do cosmopolitismo do *Orpheu*, em particular da política cultural por trás da revista. Como proponho nas páginas que se seguem, este impulso cosmopolita foi crucial não apenas por definir o seu espaço no ambiente artístico português e europeu, mas também pelas continuidades e implicações profundas que teve na produção literária, por exemplo, de Pessoa, marcada, tal como o projecto do *Orpheu*, pelo que definirei aqui como um modelo de cosmopolitismo periférico, que emerge de forma particularmente eloquente na “Ode Marítima”, do heterónimo Álvaro de Campos, publicada no segundo número da revista.

Críticos influentes do modernismo e das vanguardas, como Marjorie Perloff, já há décadas nos chamaram a atenção para a dialéctica de nacionalismo e cosmopolitismo na poesia e artes plásticas do início do século, enquanto elemento definidor das manifestações estéticas deste período, especialmente em Paris (Perloff, 1986: xxxvii). Perloff referiu-se essencialmente à produção cultural com origem na capital francesa — muitas vezes atribuível a expatriados das periferias europeias — e anterior à Grande Guerra. Com o início desta, como tem sido consensual entre a crítica, assistiu-se a uma forte inclinação desta balança para o lado nacionalista, principalmente em França.¹⁴ Sá-Carneiro, aliás, numa carta de Paris a Pessoa, pouco depois de um dos seus regressos à capital francesa, no Verão de 1915, expõe esta tensão de forma sugestiva quando se mostra admirado por continuar a ver obras cubistas em exposição em bairros como Montmartre; nas sua palavras: “Cubismo: julguei em verdade que tivesse desaparecido com a guerra: tanto mais que certos jornais diziam que os cubos do caldo (*bouillon kub*) e da pintura eram boches” (Sá-Carneiro, 2001: 186). A consciência por parte de Sá-Carneiro da identificação das vanguardas — visivelmente presentes na sua obra¹⁵ — com um cosmopolitismo contrário ao “espírito latino francês”, como era colocado nos jornais da época, não é de estranhar, considerando que ele se moveu nos espaços mais cosmopolitas de Paris, tendo a oportunidade de observar as suas dinâmicas sociais, culturais e estéticas. Mas mais do

¹⁴ Para mais sobre esta viragem, ver: *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, de Kenneth Silver.

¹⁵ Particularmente sobre a importância do cubismo na obra de Sá-Carneiro, ver: “The Cubist Experimentation of Mário de Sá-Carneiro”, de Ricardo Vasconcelos.

que sublinhar o relevo desta passagem de crítica cultural de Sá-Carneiro para a compreensão do seu próprio imaginário cosmopolita, o que me interessa apontar acerca desta afirmação é que, de facto, poderia ter servido a argumentação de Ihor Junyk (caso este o conhecesse), que no seu recente *Foreign Modernism: Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris* mostrou que a história cultural da viragem nacionalista na produção estética parisiense foi ainda mais complexa do que até há pouco se pensava. Segundo Junyk, esta terá convivido sempre de muito perto com modelos de uma resistência estética cosmopolita aos nacionalismos emergentes, mesmo durante e depois da guerra — uma resistência que continuou visível em Paris, como nota o expatriado português, e em muitos outros espaços menos centrais, moldando o modernismo da segunda década do século XX.

Neste contexto geográfica e culturalmente alargado, definido por esta dialéctica de cosmopolitismo e nacionalismo, o lugar particular dos dois números da revista *Orpheu*, publicados em 1915, que Pessoa definiu, em termos europeus, como tendo “much more unexpectedness and interest (...) than (...) the present war”, continua por ser pensado e abordado criticamente (Pessoa, 2009: 220). O que pretendo mostrar é, num primeiro plano, a necessidade de repensar o projecto de Sá-Carneiro e Pessoa, bem como o sensacionismo do segundo — teorizado frequentemente no contexto da revista e corporalizado nas suas páginas por Campos — como parte das respostas cosmopolitas, formuladas tanto a partir de Paris como das periferias do modernismo, desde a América do Sul até à Irlanda de James Joyce¹⁶, passando, como sugiro aqui, pelo cais de Lisboa, na “Ode Marítima”, do engenheiro sensacionista da comunidade pessoana de heterónimos. Para além deste objectivo geograficamente alargado, este artigo propõe ainda, de forma mais focada no plano nacional, que o cosmopolitismo do *Orpheu* teve implicações estéticas, políticas e éticas, articuladas no que podemos denominar de forma abrangente como a política cultural do sensacionismo, que implicam uma necessária reconsideração da relação entre o projecto da revista e o contexto das modernidades portuguesa (na sua dimensão periférica) e europeia do seu tempo, capaz, por sua vez, de trazer uma nova luz a problemas antigos e a leituras críticas estabelecidas. Por razões de limitação de espaço, esta leitura crítica do *Orpheu* centrar-se-á fundamentalmente na obra de Pessoa, particularmente, na sua teorização estética e cultural e na produção do seu heterónimo Campos, mantendo, por

¹⁶ Sobre o cosmopolitismo modernista irlandês, ver: *Irish Cosmopolitanism: Location and Dislocation in James Joyce, Elizabeth Bowen, and Samuel Beckett*. Sobre o caso latino-americano, ver o trabalho de Mariano Siskind, referido e comentado mais à frente.

exemplo, a contribuição também cosmopolita de Sá-Carneiro, por agora, apenas como pano de fundo (embora evocada sempre que necessário) desta abordagem que, por restrições de espaço e pela complexidade do impulso cosmopolita que definiu toda a geração da revista, será necessariamente limitada.¹⁷

Este artigo está dividido em duas partes. A primeira parte pretende esboçar os contornos da política cultural cosmopolita do *Orpheu* — e dos seus antecedentes directos, as revistas *Luistana* e *Europa* —, colocando-a no contexto de uma tensão com o projecto de cariz afirmativamente nacionalista d’*A Águia*. Esta tensão, formulada por Régio e pelo próprio Pessoa (como se verá), mimetiza no contexto português, conceptualizado aqui na sua dimensão periférica europeia, o que Junyk descreveu como o conflito entre nacionalismo e cosmopolitismo no modernismo parisiense, emergindo, desta forma, como crucial para repensar de modo mais aprofundado o espaço do *Orpheu* no plano nacional e dos modernismos internacionais. Para além disto, esta abordagem do projecto do *Orpheu* permitirá ainda enquadrá-lo, em termos teóricos, no campo dos cosmopolitismos modernistas periféricos, abrindo caminho para o que será argumentado na segunda parte. Nesta, mostro, a partir de textos escritos por Pessoa a propósito da revista e das dimensões estética e cultural do sensacionismo de Campos, como o cosmopolitismo periférico do *Orpheu* teve consequências que ultrapassam a sua política editorial, contaminando a crítica cultural e a criação artística pessoana. Mais concretamente, argumento que o espaço do cais lisboeta e a performance do heterónimo Campos, na “Ode Marítima”, não apenas reflectem o impulso cosmopolita do sensacionismo pessoano, articulado a partir das margens da Europa e, como se verá, moldado pelas suas contingências, mas também permitem materializar/corporalizar um modernismo afirmativamente localizado/territorializado, em que desejo, cosmopolitismo e sexualidade se interseccionam na constituição do que podemos definir, usando um termo de Michel Foucault, como uma heterotopia cosmopolita periférica. O que emerge desta leitura é, portanto, uma continuidade notável entre o (longo) projecto do *Orpheu*, em particular da sua política cultural, tal como Pessoa a pensava, e a própria produção heteronímica, na sua dimensão performativa de corpos e subjectividades artísticas historicamente situados.¹⁸

¹⁷ Para uma leitura da relação de ambos, ver: *Desejos modernistas: (Trans)nacionalismo, cosmopolitismo e sexualidade em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*, de Fernando Beleza.

¹⁸ A continuidade que sugiro entre o cosmopolitismo periférico do *Orpheu* e a produção heteronímica de Pessoa segue, aprofundando no plano das políticas culturais e do projecto do *Orpheu* em particular, a proposta de Pedro

Desejos cosmopolitas: *Lusitânia*, *Europa* e *Orpheu*

A revista *Orpheu* teve dois antecedentes conhecidos: a revista *Lusitânia* e a revista *Europa*. A *Lusitânia* é contemporânea da primeira aventura editorial do jovem Pessoa — a editora Íbis — e parece, segundo planos conservados no espólio do autor, ter sido pensada principalmente entre os anos 1909 e 1911. Segundo um plano de 1909, tratar-se-ia de uma revista no “[f]ormato da ‘Revue Intellectuelle’” (Pessoa, 2009: 26). Apesar de serem relativamente poucos os documentos que restam do projecto, a *Lusitânia* revela, mesmo assim, um esboço claro do que tenho vindo a denominar como um impulso cosmopolita, no contexto da sua política cultural, reflectido, de acordo com listas editoriais, em artigos planeados para os primeiros números, sobre o pensamento europeu, o lugar de Portugal na política internacional, bem como no desejo de incluir um suplemento em inglês que deveria fazer parte da revista (ver figura 1).¹⁹ O impulso cosmopolita da *Lusitânia* emerge, assim, em dois sentidos: por um lado, mostra-se uma preocupação com o lugar de Portugal e da cultura nacional num contexto transnacional e internacional²⁰, que conduz ainda a um desejo de internacionalização do projecto — algo, aliás, recorrente em Pessoa, como a crítica tem posto em evidência ao longo dos anos —, e, por outro, emerge já também a vontade de divulgação entre as fronteiras nacionais do que acontece, em termos intelectuais e artísticos, no exterior. Esta segunda vertente, geralmente menos comentada pela crítica, em comparação com o desejo pessoano de internacionalização, mas não menos importante no plano editorial, será sugestivamente denominada por Pessoa, a propósito do projecto seguinte, a revista *Europa*, como “europeização do paiz” (Pessoa, 2009: 32).

Sepúlveda, em *Os livros de Fernando Pessoa*, segundo a qual existe uma forte relação entre o pensamento editorial de Pessoa e a obra heteronímica, mediada pela noção de livro enquanto elemento organizador.

¹⁹ Estou a inserir a política editorial no plano mais abrangente da política cultural, o que, por sua vez, me permite clarificar a ponte entre as revistas e a produção heteronímica.

²⁰ Neste âmbito é ainda importante notar ecos de uma abordagem cosmopolita da cultura e da história num sentido kantiano, proposto pelo filósofo alemão no texto fundacional do cosmopolitismo moderno, “Ideia de uma história com um propósito cosmopolita,” oposto a nacionalismos culturais na abordagem intelectual, política e histórica, com um forte peso na viragem do século em Portugal e não só.

486-27

- Lusitânia - No 1: -

1. Oligarchia das Bastas.	-	64.
2. Coroação de Jorge Quinto.	-	32.
3. A Republica Portuguesa na politica internacional.	-	16
4. Notas	-	16
5. O pensamento europeu	-	<u>32</u>
		160 M.
a (2) A Diminuição do Imperialismo.		

Figura 1. Plano editorial da revista *Lusitânia*.

A associação que acabo de propor entre estas opções editoriais da *Lusitânia* e uma noção de impulso cosmopolita torna-se especialmente consistente e fértil para abordar a obra de Pessoa quando colocada à luz do trabalho recente de Mariano Siskind, em *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and Latin American Literature*, particularmente do enquadramento teórico que este fornece. Segundo Siskind, os discursos cosmopolitas com origem nas periferias globais partilham “a common epistemological structure” que ele define como “desejo do mundo” (Siskind, 2014: 3). Este desejo do mundo é, na sua teorização, um modelo discursivo moldado pelas aspirações cosmopolitas/universalistas no campo da cultura e da produção artística do intelectual/artista culturalmente periférico. Siskind lê estas aspirações à luz da concepção de Jacques Lacan de desejo e de formação da subjectividade. Segundo Lacan, no seu segundo seminário, “desire is a relation of being to lack. The lack is the lack of being properly speaking” (Lacan, 1988: 223). Seguindo de perto esta abordagem do desejo, Siskind propõe que o intelectual periférico cosmopolita é definido por uma dupla falha que se traduz simultaneamente num “signifier of exclusion from the order of global modernity, and a longing for universal belonging and recognition that mediates his discursive practices and measures the libidinal investment that produces his imaginary cosmopolitan ‘body-ego’” (Siskind, 2014: 9).²¹ Por outras palavras: enquanto a consciência marginal de afastamento em relação à modernidade central reproduz, em termos culturais e individuais, um modelo lacaniano de subjectividade baseado na falha (“lack”), por seu lado, o cosmopolitismo periférico emerge neste contexto no plano do desejo (segundo o

²¹ Tanto Siskind como eu neste artigo usamos a concepção psicanalítica freudiana de que o ego é “first and foremost a bodily ego” (Freud, 1990: 20).

mesmo enquadramento de Lacan), mediando as práticas discursivas (entre as quais podemos situar a produção editorial também) e produzindo articulações imaginárias de subjectividade cosmopolita, que procuram no plano do imaginário superar a falha (duplamente) definidora da sua subjectividade no Simbólico — no campo da cultura. Embora o modelo de Siskind tenha sido elaborado a partir de modernismos latino-americanos — com alguma atenção dada ao Brasil —, o enquadramento que fornece é particularmente produtivo também para o contexto português, que, embora situado na semi-periferia europeia — bastante mais próximo dos centros, portanto —, partilha com aqueles uma noção de exclusão face à modernidade europeia evidente, não só mas também, na produção de artistas ligados ao *Orpheu*.²²

De facto, ao mesmo tempo que Pessoa elaborava os seus projectos editoriais, tanto este como Sá-Carneiro articulavam frequentemente, a propósito desses mesmos projectos ou noutros contextos, o que, seguindo Siskind, podemos descrever como significantes de exclusão em relação a uma ordem da modernidade global, fazendo-o de forma particularmente relevante para compreender o que denominarei, a partir de agora, como o desejo do mundo de Pessoa — partilhado com Sá-Carneiro e materializado no *Orpheu* —, enquanto elemento definidor da estrutura epistemológica do seu cosmopolitismo periférico. Sá-Carneiro, por exemplo, nas suas cartas de Paris ao amigo em Portugal, mostra uma forte consciência de que o modernismo português era produzido a partir de um “canto amargurado e esquecido da Europa” (Sá-Carneiro, 2001: 29), sugerindo, numa destas cartas em particular, a pertinência do modelo de subjectividade cosmopolita periférica também para abordar as colaborações críticas em inglês de Pessoa — e até mesmo a sua produção literária. Segundo Sá-Carneiro, numa carta de 7 de Janeiro de 1913, a participação que Pessoa, porventura, lhe comunicara numa revista em inglês era “um trabalho sobretudo útil, e uma boa acção, (...) [por] tornar conhecidos no mundo os poetas portugueses de hoje”, a escrever a partir de periferia europeia, esquecida e amargurada (Sá-Carneiro, 2001: 29).²³ Quanto a Pessoa, este torna a consciência da dimensão marginal do modernismo português em termos europeus (e globais) ainda mais pertinente para o argumento aqui em questão, quando, por exemplo, lamenta, num texto (sugestivamente escrito) em inglês,

²² Para além da geração do *Orpheu*, muitas outras gerações literárias portuguesas poderiam ser lidas à luz da teorização de Siskind. A geração de 70, de Eça de Queirós e Antero de Quental, para quem o afastamento de Portugal face à modernidade global foi também um tema premente, é apenas mais uma destas.

²³ Este não é, porém, o espaço para aprofundar esta linha de leitura. Importa, no entanto, notar que a abordagem ao cosmopolitismo periférico do *Orpheu* que este artigo fornece é apenas, no contexto alargado da obra de Pessoa, introdutória. De facto, como sugiro aqui, o cosmopolitismo de Pessoa teve implicações cruciais na sua produção literária que estão ainda por observar criticamente, ficando esse trabalho mais abrangente para outras oportunidades.

que o sensacionismo, de que o *Orpheu* seria o órgão, apesar de muito mais interessante do que o cubismo ou o futurismo, “remains unknown because it was born far from [the admitted] centres [of European culture]” (Pessoa, 2009: 214). Neste plano de afastamento, geográfico e cultural, como Pessoa lamentará mais tarde, num texto de 1928, com o título sugestivo “O provincianismo português”, publicado nas páginas de *O Notícias Ilustrado*, suplemento do *Diário de Notícias*, Portugal acaba por se tornar, num processo acentuado pelo provincianismo de várias gerações de artistas, incapaz de contribuir para a civilização, mantendo-se, portanto, afastado/excluído do que podemos definir como o espaço e o modelo da modernidade europeia central, pelo menos no âmbito da cultura e da produção artística (Pessoa, 1980: 159).

É este contexto material, cultural e intelectual que, argumento, permite compreender e teorizar sobre várias descrições do *Orpheu* por parte de Pessoa — para quem, em 1915, só existiam duas coisas em Portugal dignas de nota: a paisagem e o *Orpheu* — em termos que expõem a sua dimensão de projecto mediado pela dimensão periférica do cosmopolitismo modernista português e do desejo do mundo que define a sua estrutura epistemológica. Numa das muitas descrições que, neste sentido, poderia comentar aqui, Pessoa afirma: “Esta revista é, hoje, a unica ponte entre Portugal e a Europa, e, mesmo, a unica razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente” (Pessoa, 2009: 70). Nesta noção particular de ponte, em que se sublinha (mais uma vez) a dimensão problemática da modernidade portuguesa, entrevê-se, também, de forma eloquente o que podemos denominar como o desejo do *Orpheu* — enquanto impulso conjunto que levou à sua materialização em 1915 —, caracterizado e moldado pelo desejo do mundo de Pessoa (e Sá-Carneiro), que, como o projecto da *Lusitânia* já tinha mostrado, se estabelece em dois sentidos: o da procura de reconhecimento e pertença globais e o da cosmopolitização da cultura nacional. Revela-se assim uma continuidade que coloca os vários projectos que antecedem a publicação do *Orpheu* no contexto da estrutura epistemológica do cosmopolitismo periférico de Pessoa, não apenas no plano dos projectos mas na produção crítica elaborada à volta deles. Uma continuidade(/unidade) que, como se verá, não se restringe aos projectos editoriais.

Tendo em conta muito do que aqui foi dito até agora, é necessário, parece-me, resistir a reconsiderar o enquadramento teórico de Siskind no que poderíamos definir, no plano particular de Pessoa (ou mesmo do *Orpheu*), como um desejo de Europa, tendo em conta quer o contexto geográfico e cultural do modernismo português, quer a frequência com que o termo Europa surge, de alguma maneira, como substituto de mundo na produção pessoana. Este problema

torna-se ainda mais premente ao lermos os primeiros planos de revista que se seguiram ao projecto *Lusitânia*, desta vez com o título sugestivo *Europa*.²⁴ Jerónimo Pizarro, no volume *Sensacionismo e outros ismos*, que organizou, coloca como estando ligado à formulação do projecto da revista *Europa* um testemunho curioso da relação artística e intelectual entre Pessoa e Sá-Carneiro, durante a construção do projecto modernista português; neste apontamento de Pessoa, que deve remontar ao início da amizade de ambos, pode ler-se: “O que é preciso ter é, além de cultura, uma noção do meio internacional, de não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa. Escrever ao Sá-Carneiro expondo a nova orientação que é preciso tomar” (Pessoa, 2009: 29) (ver figura 2). A importância deste impulso cosmopolita e do desejo do mundo que o constitui para a obra de Sá-Carneiro é difícil de considerar criticamente, tendo em conta o estado actual dos estudos pessoanos — em particular a falta de interesse que o seu cosmopolitismo tem suscitado — e, especialmente, o cosmopolitismo tradicionalmente reconhecido — embora pouco comentado — na obra daquele.

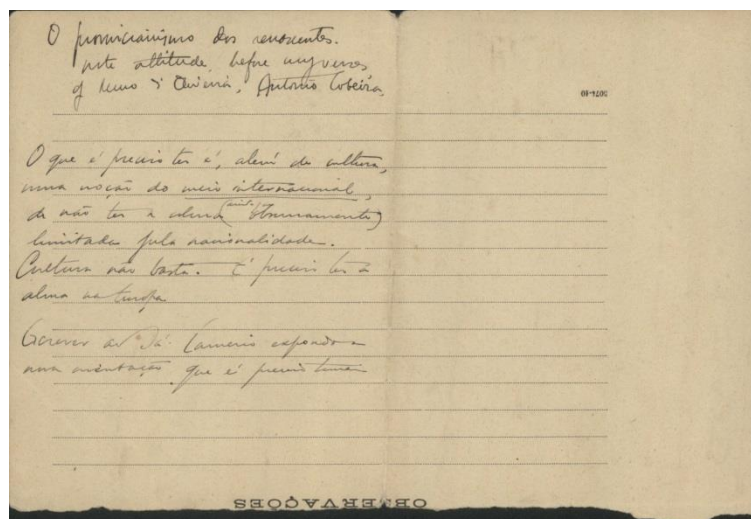


Figura 2. Passagem de Pessoa sobre a futura orientação a dar à sua colaboração com Sá-Carneiro.

Note-se, ainda, a referência ao “Provincialismo dos renascentes”, no topo da página, que antecipa futuras acusações de provincialismo ao movimento da renascença portuguesa de Pascoaes.

De facto, enquanto o processo que levou à publicação da revista *Orpheu* se definia durante a primeira metade da década de 10, Sá-Carneiro tematizava já frequentemente na sua ficção, seguindo o modelo do *Künstlerroman*, por exemplo, n^o *A confissão de Lúcio*, a construção de identidades artísticas cosmopolitas (Sá-Carneiro, 2010). Estas identidades ficcionais, tal como Sá-

²⁴ Antes, portanto, da partida do segundo para a sua primeira longa estadia em Paris.

Carneiro, incluem-se no que Raymond Williams definiu como a geração de “‘provincial’ immigrants” que procurou, no ambiente cosmopolita da cidade de Paris, anterior à Grande Guerra, um espaço privilegiado para a produção artística, e, em particular no caso de Sá-Carneiro, para o que este denominou, numa carta de Julho de 1914 a Pessoa, como a “europeização” da subjectividade. Não quero, neste artigo, especular sobre a importância de Pessoa para a orientação cosmopolita de Sá-Carneiro. O que pretendo de facto fazer notar, por agora, é, por um lado, a forma como estas palavras, situáveis no âmbito da preparação da revista *Europa*, sublinham a pertinência do enquadramento teórico aqui em questão para descrever o cosmopolitismo pessoano também no âmbito do que Siskind denominou como a constituição — ligada à articulação por parte do intelectual/artista periférico de modelos de desejo de pertença global — de corpos-ego cosmopolitas imaginários, neste caso, com a “alma na Europa”. Como se verá, esta leitura, particularmente com o contributo de Campos — talvez uma das mais extraordinárias materializações de um corpo-ego cosmopolita imaginário do modernismo, em termos globais —, tornará claras as razões que me levam a resistir a transformar o desejo do mundo do modernismo português num simples desejo de Europa, embora, de facto, a ideia de Europa tenha um papel crucial no cosmopolitismo pessoano.²⁵ Por outro lado, esta afirmação do cosmopolitismo como orientação dos projectos que conduziram ao *Orpheu* implica também que esta dimensão do modernismo português seja considerada não apenas no plano de um desejo projectado, a partir das margens do continente, para lá das fronteiras do país, mas também tendo em conta a sua importância para a afirmação da revista no panorama cultural e literário nacional.

A ideia de que a ruptura de Pessoa com a revista *A Águia* esteve de alguma forma ligada à recusa dos editores desta de publicarem o seu drama estático *O marinheiro* — publicado, mais tarde, no *Orpheu* — é recorrente entre a crítica, baseada nas palavras de Pessoa (Sá-Carneiro, 2001: 128).²⁶ Contudo (sem querer menosprezar totalmente a importância desta recusa para o fim das contribuições para a revista do Porto), se prosseguirmos a arqueologia do *Orpheu* e olharmos para os planos da revista *Europa*, verificamos como o projecto de Pessoa, de facto, se posiciona de forma divergente desde cedo, em termos de política editorial e cultural, em relação à revista *A Águia*. Não pretendo também aprofundar demasiado a discussão sobre o saudosismo d’*A Águia*, o que já foi, aliás, feito por outros críticos; é, porém, importante para o meu argumento que me

²⁵ A importância da ideia de Europa é, contudo, um tópico para uma discussão muito mais longa, que não cabe nos objectivos deste artigo.

²⁶ Para uma discussão deste assunto, ver *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*, de Fernando Cabral Martins.

centre, brevemente, num aspecto particular de que emerge a divergência dos planos editoriais de Pessoa, caracterizados pelo desejo do mundo que tenho vindo a descrever.²⁷ Segundo um fragmento com o título “Plano Europa”, o projecto incluía a publicação de traduções de “obras portuguesas que possam valorizar-nos no estrangeiro”. Estas traduções seriam feitas “para todas as línguas possíveis”. Começariam por ser para “francez e inglez” e depois para “hespanhol, italiano e allemão; a seguir, para russo, hungaro e para as linguas escandinavas”. Poderiam mesmo chegar a ser para japonês (Pessoa, 2009: 32) (ver figura 3). Ao mesmo tempo, a revista *Europa* é pensada neste fragmento como vindo a ter, no futuro, duas edições: “uma portuguesa, outra para o estrangeiro” (Pessoa, 2009: 33). Numa outra lista editorial, a *Europa* já não tem duas edições, mas um suplemento. Este suplemento, que serviria para apresentar o interseccionismo na Europa, era dividido em francês e inglês (ver figura 4). Torna-se evidente que, através do plano da revista, Pessoa procurava não apenas um meio para apresentar a literatura portuguesa e o movimento estético português para lá das fronteiras — num sentido geograficamente abrangente, que ultrapassa o tradicionalmente comentado espaço anglo-americano —, mas também o que ele descreve como a “europeização do paiz mediante a publicação do melhor que houvesse no estrangeiro, tendo em vista especialmente a criação do estado equilibrado do senso esthetico e da cultura” (Pessoa, 2009: 32). O desejo da *Europa* (revista) era, tal como já acontecera no projecto da *Lusitânia*, também um desejo de cosmopolitização (“europeização”) da cultura nacional, que Pessoa, um intelectual/artista, assim, assumidamente cosmopolita no contexto português, levaria a cabo, desta vez de forma mais claramente ligada à produção literária e editorial, se compararmos estes projectos posteriores com as listas que restam da *Lusitânia* — preparando-se, assim, o cosmopolitismo literário do *Orpheu* e do sensacionismo, e definindo-se, desde cedo, o espaço de Pessoa na cultura cosmopolita nacional e europeia.

²⁷ Sobre o saudosismo d’*A Águia* ver, por exemplo: *Poética do saudosismo*, de Fernando Guimarães. Para uma outra leitura da relação de Pessoa com Pascoaes, ver: *Uma adoração pastoril pelo diabo (Pessoa e Pascoaes)*, de António Feijó.

Embora as tentativas de Pessoa de promoção da sua obra e da de outros autores portugueses, bem como os seus trabalhos de tradução e editoriais, sejam frequentemente evocados pela crítica, estas dimensões da sua obra não foram ainda consideradas, e muito menos teorizadas, de forma satisfatória num âmbito mais consistente de uma determinada política cultural e estética do autor. Ao colocar estes aspectos do trabalho de Pessoa no âmbito do carácter cosmopolita da política cultural modernista pessoana, pretendo, por agora, apenas chamar a atenção para a forma como o cosmopolitismo de Pessoa se estabelece no contexto português não apenas como formulação periférica de um desejo de pertença e reconhecimento globais, mas também como definidor do seu espaço no contexto nacional. Esta segunda dimensão é, aliás, particularmente evidente se colocarmos lado a lado a Biblioteca da Renascença Portuguesa — em que eram publicadas obras exclusivamente portuguesas ou, num caso, sobre a península ibérica (ver figura 5) — e o vasto projecto de Pessoa, situável no contexto do que cerca de um século antes Goethe definiu como literatura do mundo²⁸, em que a literatura portuguesa e a cultura modernista emergente procuravam um lugar (mesmo que imaginário, como se verá). É assim possível sustentar que Pessoa (acrescente-se, em conjunto com Sá-Carneiro) constituiu, desde cedo, modelos de produção, crítica e divulgação cultural que tinham objectivos no que diz respeito às consequências nacionais desta política cultural cosmopolita — um modelo que claramente pretendia abrir à literatura portuguesa o plano cosmopolita da literatura do mundo e ao mesmo tempo cosmopolitizar a cultura nacional — rejeitando, desta forma, o nacionalismo cultural da Renascença, que mais tarde, aliás, Pessoa definirá mais do que uma vez, num conjunto de textos sobre o sensacionismo e o *Orpheu*, para os quais me viro agora, como “estreito”, por não pretender “ser senão portuguez” (Pessoa, 2009: 49).²⁹

²⁸ Pessoa, aliás, possuiu um exemplar do texto de Goethe, em tradução inglesa, na sua biblioteca pessoal, que leu e anotou.

²⁹ Mais concretamente, as palavras de Pessoa são as seguintes:

Trata-se [o *Orpheu*] de qualquer cousa que (...) tem dois aspectos — o da originalidade e o do cosmopolitismo. Ao contrário do saudosismo, (...) que é estreito como pensamento humano e sobretudo como pensamento moderno, porque é pensamento que não pretende ser senão portuguez (...). (Pessoa, 2009: 49)

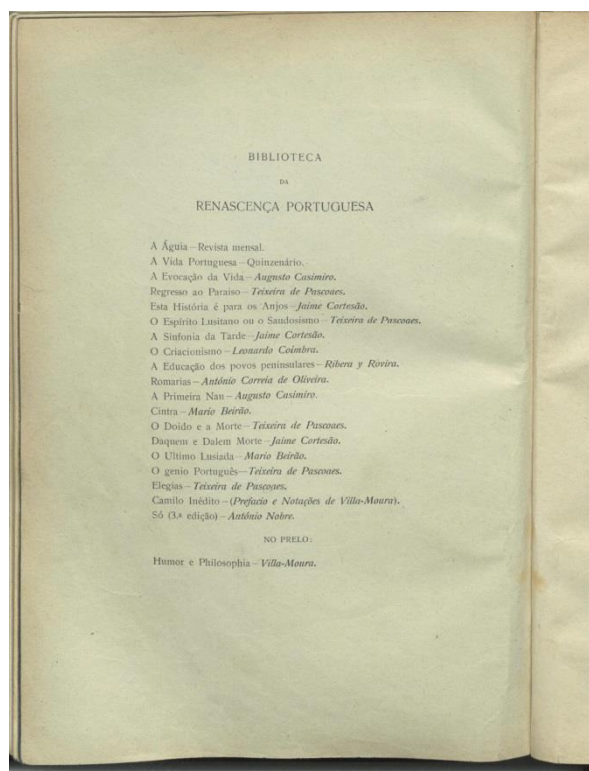


Figura 5. Lista de títulos da Biblioteca da Renascença Portuguesa, publicada no número 13 da Revista *A Águia* (1913).

***Orpheu* cosmopolita e o sensacionismo português**

Por volta de 1915, Pessoa escreveu um largo número de textos críticos sobre o *Orpheu*, a maior parte dos quais inacabados e não publicados, muitas vezes atribuíveis a um “masked (...) impartial ‘critic’” (Pessoa, 2009: 83), ou, então, a um autor ficcional definido como Thomas Crosse. Esta crítica não apenas se multiplicou em diferentes graus de apreciação como também em línguas: português, inglês e francês — continuando, particularmente com a crítica em inglês de Crosse, a tentativa de materialização do desejo do mundo implicado no impulso de apresentação da nova geração portuguesa a um público internacional. Porém, mais do que continuar a sublinhar o desejo do mundo na produção pessoana, o que pretendo sugerir neste ponto da argumentação é que este conjunto de textos estabelece o que podemos definir como um campo de produção cultural particularmente relevante para a crítica literária contemporânea, por fornecer ferramentas críticas e teóricas para a compreensão da produção literária de Pessoa, particularmente daquela ligada às suas experiências paúlica, interseccionista e sensacionista. Este conjunto de ferramentas é, aliás, crucial no que diz respeito ao cosmopolitismo do *Orpheu*, ao seu

espaço na cultura portuguesa do início do século e à sua relação com o sensacionismo, que emergem como algumas das dimensões da revista mais recorrentemente assinaladas nos textos críticos e teóricos ligados ao *Orpheu*.

Numa passagem particularmente eloquente, retirada de uma suposta entrevista ficcional de Pessoa, este formula a pergunta “— O que quer Orpheu?” e oferece como resposta: “— Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (Pessoa, 2009: 76). Enquanto, logo à partida, a colocação do cosmopolitismo do *Orpheu* no plano do desejo (“quer”) sublinha a relevância do enquadramento teórico (laciano) que tenho vindo a aplicar ao desejo do *Orpheu* e à sua dimensão cosmopolita periférica, por outro lado, há ainda outras implicações críticas a retirar deste texto que importa aqui notar. Uma delas prende-se com a relação entre o cosmopolitismo do *Orpheu* e a modernidade, no pensamento de Pessoa. Pessoa descreve, neste mesmo texto, a época moderna como caracterizada por um cosmopolitismo radical, em que “todos os países, mais realmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um”. Este cosmopolitismo que define a modernidade implica, por sua vez, como refere num outro fragmento, que toda a produção cultural moderna seja necessariamente cosmopolita; nas suas palavras: “a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada (...). Só assim será tipicamente moderna” (Pessoa, 2009: 76). Esta relação entre a arte moderna e a dimensão cosmopolita da modernidade é sintomática de um aspecto definidor do pensamento estético de Pessoa, para quem a produção literária era indissociável das condições materiais, históricas e culturais. Esta perspectiva terá mesmo levado Pessoa a projectar, num livro sobre o sensacionismo, um capítulo “sobre a relação entre a arte moderna e a vida moderna”, em que uma profunda relação entre a modernidade e a produção cultural é, como noutros casos, uma vez mais reiterada e seria teorizada (Pessoa, 2009: 188).³⁰ Tendo isto em conta, torna-se claro que a tentativa por parte do *Orpheu* de criar uma arte cosmopolita implica, a um primeiro nível, que o *Orpheu* é, para Pessoa, essencialmente uma manifestação artística moderna e, a um nível mais profundo, que o desejo do mundo do *Orpheu* se confunde com o desejo do novo do modernismo, emergindo assim uma continuidade radical entre a estrutura epistemológica do cosmopolitismo periférico e o modernismo pessoano, corporalizada, como se verá nas próximas páginas, por Campos. Para além disto, note-se ainda que a associação entre modernidade e

³⁰ Note-se ainda, neste âmbito, a noção pessoana de crítica sociológica — baseada neste mesmo princípio de continuidade entre condicionalismos históricos e produção literária —, desenvolvida pela primeira vez de forma mais extensa no célebre longo artigo de crítica publicado na revista *A Águia* em 1912, em que se anuncia a vinda do supra-Camões.

cosmopolitismo serve estrategicamente a Pessoa para criticar o nacionalismo d'*A Águia*, por, ao rejeitar o cosmopolitismo moderno, se revelar estreito no contexto da modernidade (Pessoa, 2009: 49). Explicita-se assim no campo teórico o que as políticas editoriais deixavam de alguma forma subjacente.

Mas o que é uma arte cosmopolita no “espaço e no tempo”? Pessoa dá uma explicação relevante numa carta ao director do *Heraldo* de Faro, datada de 1916:

O cosmopolitismo expressa-se em litteratura não pela preocupação cosmopolita (...), mas pela admissão a dentro do ambito litterario de todas as formas de sensações, de todos os feitos de litteratura. Isto é, o cosmopolitismo, phenomeno que se dá no espaço, é representado por um phenomeno litterario que se dá no tempo: a eschola litteraria que queira representar a nossa epocha, tem de ser aquella que procura realizar o ideal de todos os tempos, de ser a synthese viva das epochas passadas todas. (Pessoa, 2009: 396)

Partindo desta passagem, podemos, por um lado, considerar que o cosmopolitismo, de certa forma, serviu estrategicamente a Pessoa para unificar (mesmo que fantasmaticamente) um movimento esteticamente heterogéneo — fazendo da síntese dessa heterogeneidade um processo cosmopolita que acaba por definir a sua própria modernidade. Por outro lado, parece-me sem dúvida redutor considerar esta afirmação cosmopolita como meramente pragmática, uma vez que Pessoa, em variadíssimos textos, transforma o cosmopolitismo do *Orpheu* no que podemos mesmo definir como uma categoria estética, inerente, por sua vez, ao projecto sensacionista. Embora Pessoa não se refira, nesta passagem, explicitamente à relação entre o cosmopolitismo do *Orpheu* e o sensacionismo, a continuidade entre ambos é clara, por exemplo, para todos aqueles familiares com a máxima sensacionista de Campos: “sentir tudo de todas as maneiras”. Na verdade, quando lida à luz do que tenho vindo a propor, esta passagem revela que o desejo sensacionista é, também, o que podemos definir como um desejo do mundo — na sua vertente de pertença universal —, a partir do qual emerge o que Pessoa descreve, na entrevista ficcional mencionada, como uma arte cosmopolita, no tempo e no espaço, em que todas as sensações, todas as correntes, todo o passado se sintetizam no presente e se territorializam no espaço do poema/texto. Este presente pode ser o cais de Alcântara, por exemplo, como acontece, como se verá em seguida, na “Ode Marítima”.

O corpo de Campos tem já uma tradição crítica considerável. A leitura influente do sensacionismo em Pessoa elaborada por José Gil, baseada na filosofia de Gilles Deleuze e Felix

Guattari, tem definido o corpo de Campos, em particular nas suas odes publicadas no *Orpheu*, como uma superfície imanente que escapa à territorialização edipiana (Freud, Lacan) do desejo, passando por ela todo o tipo de sensações em liberdade. Esta leitura, bem como algumas que a seguem de perto, argumentando, por exemplo, que estas explosões liberatórias do desejo serviram a Pessoa para elaborar um ataque à moral do início do século, particularmente à organização dicotómica do género e da sexualidade (Ramalho), ou simplesmente para viver na literatura o que recusou na vida (Arenas), tendem, porém, a universalizar a experiência moderna de Campos, reduzindo Pessoa a um Deleuze *avant-la-lettre*, e esquecendo o contexto material em que o desejo cosmopolita, inerente ao sensacionismo, é articulado. O que proponho na última secção deste artigo é ao mesmo tempo uma reconceptualização deste desejo em liberdade de Campos em termos lacanianos e a sua contextualização num plano de continuidade radical com o desejo do mundo que, como tenho vindo a argumentar, definiu a política cultural cosmopolita do *Orpheu* de Pessoa, a sua teorização sobre o sensacionismo e, em última análise, moldou o seu espaço na cultura nacional e europeia do início do século.

Campos cosmopolita: heterotopia e corporalidade em “Ode Marítima”

Num texto já aqui mencionado, em que Pessoa descreve a dimensão cosmopolita da modernidade, acrescenta também que “[b]asta qualquer cais europeu — mesmo aquele cais de Alcântara — para ter ali toda a terra em comprimido” (Pessoa, 2009: 76). Partindo desta afirmação, torna-se possível afirmar que o deambular de Campos, numa manhã de Verão, na “Ode Marítima”, por um cais de Lisboa — provavelmente em Alcântara, onde na época era possível a aproximação de navios de grande porte — se deve a um impulso do seu desejo do mundo. De facto, tendo em conta o que tenho estado a discutir, a presença do engenheiro sensacionista no cais lisboeta é, por um lado, uma afirmação da dimensão moderna da poética de Campos — definida pelo cosmopolitismo que, segundo Pessoa, constitui a modernidade — e, por outro, expõe, logo à partida, o desejo do mundo que define a estrutura epistemológica do cosmopolitismo do heterónimo pessoano, enquanto poeta educado na Escócia, a escrever a partir da periferia, principalmente se tivermos em conta que o espaço do cais, na sua dimensão cosmopolita, contrasta com o restante espaço da cultura nacional, arredada no imaginário do *Orpheu*, como vimos, da modernidade central. Para tornar clara e aprofundar esta leitura, a partir da qual se torna possível contextualizar o desejo de Campos e a sua continuidade em relação à política cultural do *Orpheu*, importa fazer aqui mais uma breve digressão teórica.

Foucault, em “Of Other Spaces”, distingue utopias de heterotopias pelo facto de os primeiros serem espaços não reais — sem correspondência real — e os segundos serem espaços que, embora existam e sejam formados “in the very founding of society”, são também “something like counter-sites, a kind of enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality” (Foucault, 1986: 24). Ao definir o cais de Alcântara — um espaço com existência real — como tendo em si — numa perspectiva apenas conceptualizável no campo do imaginário — “toda a terra em comprimido”, Pessoa está a constituir este espaço em particular segundo o terceiro princípio da heterotopia definido por Foucault. Segundo este princípio: “The heterotopia is capable of justaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (Foucault, 1986: 25). Foucault fornece vários exemplos deste princípio. Aponta por um lado o teatro e o cinema; mas especialmente relevante para o imaginário cosmopolita da “Ode Marítima” é o exemplo do jardim persa. Nas palavras de Foucault:

The traditional garden of the Persians was a sacred space that was supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world [...]. The garden is the smallest parcel of the world and then it is the totality of the world. The garden has been a [...] universalizing heterotopia since the beginnings of antiquity. (Foucault, 1986: 25-6)

A identificação do cais lisboeta de Alcântara como tendo em si o mundo em comprimido — contrário, nesta dimensão, a todos os outros espaços nacionais, não cosmopolitas — estabelece assim um modelo de espaço poético que obedece, no seu impulso totalizante e universalizante, ao princípio da heterotopia definido por Foucault, expondo, enquanto tal, o carácter utópico, imaginário, portanto, deste lugar cosmopolita da “Ode Marítima”, onde Campos inicia a sua aventura marítima. Colocando de outra forma, tal como para o artista/intelectual periférico o desejo do mundo permite articular formas imaginárias de corpos-ego cosmopolitas (Siskind, 2014), no caso particular do espaço da “Ode Marítima”, este mesmo desejo, proponho, define a dimensão utópica do cais lisboeta do poema enquanto heterotopia cosmopolita periférica.



Figura 6. O cais real de Lisboa na primeira metade do século XX.³¹

O cais sensacionista da “Ode Marítima”, anunciado no plano teórico, não é, porém, apenas uma heterotopia na sua dimensão de microcosmos universal. Trata-se também de uma espaço real (localizado) e virtual (cosmopolita; utópico) em que ambas as dimensões se justapõem na constituição de um modelo de cosmopolitismo territorializado. A identificação do espaço do cais enquanto heterotopia, definível como justaposição de espaços localizados e universais, emerge logo no início, a partir da subjectividade de Campos. Situado no cais concreto de Lisboa, Campos olha “pró indefinido” (Campos, 1915: 131). Enquanto a manhã começa como todas as outras manhãs reais do cais de Lisboa — “Aqui, acolá, acorda a vida marítima” —, a subjectividade de Campos, porém, está orientada para uma outra dimensão deste espaço:

Mas a minh’alma está com o que vejo menos.
 Com o paquete que entra,
 Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
 Com o sentido marítimo desta Hora (Campos, 1915: 131)

³¹ Fotografia, sem data, produzida pelos estúdios Mário Novais e cedida pela biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian.

Por outras palavras, Campos, a deambular pelo cais de Lisboa, não tem a alma na Europa — como Pessoa sugeriu a Sá-Carneiro em 1912 —, mas no universal. Esta dimensão universal, argumento, funciona na “Ode Marítima” como projecção utópica do desejo de pertença global por parte do artista periférico — e não apenas de pertença europeia —, potencializada pela dimensão heterotópica do espaço do cais sensacionista, que permite estabelecer um modelo de subjectividade ao mesmo tempo cosmopolita e territorializada no cais lisboeta real. A confirmar esta dimensão de heterotopia cosmopolita, universal e territorializada surgem ainda constantes referências a dois cais, que caracterizam a imaginação espacial de Campos e o espaço do poema: o “cais e O Cais” (Pessoa, 1915: 133). Isto é, entre o cais material (lisboeta) em que Campos se encontra — um “cais de algum modo material, / Real, visível como cais, cais realmente” —, territorializado, portanto, e um determinado cais universal, conseqüentemente desterritorializado, que coexistem no mesmo espaço (heterotópico):

O Cais absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
 Insensivelmente evocado,
 Nós os homens construímos
 Os nosso cais nos nossos portos
 Os nossos cais de pedra actual sôbre água verdadeira. (Campos, 1915: 132)

Este “Cais” universal é, nas palavras do poeta, “o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações” (Campos, 1915: 132). Campos afirma, desta forma, o carácter localizado da sua experiência marítima, que se desenrola ao longo do poema, e, simultaneamente, a sua dimensão universal, estabelecendo desde os primeiros versos um modelo de subjectividade poética ao mesmo tempo situável no cais lisboeta (nacionalizada) e desterritorializada por partilhar a vivência (utópica) universal do “Cais”. Enquanto tal, a subjectividade de Campos e o espaço do cais sensacionista reproduzem na “Ode Marítima” a bi-direccionalidade do cosmopolitismo dos projectos editoriais de Pessoa, que nunca pretenderam deixar de ser nacionais também, como já aqui observei.

A aventura de Campos no cais heterotópico é também uma aventura poética, definida pela procura por parte do poeta de uma literatura nova. É às “coisas navais” que Campos pede inspiração:

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
 Componde fora de mim a minha vida interior!

[...]
 Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,
 Porque em real verdade, a sério, literalmente,
 Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,
 Minha imaginação uma âncora meio submersa,
 Minha ânsia um remo partido,
 E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia! (Campos, 1915: 135)

Como estes versos tornam evidente, a procura no ambiente marítimo de uma poética nova significa também uma tentativa de superação de um modelo de desejo baseado na falha — tal como na concepção psicanalítica de Lacan. Mais concretamente, as “metáforas, imagens [e] literatura” que Campos pede às “coisas navais” visam superar um desejo que é um “remo partido”, incapaz, portanto, de levar uma embarcação a algum sítio; isto é, um desejo que não produz qualquer satisfação final e, concomitantemente, não permite a experiência de sensações plenas capazes de produzir uma nova literatura. Enquanto o seu desejo for “um remo partido”, as sensações de Campos serão sempre “um barco de quilha prò ar”, tal como acontece no modelo lacaniano de subjectividade, baseado na noção de castração universal e de falha como definidores do desejo e da subjectividade.

Com o desenrolar do poema e com o aprofundamento da comunhão do poeta e do seu corpo-ego com as “coisas navais”, há um volante interior que se acelera cada vez mais (Campos, 1915: 135). O girar do volante e o imaginário marítimo que com ele emerge gradualmente levam-nos uma vez mais à noção de heterotopia de Foucault. Segundo o quarto princípio apontado por este: “Heterotopias are most often linked to slices of time — which is to say that they are open onto what might be termed [...] heterochronies. The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time” (Foucault, 1986: 26). Esta quebra absoluta com o tempo tradicional é precisamente o que acontece na “Ode Marítima”, instaurando uma comunhão radical do poeta com o passado marítimo, que se torna apoteótica com a constituição do corpo do poeta no que a crítica de inspiração deleuziana tem definido como uma superfície imanente por onde passam todo o tipo de sensações. De facto, como colocou Irene Ramalho, “[a]ll the abnormalities and perversions of turn-of-the-century regulated and medicalized sexuality, not excluding the heterosexual familialism of ‘decent’ patriarchy, are conjured up in a sentient body that is both male and female” (Ramalho, 2002: 187). Este corpo sensacionista é, contudo, não o resultado de Pessoa ter lido Deleuze, nem um momento de libertação literária do desejo (homoerótico) reprimido de Pessoa ou de simples

subversão, mas, argumento, o produto de uma fantasia cosmopolita periférica, em que se reflecte a política cultural do *Orpheu* — mostrando-se uma clara continuidade entre este e a heteronímia pessoana — e do sensacionismo — na sua dimensão de síntese cosmopolita observada anteriormente —, materializando-se um modelo particular de cosmopolitismo territorializado modernista a partir das margens da Europa.

Embora Irene Ramalho refira a oscilação entre posições activas e passivas no contexto da performance do desejo de Campos na “Ode Marítima,” a sua escolha do adjectivo “passento” para descrever Campos é bastante eloquente pela forma como mostra que também ela teve consciência de que, apesar das ditas oscilações, a posição do corpo-ego enquanto objecto possuído (atravessado pelas sensações) é primordial e crucial na poética de Campos — permitindo, por sua vez, compreendê-la como uma poética de possessão.³² Este aspecto, bem como a sua relação com a subjectividade de Campos, emerge várias vezes ao longo do poema de forma sugestiva para o meu argumento, sendo o processo descrito pelo próprio:

Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,
Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera
O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos. (Campos, 1915: 136)

É, de facto, esta receptividade absoluta do corpo-ego de Campos que lhe permite na parte central da ode estabelecer uma identidade radicalmente marítima e cosmopolita, a partir da orgia báquica com o passado de pirataria de que ele se torna parte pela possessão do seu corpo por esta mesma história e os seus agentes:

Ah, os piratas! os piratas!
A ânsia do ilegal unido ao feroz,
[...]

A minha ânsia masochista em me dar à vossa fúria,
Em ser objecto inerte e sentiente da sua omnívora crueldade.
Dominadores, senhores, imperadores, corcéis!
Ah, torturai-me,
Rasgai-me e abri-me!
Desfeito em pedaços conscientes

³² O termo *poética de possessão* que utilizo foi cunhado originalmente por Mark Maslan a propósito da obra de Walt Whitman, em *Whitman Possessed: Poetry, Sexuality, and Popular Authority*. A importância deste modelo é, aliás, crucial para compreender a política sexual de Campos e a sua relação com o imaginário cosmopolita do *Orpheu*, como argumentei noutra ocasião (Beleza, 2015: 165).

Entornai-me sobre os conveses,
Espalhai-me nos mares, deixai-me
Nas praias ávidas das ilhas! (Campos, 1915: 143-4)

O corpo submisso de Campos, como mostra esta passagem, não é apenas um corpo mas também uma geografia do mundo: “[d]e leste a oeste do meu corpo.” A identidade já originalmente cosmopolita que define este heterónimo em particular é, assim, levada ao extremo pela possessão do seu corpo-ego neste ambiente heterocrónico, simultaneamente real (territorializado) e utópico (universal/cosmopolita). Como sugerem estes versos, a submissão a que Campos pretende sujeitar-se implica uma fragmentação absoluta deste corpo-ego — “[d]esfeito em pedaços conscientes” —, que, embora já na sua constituição planetário (universal), se tornaria agora verdadeiramente global no contexto marítimo: espalhado pelos mares e pelas praias do mundo. O desejo de possessão por parte de Campos confunde-se assim de forma radical com o seu desejo do mundo, expondo, por sua vez, o carácter imaginário do corpo-ego cosmopolita que resulta desta aventura marítima e, conseqüentemente, do desejo pleno que o define.

Por um lado, a constituição de uma heterocronia a partir da comunhão com “as coisas navais” revela o carácter utópico do espaço/tempo cosmopolita da “Ode Marítima”, instaurado em continuidade absoluta com o desejo do mundo de Campos, que, desde logo ao conduzir o poeta até ao cais naquela manhã, a tornou possível. Por outro lado, a constituição deste corpo-ego sensacionista no contexto heterocrónico, sintetizando-se nele todo o passado marítimo universal, surge como uma projecção imaginária cosmopolita (também ela utópica, portanto) que expõe enquanto tal o que Siskind definiu como a estrutura epistemológica do cosmopolitismo periférico, caracterizadora, como tenho vindo a argumentar, do modernismo português. Desta forma, a constituição da poética de possessão de Campos, em que a falha definidora da subjectividade é superada no sentido de uma plenitude fantasmática do desejo, emerge não como mera expressão liberatória, mas como modelo para a articulação de um corpo-ego cosmopolita a partir das margens da Europa, materializado em continuidade com a utopia cosmopolita/universal formulada ao longo da ode e com a própria política cultural do *Orpheu*. Por outras palavras, a superação de um desejo baseado na falha, duplamente definidor do artista/intelectual periférico — exposto, de forma eloquente, no “remo partido” — é, na “Ode Marítima”, não um modelo de libertação ou subversão de inspiração proto-deleuziano (capaz, entre outras coisas, de legitimar poeticamente o pensamento deste), mas uma utopia cosmopolita periférica, que revela, na poética e subjectividade de Campos, especialmente nesta ode, um desejo

de pertença e reconhecimento globais, que, por sua vez, já tinham moldado as políticas culturais que produziram o *Orpheu* e que, neste caso em particular, conduzem à constituição do seu corpo-ego imaginário, numa manhã de Verão, no cais lisboeta.

Referências

- BELEZA, Fernando (2015) *Desejos modernistas: (Trans)nacionalismo, cosmopolitismo e sexualidade em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Doutoramento em Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory, Departamento de Português, Universidade de Massachusetts Dartmouth.
- CAMPOS, Álvaro de (1915) “Ode Marítima”, *Orpheu* 2: 131-150.
- FEIJÓ, António (2015) *Uma admiração pastoril pelo diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FOUCAULT, Michel (1986) “Of Other Spaces”, *Diacritics* 16: 22-27.
- FREUD, Sigmund (1990) “The Ego and the Id”, *The Standard Edition*, Trad. e ed. James Strachey, Nova Iorque, W. W. Norton [1923].
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2013) “On World Literature”, *World Literature: A Reader*, Ed. Theo D’haen, César Domínguez e Mads Thomsen, Nova Iorque, Routledge, 9-15 [1836].
- GUIMARÃES, Fernando (1988) *Poética do saudosismo*, Lisboa, presença.
- JUNYK, Ihor (2013) *Foreign Modernism: Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris*, Toronto, Toronto UP.
- KANT, Immanuel (2010) “Idea of a Universal History with a Cosmopolitan Purpose”, *The Cosmopolitanism Reader*, Eds. Garrett Wallace Brown e David Held. Cambridge, Polity, 17-26 [1784].
- LACAN, Jacques (1988) *The Seminar Book II. The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, Ed. Jacques-Alain Miller, Trad. Sylvana Tomaselli, Cambridge, Cambridge UP [1954-1955].
- MASLAN, Mark (2001) *Whitman Possessed: Poetry, Sexuality, and Popular Authority*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- MARTINS, Fernando Cabral (2014) *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MONTEIRO, George (2013) *As paixões de Pessoa*, Lisboa, Ática.
- ____ (2000) *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*, Lexington, Kentucky UP.
- O Primeiro de Janeiro* (1914) “A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro”, Lisboa.
- PEARSON, Nels (2015) *Irish Cosmopolitanism: Location and Dislocation in James Joyce, Elizabeth Bowen, and Samuel Beckett*, Gainesville, Florida UP.
- PERLOFF, Marjorie (1986) *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, Chicago UP.

- PESSOA, Fernando (1980) “O provincianismo português”, *Textos de crítica e intervenção*, Lisboa, Ática, 159-161 [1928].
- ____ (2009) *Sensacionismo e outros ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RAMALHO, Irene (2002) *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*, Lebanon, NH, University of New England Press.
- RÉGIO, José (1941) *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Lisboa, Inquérito.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2010) *A confissão de Lúcio, Verso e prosa*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 293-390 [1914].
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- SILVER, Kenneth E. (1989) *Esprit de Corps: The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Nova Iorque, Thames and Hudson.
- SISKIND, Mariano (2014) *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwesterns UP.
- VASCONCELOS, Ricardo (2014) “The Cubist Experimentation of Mário de Sá-Carneiro”, *Pessoa Plural* 6: 105-124.
- WILLIAMS, Raymond (1989) *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Nova Iorque, Verso.

Orpheu... e Eurídice

Nuno Amado

Resumo

A correspondência entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues no final de 1914 e no início de 1915 documenta um período de crise cujos motivos, sem exceções evidentes, não têm sido devidamente escrutinados. Na carta de 19 de Janeiro de 1915, a mais importante da série, essa crise, pelo menos em parte, parece resolvida. Fazendo apelo a um critério de sinceridade que, embora difícil de definir, será operativo em boa parte da sua obra adulta, Pessoa isola ostensivamente a obra heteronímica, privilegiando-a, do resto da sua produção poética. O facto de *Orpheu* se ter alicerçado em muito daquilo que Pessoa, dois meses antes, parecia disposto a abandonar requer, portanto, justificação. A justificação que proponho, neste ensaio, faz-se acompanhar de uma descrição da obra de Pessoa que procura fugir ao melindre, tão comum quanto desnecessário, de ter de fazer equivaler ao melhor que o poeta produziu aquilo cuja produção, por escrúpulo próprio, passou a deplorar.

Palavras-chave: Côrtes-Rodrigues, *Orpheu*, Heteronímia, Sinceridade, Crise.

Abstract

The exchanged correspondence between Pessoa and Côrtes-Rodrigues at the end of 1914 and at the beginning of 1915 records a period of crisis whose motives, without relevant exceptions, have not been scrutinized. In the letter sent in January 19th, the most important of the whole series, that crisis, at least partially, is apparently solved. Employing a criterion of sincerity which, though difficult to grasp, will be operational in most of his full-grown work, Pessoa clearly detaches the work of his heteronyms, favouring it over the rest. The fact that *Orpheu* would be based upon much of what Pessoa, two months earlier, seemed willing to abandon requires thus some explanation. The explanation I propose in this essay comes along with a description of Pessoa's work which tries to escape from the discomfort, both common and unnecessary, of having to appraise the best he ever made as well as that whose making, due to his own scruple, he came to deplore.

Keywords: Côrtes-Rodrigues, *Orpheu*, Heteronyms, Sincerity, Crisis.

Orpheu... e Eurídice

Nuno Amado

Na carta de 19 de Janeiro de 1915, porventura a mais importante das várias que escreveu a Côrtes-Rodrigues nesta altura, Pessoa confidencia uma “incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam” (Pessoa, 1999: 140). Se levada às últimas consequências, esta incompatibilidade instabiliza a arrumação de Pessoa entre os poetas de *Orpheu*, já que é a essas criaturas que se refere na carta. Parece comprová-lo, antes de mais, uma outra confidência, feita alguns parágrafos antes, a de que não podia falar da crise psíquica que atravessava com outro amigo que não Côrtes-Rodrigues porque só ele “possui de mim uma noção precisamente no nível da minha realidade espiritual”, isto é, porque ele era a única criatura, das que literariamente o cercavam, que possuía a consciência “da terrível importância, da Vida, essa consciência que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós próprios e para com a humanidade” (Pessoa, 1999: 139).

Esta crise psíquica durava, pelo menos, desde o início de Setembro do ano anterior e deve ser compreendida, pelo que acabo de citar, à luz de certas motivações estéticas. Logo a 2 de Setembro de 1914, em carta ao mesmo Côrtes-Rodrigues, Pessoa dá conta da sua pouca produção literária, nos últimos tempos, e justifica-a com a crise que atravessa. Se, quatro meses mais tarde, haveria de pôr o foco da sua crise interior na incompatibilidade com os outros, a verdade é que, em Setembro, aquilo que o preocupa é, acima de tudo, “a necessidade de dar ao conjunto da minha orientação, tanto intelectual como ‘existente na vida’, uma linha metódica e lógica” (Pessoa, 1999: 120-121).

O aparecimento em si, alguns meses antes, de três heterónimos cuja orientação em muito se distinguia da orientação estética que Pessoa perseguira até à altura, assim como a dispersão que escrever em nome dos três implicava, terá com certeza contribuído para uma sensação de desgoverno que era importante resolver. É comprovativo da relação entre a indisciplina mental de que se queixa em Setembro de 1914 e esse problema literário específico a referência que faz, na mesma carta, às “forças vivas” a agir dentro de si: “quero disciplinar a minha vida (e,

consequentemente, a minha obra) como a um estado anárquico, anárquico pelo próprio excesso de «forças vivas» em acção, conflito e evolução interconexa e divergente” (Pessoa, 1999: 120-121). A ser assim, é razoável afirmar que a incompatibilidade com os outros de que Pessoa se queixa a 19 de Janeiro de 1915, e que se caracteriza essencialmente por uma diferença de opinião acerca da real finalidade da arte, é o resultado de um exercício de autodisciplina que o levou a modificar de tal modo a orientação da sua obra que acabou por distanciá-lo irremediavelmente dos outros: uma crise de indisciplina interior transformou-se, com a disciplina que a veio corrigir, numa crise de identidade.

Numa carta de 4 de Outubro ao mesmo Côrtes-Rodrigues, é possível perceber que os dois termos do problema, a incapacidade de escrever e a crise interior que, de algum modo, justifica essa incapacidade, ainda subsistem. Diz Pessoa, nessa carta, que “o meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma” (Pessoa, 1999: 127). A 19 de Novembro, a solidão em que se encontrava, depois da partida da tia Anica, com a filha e o genro, para a Suíça, agravara a sua crise, e Pessoa diz, novamente a Côrtes-Rodrigues, o seguinte: “Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado. Agora que a minha família que aqui estava foi para a Suíça, desabou sobre mim toda a casta de desastres que podem acontecer” (Pessoa, 1999: 131). Mais uma vez, a crise psíquica faz-se acompanhar de uma dificuldade em escrever, e o estado fragmentado em que se encontra contamina o carácter fragmentário daquilo a que dá expressão literária: “o meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (Pessoa, 1999: 132).

A maior parte dos críticos pessoanos lê nesta passagem quer a revelação da multiplicidade congénita de Pessoa, quer a revelação de que o que escreve lhe é psicologicamente imposto, quer ainda a revelação da natureza fragmentária dessa escrita, e aproveita-a como retrato exemplar de um poeta que foi muitos poetas, um poeta que o foi porque assim lho impunha a sua psique múltipla e um poeta cuja obra se resume a um conjunto de fragmentos a que não é possível dar unidade. É o caso de Jerónimo Pizarro, para dar o exemplo de um crítico em cuja opinião se traduz uma tendência crítica mais ampla, que vê no aspecto fragmentário do espólio de Pessoa o reflexo desta passagem (Pizarro, 2012: 46). Do facto de Pessoa não ser capaz de produzir, numa altura específica da sua vida e por razões muito particulares, senão fragmentos do *Livro do Desassossego*, Pizarro conclui então que a obra de Pessoa é fragmentária por natureza. Como

argumentarei de seguida, não é preciso afastarmo-nos muito da data desta carta, porém, para perceber o equívoco em que tal conclusão assenta.

Para perceber esta passagem, é preciso lê-la à luz da crise de disciplina mental que, tal como disse anteriormente e tal como se verá mais facilmente de seguida, se haveria de transformar, aliás muito rapidamente, numa crise de outro tipo. Ao dizer a Côrtes-Rodrigues que só consegue produzir fragmentos, Pessoa está a dar expressão a uma dificuldade que, desde que a anunciou, na carta de 2 de Setembro, está empenhado em resolver. Não obstante a tripla incapacidade que esta passagem testemunha, a de Pessoa não conseguir, à data, orientar os seus esforços para uma única direcção, domar as suas necessidades psíquicas e produzir mais do que fragmentos, não é, pois, aceitável considerar que a natureza da sua poesia seja múltipla, psicologicamente determinada ou fragmentária.

A 4 de Dezembro, Pessoa volta a escrever a Côrtes-Rodrigues para lhe falar sobre o seu “curioso estado de espírito actual” e anuncia, desde logo, “uma, não menos curiosa, evolução que se tem dado em mim ultimamente” (Pessoa, 1999: 134). Embora não faça mais do que anunciar essa evolução, é inegável que o seu estado de espírito já não é o mesmo. Para aqueles que, negligenciando as circunstâncias em que Pessoa emprega a expressão sobre fragmentos na carta de 19 de Novembro, e a crise psíquica que a justifica, a usam como a chave com que se desvendam os segredos íntimos da obra de Pessoa, basta talvez esta passagem para lhes expor a fragilidade da tese³³. O que ela mostra é que Pessoa achara maneira de resolver aquilo que o apoquentava. É, de resto, possível precisar o dia exacto em que o resolveu. Num manuscrito datado de 21 de Novembro de 1914³⁴, Pessoa anota que tomou “de vez a decisão de ser Eu, de viver á altura do meu mister”, que reentrou de vez “na posse plena do meu Genio e na divina consciência da minha Missão” (Pessoa, 2009: 117), exactamente algumas das coisas que diria a

³³ António M. Feijó, para quem “o *Livro do Desassossego* só podia ser uma coleção de fragmentos, no sentido técnico do termo” (Feijó, 2015: 153), defende que é a ambiguidade que resulta de entender o termo “fragmento” quer na sua acepção mais comum, enquanto pedaço de qualquer coisa maior, quer como género literário “que apenas no *Livro do Desassossego* se poderá revelar operatória”, que conduz a pensar que a tudo o que Pessoa escreveu subjaz uma determinada “estética do fragmento”. Para Feijó, é manifesto que “quando Pessoa se lamenta porque apenas produz ‘fragmentos, fragmentos, fragmentos’ para o *Livro do Desassossego*, está, no melhor dos casos, a dizer que só produz incoativos ‘pedaços’ empíricos desse género literário simples, definido tecnicamente como ‘fragmento’, mesmo que seja este último o que a composição do *Livro* vise”. E, de modo categórico, conclui: “o tópico crítico da ‘estética do fragmento’ não é, pois, pertinente” (Feijó, 2015: 152).

³⁴ Este manuscrito tem sido publicado ora como entrada de diário, opção tomada por Richard Zenith em *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal* (2003), ora como parte de um conjunto mais amplo de textos sobre teoria estética, que é como o publica Jerónimo Pizarro em *Sensacionismo e outros Ismos* (2009). Creio, no entanto, que a proximidade entre o que é dito neste texto e aquilo que Pessoa haveria de dizer a Côrtes-Rodrigues na carta de 19 de Janeiro é flagrante. Tanto o tom como os termos que Pessoa usa para descrever a sua evolução interior permitem pensar no texto como o ponto de partida dessa carta.

Côrtes-Rodrigues apenas dois meses mais tarde, e acrescenta: “um raio hoje deslumbrou-me de lucidez. Nasci” (Pessoa, 2009: 118). No final deste texto, Pessoa lembra-se ainda de registar a necessidade de notificar Côrtes-Rodrigues a respeito desta resolução, o que torna inequívoca a relação entre a mudança que ocorreu naquele dia e o estado de espírito resoluto a que se reporta na carta de 19 de Janeiro: “é o C[ôrtes] R[odrigues] quem, de todos, melhor e mais dentro me compreende. Diser-lhe isto” (Pessoa, 1999: 119).

Tal resolução não se traduz numa dissipação imediata da crise psíquica, como também já expliquei, porque deu origem a um problema de tipo diferente, o de tornar claro a Pessoa a incompatibilidade profunda com certos amigos dos quais, até aí, era intelectualmente muito próximo. Ao dizer a Côrtes-Rodrigues, ainda na carta de 4 de Dezembro, que tem interesse em falar-lhe desses assuntos porque “só a v. me dá jeito falar deles”, pois “pertencem a uma região do meu psiquismo onde v., melhor do que qualquer outro meu amigo, entra e compreende” (Pessoa, 1999: 134), Pessoa recupera aquilo que registara no final do texto de dia 21 de Novembro e assinala aquilo que viria a explicar mais detalhadamente na carta de 19 de Janeiro de 1915, ou seja, que a sua crise, agora, era essencialmente motivada pela incompatibilidade com quase todos aqueles que o cercavam.

A 4 de Janeiro de 1915, Pessoa declara que o seu “estado de espírito é mau” e que “Dezembro foi uma noite de tempestade para mim” (Pessoa, 1999: 137), mas declara também que espera “adquirir durante este mês aquela suficiente dose de serenidade que me permita escrever-lhe o milhão de coisas que tenho para lhe expor e contar” (Pessoa, 1999: 137-138). Com efeito, a carta de 19 de Janeiro, aquela com que comecei esta exposição, revela uma serenidade que as cartas anteriores não revelavam. A sua crise, no momento da redacção desta carta, já não é de incompatibilidade consigo próprio, como fora antes. Como faz questão de explicar, “a minha, gradualmente adquirida, auto-disciplina, tem conseguido unificar dentro de mim quantos divergentes elementos do meu carácter eram susceptíveis de harmonização” (Pessoa, 1999: 139). É absolutamente incrível que se possa ler uma frase destas e manter a convicção, como a mantêm muitos críticos de Pessoa, de que o estado de espírito do poeta se mantém inalterado, que continua indisciplinado como antes e que nada há na sua obra passível de unificação. No início de 1915, Pessoa resolvera, pelo menos em parte, o problema de orientação estética que o aparecimento dos heterónimos tinha criado, e sabia agora o que tinha a fazer; ainda que houvesse, como diz, “muito a empreender dentro do meu espírito” para alcançar “uma unificação como eu a quero” (Pessoa, 1999: 139), encontrara a direcção certa.

O que está em causa nesta altura, como já tive oportunidade de referir, é a sensação de isolamento provocada por uma mudança de convicções literárias. Pessoa queixa-se a Côrtes-Rodrigues, de novo na carta de 19 de Janeiro, de que não vê em nenhum dos seus pares “uma atitude para com a vida que *bata certo* com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual”, que entre eles encontra somente “quem esteja de acordo com actividades literárias que são apenas dos arredores da minha sinceridade” (Pessoa, 1999: 140). Aparece aqui pela primeira vez a referência a uma noção de “sinceridade” que será importantíssima em toda a carreira de Pessoa e que, a bem dizer, parece arbitrar acerca da diferença entre as orientações estéticas do passado e do presente. A atitude sincera para que orienta agora os seus esforços, como se percebe a seguir, é aquela que anunciara antes e que resulta da “consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio”. À medida que Pessoa se vai tornando mais sincero, “tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e repugnante” (Pessoa, 1999: 140).

A evolução de que falara a Côrtes-Rodrigues um mês e meio antes consiste, portanto, na substituição gradual daquilo que havia de insincero na sua atitude para com a arte pela sinceridade que lhe faltava, na renúncia de tudo o que é artisticamente fútil, oco e repugnante, e na tentativa de ir erguendo, “pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos”, propósitos e ambições “cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi” (Pessoa, 1999: 140).

O que é insincero, nos termos da carta a Côrtes-Rodrigues, é “a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*” (Pessoa, 1999: 141), que Pessoa garante ter abandonado e que, justificando a incompatibilidade por que se define a sua actual crise psíquica, associa a todos os que, à excepção de Côrtes-Rodrigues, o cercam. Ora, não podem excluir-se desse conjunto de pessoas, como sugeri no início deste ensaio, os restantes futuros colaboradores de *Orpheu*, nem mesmo Mário Sá-Carneiro, até porque escandalizar seria assumidamente o propósito principal da revista. Significa isto que, dois meses antes do lançamento do primeiro número da revista, Pessoa estava convencido de que o caminho a seguir era outro que não aquele que viria, de facto, a seguir. A atitude plebeia que associava agora ao grupo de poetas do qual acabaria por ser o máximo representante leva-o, por exemplo, a perder o entusiasmo inerente “à ideia do lançamento do

Interseccionismo”, a enjeitar a publicação do “Manifesto ‘escandaloso’” e a admitir que a única utilidade de lançar essa corrente (o interseccionismo) era a de agitar a opinião pública:

Será talvez útil – penso – lançar essa corrente como corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse acto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação. (Pessoa, 1999: 141)

Não obstante, portanto, a utilidade que reconhece a essa atitude, Pessoa já não se identifica com ela e já não parece interessado em cultivá-la. Que a tenha readoptado, não muito tempo depois, ao colaborar numa revista que haveria de cumprir o propósito de desentorpecer o psiquismo nacional, como Pessoa vaticinava aqui, não deve, por isso, ser entendido como nova mudança de ideias. Ainda que a reputação de Pessoa viesse a ficar para sempre associada àquilo que foi a revista *Orpheu*, é justo desconfiar de que não era isso que queria. No início de 1915, depois de alguns meses de desnorde, Pessoa percebera o grau de insinceridade que havia em “coisas feitas para fazer pasmar”, em coisas “que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida”, em tudo aquilo que, em suma, não é “escrito *dramaticamente*” (Pessoa, 1999: 142), como o é a obra de cada um dos heterónimos. À excepção do que escrevera nos últimos nove meses em nome de Caeiro, Reis e Campos, Pessoa parece renunciar a tudo aquilo que de mais importante criara até à altura: “não são sérios os *Paulís*, nem seria o *Manifesto* interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos” (Pessoa, 1999: 142-143). O paulismo e o interseccionismo, duas das vertentes da sua obra nas quais depositava mais expectativas, inserem-se assim na categoria de coisas insinceras a que, de algum modo, Pessoa presta aqui as devidas exéquias. Em coisas como essas – remata Pessoa - “a minha atitude para com o público é a de um palhaço” (Pessoa, 1999: 143).

Admitindo a insinceridade, nos termos de Pessoa, das manifestações artísticas de que se comporia *Orpheu*, admitindo, portanto, que a importância da revista, para Pessoa, consistia essencialmente na função de preparar o público, arrancando-o da estagnação mental em que se encontrava, para manifestações artísticas a aparecer, essas sim, sinceras, é talvez possível dizer que, *Orpheu* foi, pelo menos na perspectiva de Pessoa, mais uma estratégia publicitária do que um movimento artístico genuíno. Esta conclusão é, de certo modo, consolidada dando à comparação com o que é dito na carta a Côrtes-Rodrigues o que Pessoa escreveu no texto de 21 de

Novembro de 1914 no qual, como referido acima, se revelava renascido. Da “decisão de ser Eu” e de “viver á altura do meu mister”, decorre a necessidade, como Pessoa nota logo no princípio do texto, de “desprezar a idéa do reclame, e plebêa sociabilização de mim, do Interseccionismo” (Pessoa, 2009: 117). É aqui igualmente inequívoco que a atitude plebeia e panfletária que, na carta de 19 de Janeiro, associa à insinceridade corresponde à atitude interseccionista. Ainda que essa atitude seja descrita aqui como desprezível, ao contrário do que defende na carta, onde lhe reconhece alguma utilidade prática, é notório que a posição é a mesma e que a evolução que está a ser retratada é a de uma mudança de uma atitude menos digna, menos elevada e menos sossegada para uma atitude mais genuína: “attitude por attitude, escolher a mais nobre, a mais alta e a mais calma. Pose por pose, a pose de ser o que sou” (Pessoa, 2009: 117).

Tal como na carta de 19 de Janeiro de 1915 essa mudança é descrita como um regresso a si depois de ter andado alguns anos “viajando a colher maneiras-de-sentir”, um regresso que, aliás, culmina com “o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade” (Pessoa, 1999: 142), também neste texto de 21 de Novembro a mudança depende de estar “de volta da minha viagem de impressões pelos outros” e de reentrar de vez “na posse plena do meu Genio e na divina consciência da minha Missão” (Pessoa, 2009: 117). A incompatibilidade com os outros que descreveria a Côrtes-Rodrigues, dois meses depois, como “uma impaciência para com todos quantos fazem arte para vários fins inferiores, como quem brinca, ou como quem se diverte, ou como quem arranja uma sala com gosto”, arte que “não tem Além nem outro propósito que o, por assim dizer, *decorativamente* artístico” (Pessoa, 1999: 143), é aqui explicada pela libertação da influência desses outros e, por conseguinte, pela recuperação da posse de si: “o ultimo rasto de influencia dos outros no meu character cessou com isto. Recobrei – ao sentir que podia e ia dominar o desejo intenso e infantil de ‘lançar o interseccionismo’ – a tranquila posse de mim” (Pessoa, 2009: 117). No final do texto, aliás, o interseccionismo é pejorativamente descrito não só como um movimento demasiado ruidoso mas também como o resultado de um ruído que, embora assumido por Pessoa, é principalmente o produto das companhias ruidosas com quem se dá: “O Int[erseccionis]mo é, 1º, uma *aproximação de outra gente*, um chinfrim de escola assumida por mim, vindo cahir sobre mim os sibilados da dos outros.” (Pessoa, 2009: 119).

Como fiz questão de salientar, a crise de incompatibilidade com os outros que Pessoa confidencia a 19 de Janeiro resulta da resolução de uma crise de tipo diferente. Se isso era já bastante evidente na carta a Côrtes-Rodrigues, ao afirmar que a sua crise actual já “não é de

incompatibilidade comigo próprio” (Pessoa, 1999: 139), neste texto ainda o é mais: “as m[inhas] angustias espirituais continuarão em muitos pontos; mas n’um cessaram, na busca de mim que, no amago de tudo, me trazia irrequieto porque não me encontrára” (Pessoa, 2009: 118). Como se não bastasse, é também da atitude de palhaço de que, na carta, se sentia “afastado de achar graça” (Pessoa, 1999: 143) que, no texto, Pessoa promete distanciar-se: “nada de desafios á plebe, nada de girândolas para o riso ou a raiva dos inferiores. A superioridade não se mascara de palhaço; é de renuncia e de silencio que se veste” (Pessoa, 2009: 117). Entreter, pasmar, desafiar, provocar, ou escandalizar o público, de modo a obter efeitos extremos como o riso ou a raiva, são portanto palhaçadas a que, dada a sua superioridade, se deve esquivar.

O que a carta de 19 de Janeiro de 1915 e o texto de 21 de Novembro de 1914 demonstram, como o revela a análise comparativa experimentada, é que a evolução da insinceridade para a sinceridade que Pessoa está a tentar caracterizar, depende de três renúncias: 1) da renúncia a tudo o que não é nobre, alto e calmo, ou seja, da renúncia àquilo que, pelo pasmo que provoca, tem fundamentalmente uma função publicitária; 2) da renúncia a certas companhias, mais dadas à brincadeira, à decoração e ao barulho do que propriamente à arte; e 3) da renúncia às palhaçadas que, justamente, caracterizam essas companhias a que deve renunciar e que lhe diminuem a grandeza. Que essa evolução dependa, portanto, de renunciar a tudo o que *Orpheu* viria a ser é agora mais claro.

Aquilo a que se associa a insinceridade de que Pessoa fala, a publicidade, o barulho, as palhaçadas, é também aquilo a que *Orpheu* viria a ser associada. A revista provoca um “escândalo desmedido” (Pessoa, 2000a: 128), motiva um “desejo de rir” (Pessoa, 1999: 408) e é descrita como “uma revista de malucos” (Pessoa, 2009: 39) ou como uma “revista de mulheres” (Pessoa, 2009: 61); os seus colaboradores são apelidados de “truões que se quisessem intrometer no séquito de um enterro” (Pessoa, 2002: 369), são recebidos “á gargalhada”, chamam-lhes “doidos” (Pessoa, 2009: 55) e “são o assunto do dia em Lisboa” (Pessoa, 1999: 161). A agitação, o escândalo, o falatório e o riso não eram, no entanto, efeitos que Pessoa e companhia não esperassem. Desde Maio de 1913, pelo menos, que Pessoa e Sá-Carneiro falavam numa revista que serviria para “*marcar e agitar*” (Sá-Carneiro, 2001: 91), e essa parece ter sido sempre uma intenção dos dois.

No terceiro número de *O Jornal*, a 6 de Abril de 1915, Pessoa faz publicar um texto sobre o número inaugural de *Orpheu* que, acima de tudo, ecoa aquilo que dissera a Côrtes-Rodrigues, a 19 de Janeiro, sobre a utilidade prática de lançar o interseccionismo. Nesse texto, Pessoa não só

parece comparar o impacto da revista com o “êxito de gargalhada” que resultou da publicação das *Lyrical Ballads* em Inglaterra, 117 anos antes, como parece apropriar-se das palavras com que Wordsworth explica essa reacção:

Todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo original, tem tido sempre que criar o sentimento estético pelo qual ha de ser apreciado; assim foi sempre e assim continuará a ser... Para o que é propriamente seu, ele terá, não só que limpar, senão que muitas vezes que abrir, o seu proprio caminho; estará no caso de Anibal entre os Alpes. (Pessoa, 2009: 40)

Se aceitarmos a comparação proposta por Pessoa neste texto, temos de aceitar também que a principal função de *Orpheu*, como aliás Pessoa antecipara na carta a Côrtes-Rodrigues, ao referir a importância de “agir sobre o ‘psiquismo nacional’” (Pessoa, 1999: 141), é de algum modo apenas a de desbravar mato. Da mesma maneira que, ao tornar-se íntimo de Sá-Carneiro e ao ver as suas ideias artísticas mais valorizadas do que alguma vez tinham sido, se desencantara da Renascença no início de 1913, Pessoa desencanta-se, no final de 1914, de Sá-Carneiro e do círculo de amigos na companhia dos quais haveria de ficar célebre. Tanto o primeiro como o segundo desencanto podem ser explicados recorrendo a um famoso comentário de Pessoa citado por Sá-Carneiro numa carta de 7 de Janeiro de 1913:

Ainda assim eu não trocava o que em mim causa este sofrimento pela felicidade de entusiasmo que têm homens como o Pascoais. Isto que ambos sentimos – é do artista em “nós” (?) misteriosamente. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoais, sofrem de pouca arte. (Sá-Carneiro, 2001: 29)

A distinção ensaiada por Pessoa entre quem é entusiasmado e quem é artista, ou seja, entre quem compõe poemas por inspiração, não sofrendo, por isso, qualquer angústia criativa, e quem os compõe por engenho e a sofre, serve, em larga medida, para distinguir os dois grupos de poetas entre os quais oscila entre 1912 e 1915. Ao valorizar o lado intelectual da sua poesia e o quanto isso o diferenciava dos poetas d’*A Águia*, Sá-Carneiro atrai Pessoa, no início de 1913, para o lado dos artistas; no final de 1914, porém, o próprio Pessoa haveria de perceber que se tornara excessivamente artista. No texto de 21 de Novembro de 1914, uma vez mais, isso é francamente explícito: “Cessaram as grotescas vontades de erigir uma *Europa*; voltou a mim o desejo de auxiliar e colaborar com a *Renascença*, porque para o anarquismo intelectual, social em mim o caminho é aquelle. De alli é que se pode agir sobre a Pátria” (Pessoa, 2009: 118). Regressar a si,

aquilo que, neste texto e na carta a Côrtes-Rodrigues, Pessoa diz ter acabado de acontecer, implica então regressar a qualquer coisa que associa a Pascoaes e implica também abandonar os projectos artísticos nos quais se empenhara nos últimos tempos (a revista *Europa* que tanta excitação causava em Sá-Carneiro, por exemplo) e que haveriam de culminar com o *volte-face* do aparecimento de *Orpheu*.

Ao contrário do que é costume sentenciar-se, a atitude aparentemente moderna que é inaugurada, no início de 1913, com a ruptura com o passado romântico representado pela estética saudosista e que, afastando-se progressivamente desse passado, atinge a sua expressão culminante com a publicação de *Orpheu*, em Março de 1915, não é algo de que Pessoa, na altura da publicação, sobejamente se orgulhasse. A heteronímia, aparecida entre essas datas, introduzira novas coordenadas, e isso terá feito com que Pessoa reconsiderasse toda a sua obra. Numa carta de 20 de Julho de 1914, Sá-Carneiro considera curioso o que Pessoa lhe dissera “sobre o seu desdobramento em várias personagens – e o sentir-se mais eles, às vezes, do que você próprio” (Sá-Carneiro, 2001: 132). Sentir-se mais os heterónimos do que ele próprio é outra maneira de dizer que é mais sincera a obra de Caeiro, Reis e Campos do que a sua, coisa que deveras diria a Côrtes-Rodrigues meses mais tarde, na carta de 19 de Janeiro. Eis o primeiro sintoma daquilo que haveria de afectá-lo a partir de Setembro e que haveria de resolver, no final do ano, renunciando a todas as manifestações artísticas que consistiam em causar pasmo e em provocar o riso³⁵. Não por acaso, é também nesta altura que diminui a frequência com que Pessoa escreve para Paris, o que leva a queixas regulares de Sá-Carneiro que, de resto, durarão até à sua morte em 1916.

³⁵ Interessado sobretudo em refutar a leitura confessional da carta de 19 de Janeiro de 1915 a Côrtes-Rodrigues, de modo a demonstrar que a rejeição do Interseccionismo que aí se manifesta não corresponde a uma intenção de Pessoa em abandoná-lo mas antes à necessidade de “anunciar a poesia heteronímica” (Gagliardi, 2004: 148), Caio Gagliardi não lê aquilo que Pessoa confia à luz da crise psíquica de que o poeta começa por falar na mesma carta e que, como sugeri, se originou no seguimento de uma crise artística que deve ser associada ao aparecimento dos heterónimos. Ao negligenciar a relação entre aquilo que Pessoa rejeita nessa carta e a crise que a antecede em vários meses, Gagliardi falha em entender-lhe os motivos, não lhe restando senão assumir que Pessoa não falava a sério e que o conteúdo da carta releva menos das simpatias estéticas do autor do que do interesse em divulgar uma determinada parte da sua obra. Os quatro argumentos de que Gagliardi se serve para justificar que Pessoa não queria mesmo dizer o que aparentemente disse são, no entanto, pouco convincentes: só condescendendo muito se pode aceitar que 1) a exclamação “Que pouco lúcido e explícito tudo isto!” denote, no texto da carta, um momento de arrependimento de Pessoa que leve a inferir uma possível descrença “na recusa que expressa” (Gagliardi, 2004: 146), ou que 2) a decisão de transcreever o poema “Pauis” no final da carta, cuja estética Pessoa alegadamente recusa anteriormente, autorize a duvidar de tudo o que Pessoa diz no corpo da carta; e parece igualmente ingénuo assumir que 3) ao pedir uma colaboração de índole interseccionista a Côrtes-Rodrigues para *Orpheu*, um mês depois, Pessoa revela afinal que a recusa do Interseccionismo “teve um carácter momentâneo” (Gagliardi, 2004: 147), assim como parece ingénuo assumir que 4) enviar uma tradução de “Chuva Oblíqua” para um editor inglês contradiz a alegada intenção de que dá conta a Côrtes-Rodrigues de abandonar o Interseccionismo.

Se houver alguma verdade nisto, como creio, *Orpheu* é, de um certo ponto de vista, um projecto nado-morto. Nele se juntam companhias que Pessoa já não estimava e ideias entretanto abandonadas cuja divulgação serviria apenas para agitar a mentalidade nacional. De acordo com esta hipótese, não seria irrazoável pensar que o próprio Pessoa subscrevesse a opinião de António M. Feijó de que, no século XX, em Portugal, “a localização de uma vanguarda heroica é menos as escassas páginas, desiguais e moderadamente interessantes, de *Orpheu*, (...) do que a actualização do paganismo nos heterónimos de Pessoa” (Feijó, 2015: 62). A revista não pode ser caracterizada, pelo menos na perspectiva pessoana, pela escolha da ruptura com o passado e por diligências artísticas viradas para o futuro, como geralmente é, mas pelo arrependimento dessa escolha: caracteriza-a pior, portanto, o momento do mito de Orfeu em que o tocador de lira conduz heroicamente a esposa Eurídice de regresso ao mundo dos vivos, depois de a resgatar do Hades recorrendo à sedução da lira, do que o momento em que, duvidando de que ela o seguia, olha para trás e faz com que ela retorne ao submundo de onde acabara de reavê-la.

Num poema extraordinário datado de Junho de 1935, que nunca chegaria a publicar, intitulado “Elegia na Sombra”, Pessoa recupera este episódio³⁶ para equacionar a possibilidade de a glória que a pátria viveu no passado, cuja falta presente e inacessibilidade futura são o tópico principal do poema, ter sido novamente perdida depois de nos ter sido restituída:

Ninguém volta? Do mundo subterrâneo
Onde a sombria luz por nulla doe,
Pesando sobre onde já estive o craneo,

Não restitue Plutão a sob o ceu
um heroe ou o animo que o faz,
como Eurydice dada á dor de Orpheu;
ou restituiu, e olhámos para traz? (Pessoa, 2000b: 202)

É legítimo pensar que, dada a correspondência, postulada por Pessoa logo em 1912, entre a glória das descobertas marítimas e o regresso dela através da figura de um grande poeta, o herói cujo retorno é aqui cogitado é o supra-Camões anunciado nessa altura, e que, portanto, a pergunta com que a estrofe termina ou é meramente retórica ou pede uma resposta positiva. O que Pessoa insinua é que a glória antepassada foi, de facto, restituída, mas que o supra-Camões

³⁶ É inclusivamente curioso que o poema seja contemporâneo do terceiro número da revista *Sudoeste*, um número especial a propósito do vigésimo aniversário de *Orpheu* que incluía colaborações de muitos dos colaboradores dos dois números de *Orpheu*.

que a restituiu, “como Eurídice dada à dor de Orfeu”, tão depressa apareceu como se sumiu quando a pátria, desconfiando do seu aparecimento, preferiu voltar o olhar para trás.

Se Pessoa, enquanto o grande poeta que ambicionava ser, está para a pátria como Eurídice está para Orfeu³⁷, a revista não poderia ter tido um nome mais profeticamente adequado: não só foi *Orpheu*, bem como o que *Orpheu* representou, que veio a sobreviver na memória colectiva, tendo Pessoa ficado para sempre associado à ruptura artística que essa revista protagonizou, como foi por acção de *Orpheu*, ou por acção daquilo que, na opinião da crítica, *Orpheu* representou, que a parte sincera da sua obra, para usar os termos do próprio Pessoa, haveria de permanecer confinada ao mundo ignoto onde acaba tudo o que o sufrágio do tempo rejeita.

Por tudo o que fui dizendo, a relação entre o nome da revista e a personagem mitológica de que recebeu a designação, pelo menos para Pessoa, é a que é dada por esta catábase fracassada e pela existência que se lhe seguiu. Entre as razões para Orfeu ter sido assassinado pelas mulheres da Trácia, encontra-se a de ter passado a preferir a companhia de jovens rapazes, inventando assim a pederastia.³⁸ Quando Pessoa explica a Côrtes-Rodrigues, no início de 1915, o que entende por sinceridade, não demonstra uma preferência diferente. *Orpheu* poderia vir a público dois meses depois, mas já não era às palhaçadas protagonizadas por essa “revista de mulheres” (Pessoa, 2009: 61) que Pessoa achava graça; artisticamente, a sua orientação era agora profundamente masculina, e era na companhia de jovens mancebos que considerava importante colocar os seus esforços poéticos mais sinceros. É na heteronímia, não simplesmente na existência dela mas na admirável maturidade que esse projecto haveria de denotar nos anos

³⁷ A prosopopeia é, aliás, flagrante algumas estrofes à frente: “Pátria, quem te feriu e envenenou? / Quem, com suave e maligno fingimento / teu coração supposto sossegou / com abundante e inútil alimento? // Quem fez que durmas mais do que dormias? / Quem fez que jazas mais que até aqui? / Aperto as tuas mãos: como estão frias! / Mãe do meu ser que te ama, que é de ti?” (Pessoa, 2000b: 204). O poema não é de fácil compreensão, embora seja usualmente lido como uma manifestação de pessimismo, e merecia uma análise mais cuidada. Não é este, infelizmente, o espaço certo para o fazer. Diga-se, porém, que nele se cruzam duas vozes distintas, que representam, falando à vez, duas posturas muito diferentes face à ausência da glória de outros tempos. Se, de início, é a voz da Pátria que, lamentando o infortúnio de dormir sem que venha um herói que a acorde, domina o discurso, no fim é uma segunda voz que fala, acusando a Pátria de ser responsável, precisamente por sonhar com quem venha salvá-la, por essa sonolência insanável. Os versos que acabo de citar, ao contrário daqueles em que se compara o caso da Pátria a Eurídice, mostram justamente essa segunda voz a discursar.

³⁸ “A morte de Orfeu deu origem a um grande número de tradições. Conta-se geralmente que foi morto pelas mulheres da Trácia. Mas os motivos pelos quais teria incorrido na sua ira variam: ora se diz que elas o odiavam pela sua fidelidade à memória de Eurídice, que interpretavam como um insulto que lhes era dirigido; ora se diz que Orfeu passou a menosprezar o sexo feminino e a preferir a companhia de mancebos, inventando a pederastia – o filho de Bóreas, Cálais, teria sido o seu amigo dilecto. Conta-se ainda que, ao regressar dos Infernos, Orfeu instituiu uns mistérios, fundados nas suas experiências no outro mundo, aos quais era interdita a presença de mulheres. Os homens reuniam-se com ele numa casa fechada, deixando as armas à porta. Numa dessas noites, as mulheres apoderaram-se das armas, aguardaram o momento da saída, e mataram Orfeu e os seus fiéis” (Grimal, 2004: 340-342).

subsequentes, que se encontra a expressão máxima dessa nova orientação. Que *Orpheu* continue então a ser considerado, cem anos depois, o principal estandarte do Modernismo português explica-se por continuar sem se perceber que, tal como aconteceu em *Orpheu*, a maioria das coisas que Pessoa publicou em vida serviu única e exclusivamente para atirar areia aos olhos de quem o lia.³⁹

Referências

- FEIJÓ, António M. (2015), *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GAGLIARDI, Caio (2004), “Uma Girândola para o Riso: a Rejeição de Fernando Pessoa ao Interseccionismo”, in *Voz Lusíada*, v.21, São Paulo: 134-150.
- GRIMAL, Pierre (2004) *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Trad. Victor Jabouille, Lisboa, Difel.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008), “Sinceridade”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 811-812.
- PESSOA, Fernando (1999) *Correspondência: 1905-1922*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000a) *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000b) *Poemas de Fernando Pessoa: 1934-1935*, Ed. Luís Prista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2002) *Obras de António Mora*, Ed. Luís Filipe B. Teixeira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- ____ (2009) *Sensacionismo e outros Ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2012) *Pessoa Existe?*, Lisboa, Babel.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

³⁹ Ainda que não seja este o lugar para uma demonstração suficientemente abrangente deste comportamento na obra de Pessoa, é talvez possível identificar a inclinação de Pessoa para este género de impostura em algumas das suas principais publicações. Desde logo, nos três artigos críticos que publicou em 1912 n’*A Águia*, e com os quais se estreou como autor, nos quais celebra a poesia dos seus contemporâneos mais para justificar o surgimento de um supra-Camões do que propriamente por considerá-la digna de celebração. Louvar pretensamente a poesia alheia tendo por verdadeiro objectivo preparar o terreno para a sua própria poesia é algo que Pessoa repete, por exemplo, no ensaio que publica na revista *Contemporânea* em 1922 sobre a poesia de António Botto: o elogio dessa poesia advém menos de uma apreciação crítica sincera do que da necessidade de chamar a atenção para o conteúdo homoerótico intrínseco ao ideal estético grego que seria tão importante para Pessoa dois anos depois em *Athena*, sobretudo se pensarmos no aparecimento em público de Ricardo Reis que então teria lugar. É ainda possível identificar esta inclinação, para dar um último exemplo, na relação que manteve com a *presença*. Fazendo estender a toda a colaboração de Pessoa na *presença*, como julgo possível, a intuição de Fernando Cabral Martins de que Pessoa teria enviado o poema “Autopsicografia” para a revista em 1932 com uma intenção “amavelmente provocatória” (Martins, 2008: 812), os poemas e os textos aí publicados teriam sido escolhidos mais pelo seu conteúdo polémico do que pelos atributos estritamente literários.

“Nós os de *Orpheu*”: da distinção

Rita Patrício

Resumo

O presente ensaio entende o texto “Nós os de *Orpheu*” de Fernando Pessoa a partir do seu contexto específico de publicação, uma revista que presta homenagem a *Orpheu*, vinte anos depois da sua curta existência, e à *Presença*, dominante no panorama literário nacional coevo. Atendendo à circunstância de ser a colaboração em *Sudoeste* a última publicação em vida de Pessoa, estas são as suas derradeiras e, nesse sentido, definitivas palavras sobre *Orpheu*. Esta nota será discutida, por um lado, tendo presentes outros textos em que Pessoa se pronunciou sobre *Orpheu* e, por outro, considerando-a como acto de distinção relativamente ao movimento presencista. O confronto entre *Orpheu* e *Presença*, que este número de *Sudoeste* encena e promove, passou a ser determinante na leitura do modernismo literário português. Este ensaio defende que é a consciência dessa confrontação a subjazer à nota editorial de Pessoa e a tornar decisivas as escolhas dos outros textos que o autor decidiu publicar nessa mesma ocasião, o poema “Conselho”, em nome próprio, e a “Nota ao Acaso”, de Álvaro de Campos.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, *Orpheu*, *Presença*, *Sudoeste*, modernismo.

Abstract

This essay considers Fernando Pessoa’s text “Nós os de *Orpheu*” within its specific context of publication, a magazine that pays tribute to *Orpheu*, twenty years after its short existence, and to *Presença*, a dominant magazine in the national literary scene at the time. This collaboration in *Sudoeste* is Pessoa’s last publication in his lifetime, being these therefore his ultimate and, accordingly, definitive words about *Orpheu*. This note will be discussed, on the one hand, in relation to other texts in which Pessoa spoke about *Orpheu* and, on the other hand, considered as a distinguishing act in relation to the *Presença* movement. The confrontation between *Orpheu* and *Presença*, that this number of *Sudoeste* stages and promotes, has become decisive in reading the

Portuguese literary modernism. This essay argues that it is the awareness of this confrontation which underlies this editorial note as well as the choice of the other texts the author decided to publish on the same occasion, the poem “Conselho”, in his own name, and “Nota ao Acaso”, from Álvaro de Campos.

Keywords: Fernando Pessoa, *Orpheu*, *Presença*, *Sudoeste*, modernismo.

“Nós os de *Orpheu*”: da distinção

Rita Patrício

No segundo número da revista *Sudoeste*, publicado em Outubro de 1935, Almada Negreiros anuncia o próximo número como uma “revista de colaboração”, sendo “seus colaboradores os da extinta revista *Orpheu* e os da actual revista *Presença*, de Coimbra”. E acrescenta: “É com orgulho que *SW* faz esta homenagem aos colaboradores de *Orpheu* e da *Presença*, os quais por representarem a mais constante posição da arte em Portugal, formam o verdadeiro sentido que se prossegue em *SW*.” (Negreiros, 1935:4). Em Novembro de 1935, no mês e ano da sua morte, no terceiro número de *Sudoeste*, Pessoa publica “Nós os de *Orpheu*”, nota que antecede a selecção dos textos daqueles que tinham colaborado com a revista cujo aparecimento nesse ano celebrava 20 anos. Nesse *corpus*, estão dois textos pessoanos, o poema “Conselho”, assinado por Fernando Pessoa, e uma “Nota ao acaso”, assinada por Álvaro de Campos.

O presente ensaio pretende ler o texto “Nós os de *Orpheu*” de Fernando Pessoa, entendendo-o a partir do seu contexto de publicação específico, uma revista que presta homenagem a *Orpheu*, vinte anos depois da sua curta existência, e à *Presença*, dominante no panorama literário nacional coevo. Esta nota será discutida tendo presentes outros textos que Pessoa foi escrevendo sobre *Orpheu*. Atendendo à circunstância de ser a colaboração em *Sudoeste* a última publicação em vida de Pessoa, estas são as suas derradeiras e, nesse sentido, definitivas palavras sobre *Orpheu*.

“Nós os de *Orpheu*” é uma nota editorial assinada exclusivamente por Pessoa, ainda que, ao longo do texto, se inclua Almada como responsável pela edição da colaboração relativa a esta revista. Pessoa começa por responder imediatamente ao que tinha sido adiantado por Almada: “Anunciou Almada, no segundo número de *SW*, que neste terceiro se inseriria colaboração dos que foram de *Orpheu*. Cumpre-se.” (Pessoa, 2009:95). Recorde-se que, nas palavras de Almada, *Orpheu* e *Presença* irmanavam-se ao aparecerem descritas como representantes da “mais constante posição da arte em Portugal” e formando “o verdadeiro sentido” que *Sudoeste* prosseguia. Mas, no momento em que anuncia essa dupla homenagem, o editor contrapõe a “extinta revista *Orpheu*” à

“actual revista *Presença*” e essa distinção afecta a descrição que as equipara: a posição de *Orpheu* é a de uma tradição já pretérita, a da *Presença* está actuante. É a essa distinção que Pessoa imediatamente responde, logo no modo particular como se cumpre o anúncio dessa colaboração: “Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertencemos.” Se Almada tinha decretado a extinção de *Orpheu*, Pessoa imediatamente corrige esse epitáfio definitivo: *Orpheu* é uma revista “extinta e inextinguível”. Pessoa voltará, aliás, a proclamar lapidariamente a inextinção de *Orpheu* no final da sua nota, que retoma, amplificando essa condição aparentemente contraditória: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua.”

Atente-se ainda na opção editorial, desde logo explicitada, de publicar nesta homenagem textos inéditos dos que foram de *Orpheu*, modo de mostrar a sua não extinção. Assim, o que se apresenta torna-se particularmente significativo, pois ilustra a presença e a actualidade de *Orpheu* em tempos da *Presença*; nesse sentido, importa considerar não só as escolhas que se apresentam (e, sob esse ângulo, voltarei aos textos pessoais, de Pessoa e de Campos), mas também as ausências e as suas justificações.

É, aliás, de ausências que Pessoa se ocupa maioritariamente. As primeiras exclusões a serem justificadas são as dos colaboradores brasileiros, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens, “por motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância”, nada mais se adiantando sobre questões biográficas ou poéticas que pudessem contribuir para a sua não presença (nada se adianta ou sugere, por exemplo, sobre o facto de ambos já terem morrido). Explicada esta dupla omissão exclusivamente por razões geográficas e de agenda, pode o autor registar o sucesso da reunião dos de *Orpheu*: “conseguimos que estivessem presentes todos os outros”. Mas o registo da presença de “todos” imediatamente é corrigido, assinalando-se “duas excepções, uma delas atenuada com o sacrifício do ineditismo”. Esta segunda é objecto do parágrafo seguinte, em que se refere o resgate de um poema esquecido de Ângelo de Lima, “aquele extraordinário soneto – um dos maiores da língua portuguesa – em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos viveu e em que morreu”, com que este marca presença nesta homenagem: “O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso.”

A justificação da ausência de Côrtes-Rodrigues ocupa o mais longo parágrafo da nota e merece atenção demorada:

Nada porém foi possível incluir de Côrtes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu*, e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. Neste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas produções foram coordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açores.

Tal como no caso dos poetas brasileiros, ao problema da distância soma-se a “estreiteza de tempo” nestas “produções coordenadas à pressa” e essas aparecem como as razões mais imediatas a justificar a ausência. Mas acabará por se tornar claro que o verdadeiro problema que a inclusão da obra de Côrtes-Rodrigues coloca não é o da sua suposta inacessibilidade. Lembrando o valor da sua colaboração passada, na referência aos “poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática”, justifica-se preteritamente um poeta “que é directamente de *Orpheu*”; mas nas linhas que se seguem Pessoa deixa claras as suas reservas:

Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Côrtes-Rodrigues não se embrenhe demasiado, como de há tempos se vai embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pieguice frustrada e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

Declarada, e supostamente explicada, a ausência de Côrtes-Rodrigues, nada mais restaria aos editores, Pessoa e Almada, do que manifestar “num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre”, inscrevendo num plano pessoal a ligação presente. Mas o primeiro, “o perpetrador destas linhas”, não resiste, ainda sob o signo de uma velha amizade, a acrescentar um “desejo”, em que é legível uma violenta crítica ao poeta visado.

No espólio, encontramos uma versão dactilografada deste texto, com o título “Nós, os de «Orpheu»”[87-50], que muito se aproxima da que foi publicada. Há, contudo, nesse texto, emendas a lápis que consideram a inclusão da colaboração de Côrtes-Rodrigues. A passagem, com as alterações que podemos ler aí, ficaria do seguinte modo:

Foi possível incluir de Côrtes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu* os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. Estas produções foram coordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açores.

Podemos, então, concluir que, num determinado momento da edição deste caderno de homenagem, terá sido ponderada a hipótese de publicar, tal como no caso de Ângelo de Lima, textos não inéditos de Côrtes-Rodrigues. Mesmo nesse cenário, a crítica manter-se-ia, demarcando-se veementemente Pessoa do poeta açoriano em relação à sua obra poética posterior a *Orpheu*.

O que podemos registar é que esta nota se ocupa sobretudo de questões editoriais: diz-nos que a colaboração dos de *Orpheu* é feita com inéditos; dá-nos razões para as ausências de Ronald de Carvalho, de Eduardo de Guimarães e de Côrtes-Rodrigues (naquele que é o maior parágrafo do texto), e para a inclusão de Ângelo de Lima. Mas, quer na opção pelos inéditos quer nas explicações da ausências e da inclusão, o discurso é sobretudo informativo. O silêncio sobre os nomes de José Pacheco e Santa-Rita Pintor, que não constam no texto de Pessoa, nem colaboram neste número, leva a que haja uma adenda à nota, agora assinada *SW*, que precisamente os evoca.

Não há lugar a uma reflexão estética mais ampla. A crítica a Côrtes-Rodrigues é, significativamente, o único momento de ponderação literária em todo o texto, e aparece num registo pessoal, apresentada como “acrescento” ao texto principal. Para além desta, as únicas breves passagens que se referem a coisas literárias são as qualificações dos poemas dramáticos de Violante de Cysneiros, e do soneto de Ângelo de Lima.

Este registo editorial torna-se ainda mais evidente se atentarmos a um outro texto, “Nós a Presença”, de João Gaspar Simões. Não só o anúncio de Almada contrapunha a “extinta revista *Orpheu*” à “actual revista *Presença*”, o passado ao presente, como a própria estrutura do número 3 dava corpo a essa contraposição: *Sudoeste* é formada por dois núcleos, o de *Orpheu* e o da *Presença*, cada um deles antecedido por uma nota assinada por um nome associado a cada um dos movimentos. Paralelamente à nota de Pessoa, temos então a de João Gaspar Simões: e os títulos evidenciam, para além da semelhança, a possibilidade de os entender como chave a concitar a confrontação dos textos, até na assunção da primeira pessoa plural, que dá imediatamente voz a cada um dos grupos, assim postos em diálogo editorial.

A comparação entre *Orpheu* e *Presença* é o motivo central do texto de João Gaspar Simões:

SW quis reunir nas suas páginas colaboração dos colaboradores da revista que se chamou *Orpheu* e da que se chama *Presença*. *Orpheu* existiu. *Presença* existe. À revista *Orpheu* corresponde o período heróico do «modernismo» português. Nas suas páginas ficaram impressas algumas das obras mais «revolucionárias» que se tem escrito em Portugal. Mas o *Orpheu*, como revista literária, teve apenas em vista agrupar um certo número de individualidades com pontos de contacto entre si, talvez pelo único motivo

de cada uma ser uma individualidade e ter uma individualidade. Por mais aparentemente harmónico e conexo que pareça, o grupo do *Orpheu* como movimento harmónico e conexo, nunca existiu. Honra lhe seja feita, não era outro o seu objectivo. Do *Orpheu* ficou-nos a obra do Mário de Sá-Carneiro e a de quantas *individualidades* nele colaboraram e depois dele subsistiram como *individualidades*. (Simões, 1935: 22)

Gaspar Simões começa por repetir Almada, com a afirmação de que *Orpheu* existiu e que a *Presença* existe. Depois corrige, dizendo que, num certo sentido, *Orpheu* nunca existiu. Ficaram nomes – e só cita o de Mário de Sá-Carneiro como autor que existe para além de *Orpheu* – e obras. E vai contrapor isso à realidade da *Presença*, que, não só existe, como existe para além das individualidades que a compõem.

Presença é como que uma «pessoa moral» mantendo uma individualidade susceptível de direitos e obrigações, completamente autónoma em face das individualidades que a constituem e dela independente. [...] Sejam quais forem as barreiras que se levantem entre os que fazem parte desse núcleo constitutivo da *Presença*, *Presença*, por si só mantém e manterá uma individualidade.

Por isso, conclui Gaspar Simões sobre as diferenças entre as duas revistas:

Orpheu e Presença, revistas a que *SW* quis ir buscar os seus colaboradores, gentileza a que a *Presença*, pela sua parte, não pode deixar de ser sensível, são pois quanto a nós, movimentos que entre si se distinguem pela razão de o primeiro não ter existido senão enquanto existiu, num momento dado, uma revista com esse nome, e o segundo por ter existido e continuar existindo independentemente das individualidades que se dão por seus elementos constitutivos.

Eis porque se não pode escrever com propriedade “Nós, os da *Presença*” como, com propriedade, escreveu Fernando Pessoa “Nós, os de *Orpheu*” mas só com propriedade se poderá escrever “Nós, a *Presença*”.

Gaspar Simões cita o título da nota pessoana tal como aparece no testemunho que existe no espólio, com uma vírgula a seguir ao pronome, podendo supor-se que dele tenha tomado conhecimento a partir de uma cópia da mão de Pessoa (tal como podemos admitir que a supressão dessa vírgula, assim como da vírgula do título relativo à *Presença* ainda presente no corpo da nota de Gaspar Simões, seria da responsabilidade da edição de *Sudoeste*).

A justeza dos títulos, cuja diferença se acentua mais pelo seu evidente paralelismo, está na propriedade com que designam a relação entre o pronome e a revista respectiva: entre o “Nós” que usa Gaspar Simões e a *Presença*, nome que aparece como seu aposto, existe uma relação de

equivalência; no caso de Pessoa, esse “Nós” não se identifica com *Orpheu*, mas designa aqueles que lhe estão ligados e o nome da revista funciona como marca de distinção ou de origem que permite circunscrever um grupo. Foi sempre, aliás, essa a prática de identificação relativamente a *Orpheu*, colocada muitas vezes em termos de pertença (“ser de *Orpheu*” ou “ser dos nossos”). Mas desde muito cedo foi evidente aos de *Orpheu* que *Orpheu* não designava uma unidade estética. Pessoa e Sá-Carneiro pretenderam esclarecer os vindouros:

Os Directores de ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito á arte e formas de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

[...]

(4) Os artistas de ORPHEU pertencem cada um á eschola da sua individualidade propria, não lhe cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma colectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos agrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e outras modalidades do instinto gregário, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros.

(5) Os colaboradores de ORPHEU foram os seguintes: Mário de Sá-Carneiro, etc.

NOTA – Como não é possível que dois indivíduos de intelligencia e personalidade estejam de acordo, porisso que cada um d’elles é um, os directores de ORPHEU assignam ambos esta declaração com a declaração de “vencidos”. (Pessoa, 2009: 69-70)

Este texto defendia já perante julgamentos futuros essa pluralidade de individualidades irreduzíveis entre si como marca distintiva. Nessa medida, a única forma de designar os colaboradores de *Orpheu* seria elencá-los e é esse o gesto inacabado do ponto 5. Regressemos a “Nós os de *Orpheu*”. O que aí encontramos é sobretudo uma outra maneira de apresentar os de *Orpheu* como um elenco de nomes próprios, chamados a assinar cada um dos poemas com que colaboram, o que claramente contrasta com a apresentação programática da nota de Gaspar Simões, que pretende definir a *Presença* como movimento uno.

Se retirarmos da nota de Pessoa tudo o que se relaciona com a explanação de questões editoriais muito concretas, dando conta dos critérios de edição do caderno de homenagem e, sobretudo, justificando ausências, a excepção concedida a Ângelo Lima, o que temos é o seguinte:

Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre.
Orpheu acabou. *Orpheu* continua.

Estas são as declarações de Pessoa que directamente implicam os de *Orpheu* presentes neste caderno de homenagem. Sugiro particular atenção sobre estas últimas palavras de Pessoa sobre a revista.

Começa com a assunção de nada dizer (“Quanto ao mais, nada mais.”), o que significa rodear de silêncio aquilo que aqui se apresenta como monumento presente, dispensando qualquer comentário. O que resta depois desse anúncio de silêncio é a declaração de uma presença sempre actuante e sempre significativa, lugar silencioso a partir do qual se observa o curso da história: “Cá estamos sempre.” O lugar a partir do qual se pode ver *Orpheu* e o que sobre ele se pode dizer foram sempre os pontos críticos da crítica pessoana à revista. Pessoa desde muito cedo pretendeu legendar a revista e o seu significado: proponho um retorno aos primeiros apontamentos sobre *Orpheu* pela mão do próprio Pessoa.

Logo a 6 de Abril de 1915, no n.º 3 do *Jornal*, numa crónica literária assinada por “Fernando Pessôa”, o autor furta-se à crítica a *Orpheu* ou a uma explicação do seu conteúdo, mas sublinha a sua novidade.

Como se dê o caso de sermos colaborador desta revista, e como, caso – não a querendo por isso criticar – preferissemos dar uma idéa da sua orientação, fatalmente consumiríamos um impossível numero de colunas, limitar-nos-hemos a algumas observações, que não constituirão critica nem explicação, mas que visam apenas a orientar no assunto os espíritos curiosos e para quem meia palavra baste. (*idem, ibidem*. 40)

Tal como aparece aqui exposto, a questão crítica que *Orpheu* coloca ao ambiente em que é recebido é o da necessidade e da impossibilidade de aclarar orientações. E há duas realidades cuja orientação seria necessário esclarecer: em primeiro lugar, a da própria revista, “caso preferissemos dar uma idéa da sua orientação, fatalmente consumiríamos um impossível numero de colunas”, pois isso exigiria muito espaço e tempo, ou seja, explicar qual o caminho para que aponta é neste momento tarefa impossível por implicar uma extensão incomportável; em segundo lugar, seria necessário orientar o modo de receber *Orpheu*, e, abdicando de qualquer propósito crítico ou explicativo a seu propósito, propõem-se aqui algumas notas conducentes à orientação da recepção desse objecto, anunciando, desde logo, o corpo truncado desse anúncio, feito só de “meia palavra”.

Este número impossível de colunas em que fatalmente se consumiria o crítico poderá ter sido tentado em vários esboços. Chamo a atenção para a seguinte passagem:

Todo o phenomeno literario – corrente, grupo ou individualidade – é susceptível de ser considerado, e para ser bem compreendido tem de ser considerado, sob 3 aspectos diferentes. Esses aspectos são o psychologico, o sociologico, e o esthetico. Um phenomeno literario é produto de determinado psychismo, ou determinadas psyches – de ahi a /critica/ psychologica. É produto de determinada sociedade – de ahi a /critica/ sociologica. E é um produto literário, emfim – de ahi a critica esthetica ou literária, a critica vulgarmente dita.

Ao grupo de poetas e prosadores que apareceram, há pouco, reunidos na revista Orpheu fôram feitas criticas n’estes 3 campos. Não olhemos agora á natureza d’essas criticas. Vejamos apenas que ellas se classificam em qualquer d’aquelles escaninhos. (*idem, ibidem*: 41-42)

Esta projectada defesa de *Orpheu* retoma explicitamente a lógica argumentativa dos ensaios publicados na *Águia*, sinteticamente elencados no terceiro artigo, “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, em que fica clara a eleição do princípio metodológico da distinção entre critérios psicológico, sociológico e estético, a partir dos quais todos os fenómenos literários, individuais ou colectivos devem ser estudados. Os termos são muito próximos daqueles que encontramos a sustentar a crítica à crítica a *Orpheu*:

Qualquer fenómeno literário – corrente, ou grupo, ou individualidade – é susceptível de ser considerado sob três aspectos, e sob três aspectos tem de ser considerado para ser completamente compreendido. Estes três pontos de vista são o psicológico, o literário e o sociológico. (*idem, 1999b*:36)

No texto sobre *Orpheu*, torna-se evidente que a defesa seja analiticamente tentada pela superação do caso concreto a defender, verificando-se a necessidade de desviar a perspectiva do caso concreto para uma abordagem de outro alcance. Deste modo, “no caso esthetico, iremos versar o problema geral apresentado pelo aparecimento do interseccionismo”, e esse é “o problema das novidades literárias, de todos os tempos e de todas as nações”; relativamente a questões de índole psicológica, “[e]m lugar de perdermos palavras com Julio de Matos e o outro, iremos directos á critica-mãe, e de uma vez para sempre, escangalharemos a tese /escarnida/ pelo charlatão Max Nordau”; e, por último, no campo sociológico, será “o problema em seus aspectos geraes, que encararemos, não o que de □ nossos □ arguiram”. A declaração de superação do caso particular surge como divisa final: “No fundo será por mais do que nós que combateremos. É em nome de toda a novidade, de toda a renovação, que ergueremos a voz (...)”

Mas voltemos ao artigo de 6 de Abril em que o combate obedece a outra tática, limitada a algumas observações que orientassem “os espíritos curiosos” a quem “meia palavra” bastaria.

Começa o autor por colmatar “o que o leitor não sabe”, ou seja, que “o movimento romantico inglês foi iniciado definitivamente pela publicação, em 1798, das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge”, livro que “teve por toda a Inglaterra um exito de gargalhada”. E Pessoa destaca Byron, que sempre ridicularizou os poetas das *Ballads*, registando que “a sua terceira faze, que é o seu maior – senão o seu único – título de gloria, foi escrita sob a influencia dêsse dois”.

Pessoa apresenta assim a sua “meia palavra”, primeiro termo de uma analogia com o período romântico inglês, de que podemos destacar alguns pontos que poderiam ser transportados para o caso em apreço, *Orpheu*: é uma publicação a dar “definitivamente” o limite *ad quem* de um período literário; esta é uma edição conjunta; está-se perante uma publicação que provoca escárnio e cujos autores são ridicularizados; quem satiriza estes novos será aquele que será por eles orientado e será sob a sua influência que produzirá a sua arte mais meritória.

O artigo de Pessoa é então ocupado por uma longa citação das “sóbrias laudas” de Wordsworth, do seu *Essay Supplementary* à edição de 1815 das *Lyrical Ballads*, em que o poeta inglês expõe a conclusão imposta pela revista: “que todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo original, tem tido sempre que criar o sentimento estetico pelo qual ha de ser apreciado”. Wordsworth concita outro exemplo, o de “Anibal entre os Alpes”, a ter de abrir o seu próprio caminho; e a partir de casos concretos infere-se uma verdade de sempre, “assim foi sempre e assim continuará a ser”. Pessoa está aqui particularmente interessado em mostrar coisas que sempre assim foram e sempre assim serão e inscreve esta citação, tornada lição, num plano atemporal: “Estas palavras pertencem já à Eternidade” e é a partir delas que convida os leitores a entender *Orpheu*.

O mesmo gesto de, a propósito de *Orpheu*, orientar a compreensão do presente propondo um olhar para o passado é protagonizado por António Mora, e de modo mais radical. Escreve Mora:

Devo a minha compreensão dos literatos de *Orpheu* a uma leitura atturada sobretudo dos gregos, que os habilitam a quem os saiba ler a não ter pasmo de cousa nenhuma. Da Grecia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado como o futuro, a tal altura emerge, dos melhores cumes das outras civilizações, o seu alto pincaro de gloria creadora. (*idem*, 2009:55)

Trata-se agora de uma outra forma de inscrever *Orpheu* na eternidade desejada: se com as *Lyrical Ballads* temos o exemplo em que se subsumem todos os grandes inovadores poéticos e ao qual os grandes originais devem ser conformes para atingirem a grandeza, garante de eternidade,

eternidade a que estas palavras de Wordsworth já pertencem, com a Grécia Antiga de onde Mora vê o mundo inteiro anula-se qualquer novidade literária e é precisamente a inscrição numa ordem que não contempla disrupções que apresenta *Orpheu* como futurável. É da perspectiva da eternidade que António Mora vê *Orpheu* e o aprova. E *Orpheu* é projectado por Pessoa como coisa que fica, que se sustenta para o futuro. A 4 de Março Pessoa escreve a Côrtes-Rodrigues, a propósito da revista e das suas expectativas relativamente a ela, sublinhando de modo inquestionável o seu desejo de que *Orpheu* se firme definitivamente para o futuro:

Vamos ver se conseguimos aguentar a revista até, pelo menos, ao 4º número, para que ao menos um volume fique formado. Vai ficar uma coisa muito boa, com um ar *definitivo*, de coisa *que fica*. (...) Temos de *firmar* esta revista, porque ela é a ponte por onde a nossa Alma passa para o futuro. (*idem*, 1999^a:155)

Dez anos depois do aparecimento da revista, por volta de 1925, Fernando Pessoa insiste na inutilidade da crítica à revista e no anúncio de um certo silêncio como modo de a apresentar: “Do ruído que causou, das discussões que fez nascer e do êxito, de diversa ordem, que teve não há mister que falemos.” A razão para essa irrelevância decorreria da actualidade dos efeitos causados, “porque ainda que hajam passados dez annos sobre as datas d’aquellas publicações todos o não-esqueceram ou o sabem”. Apesar dessa memória viva, Pessoa insiste na sua vivificação, retomando a apresentação dos de *Orpheu* como subsumíveis na categoria dos grandes originais: “Como todos os inovadores, fomos objecto de largo escarneo e de extensa imitação.” Neste texto, falar de *Orpheu* é ainda atender aos seus efeitos e sublinhar a sua novidade.

Dez anos depois, no terceiro número de *Sudoeste*, essa novidade já não precisa de ser sublinhada, nem os seus efeitos recordados. Enquanto coisa que já foi e já falou por si, fica envolta em silêncio, com o respeito devido às homenagens *post-mortem*, que a nota pessoana também é. Podemos lê-la, na versão depurada que propus há pouco, como inscrição lapidar: “Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre. *Orpheu* acabou. *Orpheu* continua.” Depois de várias tentativas de dizer a novidade e os efeitos da revista, Pessoa apresenta-a com o máximo silêncio e a partir de um presente eterno e atemporal em que se declara a extinção e a inextinção de *Orpheu*.

Estas duas frases finais retomam a inicial dupla adjectivação de *Orpheu* como “extinta e inextinguível” e recuperam o exposto logo em 1915, a 21 de Setembro, a Santa-Rita Pintor, a propósito do fim da revista:

De resto, *Orpheu* não acabou. *Orpheu* não pode acabar. Na mitologia dos antigos, que o meu espírito radicalmente pagão se não cansa nunca de recordar, numa reminiscência constelada, há a história de um rio de cujo nome apenas me entrelembro, que, a certa altura do seu curso, se sumia na areia. Aparentemente morto, ele, porém, mais adiante – milhas para além de onde se sumira – surgia outra vez à superfície, e continuava, com seu aquático escrúpulo, o seu leve caminho para o mar. Assim quero crer que seja – na pior das contingências – a revista sensacionista *Orpheu*. (*idem, ibidem*:172-3)

Aqui Pessoa já respondia a uma declaração de morte, corrigindo a leitura da evidência factual da impossibilidade do terceiro número. A perenidade da revista sensacionista começa por ser assim afirmada para imediatamente ser tornada expressão de um desejo e objecto de uma crença (“Orpheu não pode acabar. [...] Assim quero crer que seja [...]”). Quase duas décadas depois, a nota de 1935 nada diz sobre o anúncio do terceiro número de *Orpheu* com que termina o caderno publicado em *Sudoeste*, mas insiste na necessidade de afirmar a presença e actualidade de *Orpheu* para além da extinção da revista, ou seja, de distinguir entre a circunstância história de uma determinada publicação, que rapidamente se extinguiu, e a ruptura que significa, inaugurando uma tradição, que seria *in fieri* e nessa medida inextinguível aos olhos de quem projectava este, como tantos outros gestos seus, numa posteridade sonhada.

Este texto juntamente com os outros dois que Pessoa incluiu nesta homenagem foram os últimos publicados por Pessoa. Recordo que este número de *Sudoeste* é de Novembro de 1935. Este facto atribui-lhes, no conjunto da obra édita, um lugar especial. Esse lugar, sublinhe-se, deve-se a uma circunstância imponderada, a de uma morte que o autor não decidiu nem previu e que, como tal, não foi determinante na escolha deste *corpus*. Mas este, contudo, não deixa de ocupar essa posição na leitura que podemos fazer da obra, entendida aqui como conjunto de textos que o autor decidiu publicar. E os textos pessoanos publicados em *Sudoeste* falam-nos de morte, de celebração e de sobrevivência; e todos podem ser lidos como manifestações em que Pessoa se distingue da *Presença*. Essa distinção é mais evidente quando Pessoa não fala em nome dos de *Orpheu*, mas usa uma primeira pessoa.

A “Nota ao Acaso”, colaboração de Álvaro de Campos, pode ser entendida como uma outra nota para a recordação do seu mestre Caetano de Campos: depois de alguns parágrafos a dar conta dos diferentes tipos de poetas e de sinceridades poéticas, em que resume toda a poética da criação dramática e do fingimento poético, Campos cumpre a homenagem ao Mestre escrevendo-lhe o mais encomiástico dos epítáfios: “O meu mestre Caetano foi o único poeta inteiramente sincero do

mundo” (Campos, 2014:450). A categoria da sinceridade aqui usada não é certamente um acaso: se as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” foram publicadas na *Presença*, agora, num contexto editorial que confronta esta e *Orpheu*, compreende-se a apologia desta particular sinceridade poética e insistência em nomear e celebrar Caeiro como mestre, muito especialmente quando João Gaspar-Simões, na sua nota, declara que “Do *Orpheu* ficou-nos a obra de Mário de Sá-Carneiro e a de quantas *individualidades* nele colaboraram e depois dele subsistiram como *individualidades*” (Simões, 1935:27). Esta “Nota ao Acaso” ensaia uma teorização poética que responde à estética presencista e, nessa medida, o que Fernando Pessoa não pode dizer em nome próprio em “Nós os de *Orpheu*” é aqui assinado pelo engenheiro.

O poema “Conselho” pode ser lido como incitação a uma determinada construção tumular, em que poderíamos dizer que o conselho dado é o de que se saiba adquirir o mais profundo, sábio e silencioso despojamento. Quem bem ouvisse este conselho e o cumprisse, guardando-se por detrás de muros bem altos, estaria a cumprir um ensinamento do género “Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre”, num apelo ao silêncio que se deve ter perante as coisas definitivas que acabam e que, acabando, continuam. Mas pode também ser entendido como resposta a uma poética de declarada ostentação psicologizante, como a presencista, aconselhando uma poética dramática, a criar uma cisão entre o que deve e o que não deve ser visto. “Cerca de grandes muros quem te sonhas”, é o primeiro conselho do poema, que nos versos seguintes explana essa diferença entre o que deve ser mostrado e o que deve permanecer oculto aos outros e mesmo ao próprio: “Faze de ti um duplo ser guardado.” Este poema pode, nessa medida, ser lido como a última carta que Pessoa endereçou a João Gaspar Simões, encerrando o debate epistolar sobre poética e crítica de poesia que mantiveram durante a colaboração de Pessoa com a *Presença*.

O confronto entre *Orpheu* e *Presença* passou a ser determinante na leitura do modernismo literário português. Na passagem seguinte, Eduardo Lourenço, depois de assinalar o modo como os presencistas se reclamaram como herdeiros de *Orpheu*, dá conta do “surgimento de uma topologia crítico-literária na qual *Orpheu* e *Presença* aparecem lado a lado, ou uma seguindo naturalmente o outro como membros da mesma família espiritual e poética” (1987:147). O que sublinho é que o número de *Sudoeste* que temos vindo a ler encena e promove precisamente essa topologia. Aliás, aí a relação entre as duas revistas pode ser descrita nos precisos termos propostos pela citação de Eduardo Lourenço, pois tanto aparecem lado a lado como se apresentam sequencialmente. É precisamente esta descrição de *Orpheu* enquanto equivalente ou

enquanto primeiro momento da *Presença* que Pessoa visa corrigir na sua colaboração em *Sudoeste*. É a consciência dessa confrontação a tornar decisivas as escolhas do poema “Conselho”, em nome próprio, e a “Nota ao Acaso”, de Álvaro de Campos, pois é neles que se aponta a clara distinção entre aquele que fala pelos “de *Orpheu*” e a *Presença*, sem que esta tenha sido aqui nomeada.

Referências

- CAMPOS, Álvaro de (2014), *Obra Completa*, Ed. Jerónimo Pizarro e António Cardiello, Lisboa, Tinta da China.
- NEGREIROS, Almada (1935), “Vistas do SW”, *Sudoeste*, n.º 2, Outubro.
- LOURENÇO, Eduardo “«Presença» ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água, 143-168.
- PESSOA, Fernando (1999a), *Correspondência 1905-1922*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (1999b), *Crítica*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2009), *Sensacionismo e outros ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, edição crítica de Fernando Pessoa, Volume X, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SIMÕES, João Gaspar (1935), “Nós a «Presença»”, *Sudoeste*, n.º 3, Novembro.

Orpheu em lugar de Caeiro

Pedro Sepúlveda

Resumo

Precederam a publicação de *Orpheu* vários projetos pessoais de lançamento de revistas literárias. Menos conhecido é, no entanto, o plano de lançamento, com contornos internacionais, da obra de Alberto Caeiro, dada a conhecer parcialmente ao público apenas dez anos mais tarde, na revista *Athena*.

Através da análise destes planos, assim como dos propósitos de exposição pública a eles associados, este artigo mostra como o lançamento de *Orpheu* veio, por um lado, concretizar o propósito pessoal de fixação de uma nova corrente literária, ocultando, por outro, fundamentos dessa mesma corrente. Renunciando quer a textos programáticos, que planeava publicar no contexto de outras revistas, quer à apresentação da obra do *mestre* Caeiro, Pessoa segue em *Orpheu* um preceito de exposição pública parcial e alusiva, que permanecerá determinante em publicações posteriores. Este preceito é explicitado pelo poeta no contexto de considerações em torno da visibilidade pública, em particular no seu último poema publicado, *Conselho*, não por acaso em número dedicado a *Orpheu*.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, *Orpheu*, Alberto Caeiro, Corrente Literária, Publicação.

Abstract

The publication of *Orpheu* was preceded by several Pessoaan projects for the publication of literary magazines. Less known, however, is the project of releasing, within an international context, the work by Alberto Caeiro, made partially available to the public only ten years later, in the magazine *Athena*.

Through the analysis of these plans, as well as the purposes of public exposure associated with them, this article shows how the release of *Orpheu* materialized, on the one hand, Pessoa's purpose of establishing a new literary movement, concealing, on the other hand, foundations of this movement. Renouncing to programmatic texts planned for publication in other reviews, as well as to the presentation of the work by *master* Caeiro, Pessoa follows in *Orpheu* a precept of

partial and allusive public exposure, which will remain crucial in later publications. This precept is made explicit by the poet within the context of considerations concerning public visibility, particularly in his last poem published, *Advice*, which was not by chance published in an issue dedicated to *Orpheu*.

Keywords: Fernando Pessoa, *Orpheu*, Alberto Caeiro, Literary Movement, Publication.

Orpheu em lugar de Caeiro

Pedro Sepúlveda

O propósito de *fixação* de uma nova *corrente literária*

A correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, de que, como se sabe, só restaram praticamente as cartas deste último, testemunha a existência de diversas ideias de publicação de uma revista literária. Em carta de Maio de 1913, Sá-Carneiro mostra-se entusiasmado pela ideia que atribui a Pessoa da publicação de uma revista que pudesse “*marcar e agitar*” (Sá-Carneiro, 2001: 91), responsabilizando-se pela sua realização material. A partir de Junho de 1914, Sá-Carneiro refere-se por diversas vezes às figuras de Caeiro, Reis e Campos, entretanto dadas a conhecer por Pessoa, e breves alusões entusiastas, entre Junho e Agosto, deixam entender que o projeto de revista é agora intitulado *Europa*: “[...] mais do que nunca urge a Europa!” | “Europa! Europa (revista) é que é preciso sobretudo!” | “*A Europa! a Europa!* Como ela seria necessária” (109, 121 e 134).

Os esboços, planos e projetos editoriais do espólio de Pessoa revelam a existência de pelo menos duas ideias de publicação de revistas que antecedem *Orpheu*, a primeira a *Lusitânia*, também designada *Revista Íbis* e que surge paralelamente ao projeto da editora homónima, entre 1909 e 1910, e a acima mencionada *Europa*. Os seus propósitos cosmopolitas e de expansão cultural foram já notados (entre outros por Fernando Belega, no artigo que integra o presente caderno), mas sublinhe-se principalmente, no que toca a estes planos de revistas, a sua importância enquanto desejo de exposição pública de certas obras e, no que se distingue o primeiro projeto do segundo, de definição de uma nova corrente literária.

De facto, os planos em torno da *Íbis*, seja o nome referente à editora, a uma coleção de obras ou a uma revista, distinguem-se dos planos em torno de *Europa*, ao não proporem ainda uma nova corrente ou movimento artístico. Os títulos a publicar no âmbito da *Lusitânia* circunscrevem-se, em planos datáveis entre 1909 e 1911 (cf. Pessoa, 2009: 26-28), a estudos de índole sociopolítica, focando particularmente a recém-formada República Portuguesa no

contexto europeu. Planos anteriores elaborados no âmbito da editora *Íbis* e em que *Lusitana* (e não *Lusitânia*) é título de uma antologia ou coleção de literatura portuguesa e brasileira, referem também estudos sociopolíticos, a par de artigos de crítica, alguns contos e poemas assinados em nome de Vicente Guedes ou até um romance de autoria de Pessoa, mas principalmente edições de obras de autores de língua portuguesa, com evidente propósito divulgador ou publicitário (cf. Sepúlveda, 2013: 95-100 e 390-397).

O ponto fundamental é que nenhum destes primeiros projetos, e respetivos planos, propõe a criação de um novo movimento ou de uma nova corrente estética. Do projeto da revista *Lusitânia*, situado entre 1909 e 1911, deve-se distinguir, naturalmente, o plano homónimo elaborado por Mário de Sá-Carneiro e fac-similado na sua *Fotobiografia* (cf. Dias, 1988: 144), que, indicando a data de publicação “1º de Março – 1914”, se refere a “Lusitânia | revista mensal | Direcção de Fernando Pessoa | Secretario – Mario de Sá-Carneiro | Editor – Côrtes-Rodrigues | Administrador Alfredo Guisado”. Segue-se uma lista de poemas e trechos literários já muito próxima de uma revista como *Orpheu*, pelo que do antigo projeto da *Lusitânia* resta aqui apenas o nome. A julgar pela acima citada correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro, este nome foi então substituído, o mais tardar no verão de 1914, por *Europa*.

Nos vários documentos do espólio de Pessoa em torno deste título é evidente uma alteração radical de propósitos relativamente à *Íbis* e à *Lusitânia*. Ainda que esteja presente em qualquer deles um propósito expansionista, de divulgação da cultura nacional e da sua inserção num contexto que excede as fronteiras europeias, *Europa*, que Sá-Carneiro considerava urgente e necessária, apresenta-se enquanto órgão de um novo movimento literário, o Interseccionismo. Mas mesmo independentemente deste *ismo*, que vem conferir substância estética à projetada revista, os esboços de Pessoa em torno da mesma indicam que esta pretende tomar uma *nova orientação*, que ele terá revelado a Sá-Carneiro (“Escrever ao Sá-Carneiro expondo a nova orientação que é preciso tomar.”), e ser um *programa* para uma *geração* (“Programma para os trabalhos da geração nova”) (Pessoa, 2009: 29). Já os projetos anteriores pressupunham uma ideia de “ter a alma na Europa” (*idem*), mas a criação de uma nova orientação e de um novo programa geracional não estava aí implicada.

O *programa geracional* implicaria então a criação de uma *atitude*, política, intelectual e orientadora, e de uma *classe* composta por uma nova geração capaz de a abraçar (*idem*). Seguindo o habitual gosto dialético por uma tripla definição de cada termo, tanto a formação da atitude como da nova classe dependeria de uma análise do carácter do povo português, das características

da atual civilização e da direção da civilização atual (30). O que está aqui em causa é então a criação de um movimento ou corrente literária (utilizados enquanto sinónimos por Pessoa nos artigos publicados em *A Águia*, que analisarei em seguida), essencialmente com base numa avaliação sociológica do estado da cultura portuguesa no contexto europeu. Não fica plenamente definido o conteúdo desta nova atitude nos breves esboços deixados por Pessoa em torno da *Europa*, mas certo era o seu propósito de abarcar ideias “modernas” que pudessem “innundar o nosso meio intellectual”, acompanhado de ideias políticas “anti-sentimentaes”, “anti-democratic[a]s” e “anti- toda a tradição decadente e depressiva da politica portugueza” (31).

Este *programa* contempla, apesar da novidade de se apresentar enquanto tal, o mesmo tipo de estratégias comerciais e publicitárias previstas no âmbito da *Íbis* e da *Lusitânia*. Prevê-se assim a publicação de “obras portuguezas que possam valorizar-nos no estrangeiro”, acompanhadas de traduções “para todas as linguas possíveis” (32). Essas traduções poderiam aparecer enquanto trechos breves na revista, que poderia ainda incluir “uma poesia ou breve obra minha”, mas apenas “uma vez que eu estivesse conhecido no estrangeiro” (*idem*). Não há lugar aqui para uma valorização da obra enquanto tal e independente do contexto social, cultural e económico. Pelo contrário, Pessoa propõe, à semelhança do que tinha feito nos artigos de crítica publicados em *A Águia*, a criação de condições de possibilidade para que uma obra de génio possa aparecer, condições essas que devem estar implementadas antes da sua publicação. Será por esta razão que “o lançamento *europen* da Revista”, que teria uma edição portuguesa e outra estrangeira, começaria não por uma obra particular, mas por um movimento, o “*interseccionismo*”, ao qual seriam dedicados “os 3 ou 4 primeiros numeros”, sendo “até ao 6º número” tudo considerado “*preparação*” (*idem*).

O paralelo desta conceção com a que Pessoa desenvolve nos três artigos de crítica sobre “A Nova Poesia Portuguesa” publicados na revista *A Águia*, em 1912, é evidente. A publicação destes artigos em 1912 explica também que uma ideia de manifestação de uma nova corrente ou movimento literário esteja já desde esse momento presente na mente de Pessoa, o que explica ainda que tal não aconteça ainda nos planos dedicados a *Lusitânia*. Sá-Carneiro insistia com Pessoa, logo após a publicação destes artigos, para que este publicasse finalmente a sua poesia, se desse a conhecer enquanto poeta e não só como crítico, desde logo publicando também a sua poesia em *A Águia* (cf. Sá-Carneiro, 2009: 40). Pessoa não podia seguir este conselho porque acreditava na necessidade de afirmação prévia de uma geração, uma corrente ou movimento, no seio do qual pudesse então aparecer o poeta de génio, nos artigos de *A Águia* apelidado sem

ponta de modéstia de *Super-* ou *Supra-Camões*. Esta necessidade da crítica e de uma nova estética antecederem a obra poética de génio depende, certamente, das leituras que Pessoa fez de *The Critic as an Artist*, de Oscar Wilde, mas principalmente das considerações, que conhecia, de Matthew Arnold, às quais se refere também Wilde.⁴⁰

O primeiro artigo publicado na *Águia* intitula-se a propósito “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, referindo-se ao “movimento literário representativo e peculiar da nascente geração portuguesa” (Pessoa, 2000: 7). Sem poder analisar aqui a fundo este e os restantes artigos, importa principalmente sublinhar o modelo seguido por Pessoa. Defendendo que “aquilo a que se chama uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece”, Pessoa faz depender o seu surgimento desse mesmo *estado social*, do qual a literatura é expressão e de que resultaria um “*tom* especial que de comum têm os escritores de determinado período” (8). Nesse sentido, “a actual corrente literária portuguesa”, precisamente por depender do seu meio e ter de fazê-lo adequadamente de forma a ser bem-sucedida, “é *absolutamente nacional*”, constituindo “um movimento literário completamente *português*” (14). É possível que este acento no carácter nacional do novo movimento literário dependa da proximidade momentânea de Pessoa ao movimento da Renascença Portuguesa, do qual se afastará definitivamente em 1914. Pessoa tem provavelmente aqui em vista a geração de *A Águia*, mas tal não é explicitado, importando principalmente ver o modo como Pessoa descreve o desenvolvimento dessa nova corrente ou movimento.

Da “moderna poesia portuguesa” aqui descrita não é citado qualquer nome, à exceção de uma breve alusão a “intuições proféticas” de Teixeira de Pascoaes, sobre o “*futuro glorioso* que espera a Pátria Portuguesa” (15). Tanto no que respeita aos intervenientes nesta corrente literária como à analogia traçada com as literaturas inglesa e francesa, das quais são citadas alguns nomes que marcam a sua história, percebemos que interessa menos o conteúdo que o modelo. Não cabe a Pessoa explicar a singularidade da poesia, mas apenas descrever a existência de um movimento no qual surgirá uma grande obra poética, de um grande poeta, o *Supra-Camões*. A analogia com as literaturas inglesa e francesa é aqui o instrumento para descrever uma “*nacionalidade e novidade* do

⁴⁰ Cf. a este respeito Uribe, 2014. As considerações de Arnold, principalmente no seu famoso ensaio *The Function of Criticism at the Present Time*, incluído num exemplar da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, defendem que a função da crítica deriva da vontade de determinação de um momento anterior à criação poética, que possa criar a atmosfera em que a obra deve surgir (cf. o exemplar disponível no portal da Casa Fernando Pessoa, sob a cota CFP 8-14A). A este respeito encontra-se o seguinte apontamento de Pessoa, num texto sobre Imperialismo e Sebastianismo: “Homem de génio (se Deus quiser). Nenhuma transformação nacional se dá sem homens de Génio, e não está em nosso poder o creal-os. Está, sim, em certo grau, crear a atmosfera social em que elles possam surgir, de que se possam aproveitar (cf. Matthew Arnold)” (Pessoa, 2011: 77; cf. Uribe, 2014: 300).

movimento” (*idem*), composto por “poetas de indiscutível valor” (16). Esta presença de um movimento novo, nacional e de indiscutível valor, na habitual caracterização tripla que Pessoa emprega, levará pois “a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões” (*idem*). Este desenvolvimento, que obedece a leis dialéticas históricas, que excedem os poderes da ação individual, necessariamente *gerará* o tal grande poeta, aqui designado como “supra-Camões” (*idem*), visto que, num momento de decadência política nacional, “a corrente literária [...] *precede sempre* a corrente social nas épocas sublimes de uma nação” (*idem*). A atual corrente literária seria, ainda assim, apenas o “princípio de uma grande corrente literária” (*idem*), que faltaria pois ainda implementar.

É decisivo entender esta necessidade que Pessoa vê de implementação de uma corrente ou movimento prévios ao aparecimento de uma grande obra e de um grande poeta. Surpreende a sua crença num desenvolvimento necessário e dialético da história, claramente inspirado na dialética de Hegel e cuja aplicação é mais evidente ainda na descrição pormenorizada que apresenta no terceiro artigo publicado, “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico” (36-67), da sequência dialética de períodos da história da literatura, que culminariam necessariamente num aparecimento de um novo movimento e da sua figura maior, aí designada *Super-Camões* (48).

É esta necessidade de definição de um movimento que se enquadra no que, num dos esboços referentes à revista *Europa* acima citados, Pessoa concebia como *preparação*. Precisamente em linha com esta ideia, escreve a Armando Côrtes-Rodrigues em outubro de 1914 sobre a transformação do projeto de uma revista interseccionista, como seria *Europa*, numa *Antologia do Interseccionismo*, que teria sido discutida com Sá-Carneiro. As vantagens de uma Antologia em relação à revista seriam em seu entender duas: 1. “evitar possíveis fiascos e não se poder continuar a revista” e 2. “ficar uma coisa mais escandalosa e *definitiva*” (Pessoa, 1999: 126). O propósito permanece o mesmo, o de uma publicação que pudesse conter “o manifesto e obras nossas” (*idem*), apresentando o Interseccionismo como movimento agregador de uma geração de poetas, fundamentado em propósitos estéticos que um manifesto ajudaria a explicitar.

Como revela o plano incluído na carta, obras de Pessoa, Sá-Carneiro, do próprio Côrtes-Rodrigues, de Alfredo Guisado e Álvaro de Campos (incluindo *Chuva Obliqua*) seriam apresentadas como componentes de um movimento explicado por um “Manifesto (*Ultimatum*,

aliás)” e “O Interseccionismo explicado aos inferiores. (É aquela explicação do interseccionismo por meio de gráficos que, uma vez, na Brasileira, lhe delinee. Recordar-se?)” (126-127). Esta *Antologia* deveria ser publicada “logo que fosse possível”, com a ressalva “logo depois de acabada a guerra, é de supor”, contratempo sublinhado com maior vigor em carta de Novembro seguinte: “A nossa ideia da Antologia está de pé, mas, é claro, só pode ser posta em prática depois de terminar a guerra, visto que é um acto estético de carácter europeu, não é verdade? Quando será isso?” (132).

Menos conhecida e discutida é a ideia de Pessoa de lançamento, com contornos internacionais, da obra de Alberto Caeiro. Em Setembro de 1914 escreve Pessoa ao seu companheiro Côrtes-Rodrigues: “Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro” (120). No entanto, não revela na correspondência qualquer plano concreto de publicação dos poemas de Caeiro, apesar de no seu espólio encontrarmos vários testemunhos deste intento (cf. a este respeito Sepúlveda, 2013: 100-124). Um plano inicial de ordenação dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, que a julgar pelos títulos mencionados data da fase inicial de elaboração, Março de 1914, é acompanhado por uma lista de projetos editoriais atribuídos à figura autoral Caeiro (cf. BNP/E3 48-27^r; Pessoa, 2001: 203-204). Esta lista inclui, para além de “O Guardador de Rebanhos”, “Cinco Odes Futuristas” e “Chuva Oblíqua” (definida enquanto conjunto de “poemas interseccionistas”), atribuídas respetivamente, em *Orpheu*, a Campos e Pessoa.

Estas modificações na atribuição autoral são reveladoras da transformação de propósitos estéticos e sistémicos. Caeiro terá sido, a julgar por esta lista, concebido inicialmente como figura capaz de abarcar três obras de índole distinta, que mais tarde serão apresentadas como representantes maiores das respetivas correntes – pela mesma ordem *Neo-Paganismo*, *Futurismo* e *Interseccionismo* – o que significaria afinal a substituição de uma ideia de novo movimento literário pela de um novo poeta ou, por outro lado, a subsunção de um movimento, expresso em vários *ismos*, a uma figura. A atribuição a Caeiro de obras que conhecemos como títulos maiores de três autores distintos, Pessoa, Campos e Caeiro, surpreende menos se entendida a relação que permanece por explicitar, o que Pessoa fará apenas mais tarde, entre estas obras e a figura do *mestre* Caeiro. Pessoa oculta, até à publicação de uma escolha de poemas de Caeiro em 1925, na revista *Athens*, o centro da sua obra, apesar de, novamente a julgar por planos que deixou no seu espólio, ter concebido a publicação da obra de Caeiro, logo em 1914, com contornos

internacionais e apoiada por artigos críticos que lhe preparassem o terreno, explicitassem o movimento em que ela pudesse surgir.

1. *Alberto Caeiro* – “O Guardador de Rebanhos.”
2. Entrevista com Alberto Caeiro, talvez no *Theatro*.
3. Artigo sobre Alberto Caeiro, n.º *A Águia*.
4. Artigo sobre Caeiro no “T.P.’s Weekly.” – ?.
5. Tradução de Alberto Caeiro – *The Keeper of Sheep*.
6. _____ *Le Gardien de Troupeaux*.
7. Tentar artigo no *Mercure de France*, sobre Alberto Caeiro.

(BNP/E3 8-3^v; Pessoa, 2010: 727)

A publicação da obra maior de Caeiro, o *Guardador*, seria preparada por artigos de crítica sublinhando, por um lado e no caso dos previstos em português, dos quais restam esboços, a sua relação com o movimento da Renascença Portuguesa de *A Águia*, por outro, e principalmente, a sua absoluta novidade e o seu distanciamento desse mesmo movimento (cf. os trechos publicados em Pessoa, 1994: 213-220 e em Pessoa, 2001: 197-200). Do artigo previsto, em inglês, a publicar no *T. P.’s Weekly*, resta também um esboço, de difícil leitura, que permanece inédito, mas onde é possível ler, na parte inicial, um acento na noção de uma novidade absoluta de Caeiro, figura descrita como até então totalmente desconhecida do meio literário português (cf. BNP/E3 14B-3 e 4). Da referida tradução em inglês encontra-se também um pequeno esboço no espólio (cf. BNP/E3 74B-38^o).

Que este plano não era uma quimera ou uma mera brincadeira acessória é testemunhado pela existência de esboços relativamente amplos dos artigos enunciados. A relação aqui presente, assim como nos respetivos esboços, de proximidade e simultâneo distanciamento crítico em relação a *A Águia*, assim como a referência à revista *Teatro*, confirmam a elaboração deste plano de lançamento, à semelhança da citada lista respeitante ao *Guardador*, logo no período inicial de escrita dos poemas. Enquanto projetava com Sá-Carneiro o lançamento de uma revista com contornos europeus, em que o *Interseccionismo* seria o movimento agregador de uma nova geração de escritores, Pessoa planeou lançar o seu *Supra-* ou *Super-Camões*, de nome Caeiro.

Um segundo plano de lançamento, que não distará muito do primeiro, pela referência comum a *A Águia*, e também a *República*, periódico em que Pessoa colaborou em Abril de 1914, apresenta um conjunto de artigos de crítica sobre Caeiro e de traduções da obra ainda mais ambicioso. Para além de um artigo a publicar em *A Águia* em nome próprio, referência que partilha com o primeiro, são elencados artigos atribuídos a vários companheiros de geração,

como Sá-Carneiro, Alfredo Guisado ou Côrtes-Rodrigues, entre outros. O plano prevê artigos publicados em Portugal, Inglaterra, França e Espanha, e respectivas traduções para inglês, francês, espanhol e ainda italiano e alemão.⁴¹

Este último plano envolve a geração de poetas de quem Pessoa se aproximara na acima analisada *preparação* que julgava necessária para o aparecimento de uma grande obra poética. O propósito de lançamento de Caeiro distingue-se do de uma revista ou antologia interseccionista, mas ambos partilham a ideia de que a apresentação de uma magna obra poética pressupunha o estabelecimento de um contexto crítico e a fixação de uma corrente literária em que esta pudesse aparecer. Se Caeiro fosse o autor de poemas interseccionistas, o conjunto intitulado *Chuva Oblíqua*, e de odes futuristas, poderia ser ele a aparecer enquanto figura maior de um novo movimento. De outro modo, e contemplando Caeiro apenas enquanto autor do ciclo *O Guardador de Rebanhos*, era possível ver na Renascença Portuguesa de *A Águia* o movimento do qual Caeiro nasce, sendo focada por Pessoa nos esboços de artigos críticos a sua relação com Teixeira de Pascoaes, perante o qual se apresentaria simultaneamente, como cabe a um génio, enquanto novidade absoluta. Pessoa concebeu detalhadamente qualquer um destes propósitos, visando a fixação de uma nova corrente literária e do seu poeta maior, mas não concretizou nenhum deles nestes termos.

Importa pois entender o que implica, neste contexto, a publicação de *Orpheu*, quais as suas particularidades e de que modo este se relaciona com projetos abandonados. A publicação de *Orpheu*, em março e junho de 1915, vem dar substância a um projeto de exposição pública da sua obra poética, mas implica para Pessoa, à luz do acima analisado, uma dupla renúncia, que é afinal apenas uma ocultação. *Orpheu* não inclui qualquer manifesto ou escrito programático que fixasse o conjunto de obras enquanto pertencentes a uma nova corrente literária, embora Pessoa escreva retrospectivamente que o seu “extraordinario interesse” residiria em “fixar definitivamente uma corrente literaria” (Pessoa, 2009: 46). Também não inclui o ponto de referência fundamental da obra pessoana, Caeiro, que morre em 1915, segundo narração de Pessoa e discípulos⁴², para dar lugar a *Orpheu*.

⁴¹ Cf. 14B-16 e 16a^v; Sepúlveda, 2010: 406-407. Sobre estes planos de lançamento de Caeiro, elaborados no contexto da conceção editorial do seu livro de poemas, cf. Zenith, 2001: 241-242 e Sepúlveda, 2013: 107-109 e 358-362.

⁴² A ideia de que Caeiro morrera em 1915 é, a julgar pelos documentos, posterior à publicação de *Orpheu*, surgindo em listas de projetos e esboços de prefácio ao livro de Caeiro a partir de finais de 1915 ou 1916 (cf. nomeadamente BNP/E3 21-73 e 74, 48C-30^r, 21-1^r e 48C-29^r; Pessoa, 2001: 15-17 e 2013: 273-278). Em termos públicos, a primeira referência a esta data surge na publicação dos poemas de Caeiro na revista *Athena*, com a indicação das datas de nascimento em 1889 e morte em 1915. A narração começa a ser construída publicamente em *Tábua Bibliográfica*, texto

A crise psíquica e *Orpheu*

Em carta de 2 de setembro de 1914 a Côrtes-Rodrigues, Pessoa fala de “um período de crise na minha vida”, no qual o preocupa principalmente “dar ao conjunto da minha orientação [...] uma linha metódica e lógica” (Pessoa, 1999: 120-121). Podendo este propósito ser lido à luz dos múltiplos projetos editoriais acima analisados, alguns deles explicitados em cartas ao mesmo interlocutor, certo é que a carta de 19 de novembro do mesmo ano indicia um aprofundamento da referida crise: “Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado” | “Estou no meio de uma desolação infinita” (131). Cartas subsequentes anunciam um desejo de explicar ao amigo assuntos que “pertencem a uma região do meu psiquismo onde v., melhor do que qualquer outro meu amigo, entra e compreende” (134), o que será feito na extensa carta de 19 janeiro de 1915, escrita pouco tempo antes do lançamento de *Orpheu*, cuja ideia terá apenas surgido, segundo Pessoa, em fevereiro do mesmo ano (cf. Pessoa, 2009: 87).

Antes pois de surgir o projeto *Orpheu*, Pessoa revela a Côrtes-Rodrigues a “natureza da crise psíquica que há tempos venho atravessando” (Pessoa, 1999: 139). Côrtes-Rodrigues é o interlocutor escolhido, visto ser “como eu, fundamentalmente um espírito religioso”, o que não sucederia com os companheiros que o rodeiam, que não possuem “a consciência (que para mim é quotidiana) da terrível importância, da Vida, essa consciência que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade”. A crise é assim “do género das grandes crises psíquicas, que são sempre crises de incompatibilidade, quando não com os outros, por certo com nós-próprios”. No entanto, Pessoa frisa que a incompatibilidade não é, de momento, consigo mesmo, dado ter almejado “unificar dentro de mim quantos divergentes elementos do meu carácter eram susceptíveis de harmonização”. A crise é de incompatibilidade com os outros, “aqueles que me cercam”, não uma “incompatibilidade violenta”, mas “sentida por mim, dentro de mim”, mesmo relativamente aos seus “amigos literários”, os únicos com quem pode ambicionar ter alguma “intimidade espiritual” (139-140).

Esta descrição de uma crise de incompatibilidade com os companheiros literários com os quais irá lançar *Orpheu*, imediatamente antes do seu lançamento, deveria fazer refletir a crítica em

publicado na revista *Presença* em Dezembro de 1928, e posteriormente em *Notas para a Recordação do meu mestre Caieiro*, publicadas na mesma revista em início de 1931, ainda que aí não seja mencionada uma data. Agradeço a Jorge Uribe o facto de ter chamado a atenção para o cariz igualmente retrospectivo, com relação a *Orpheu*, desta ideia.

torno do significado da revista *Orpheu*, especialmente no que diz respeito ao sentido de geração e de novo movimento literário que daí se pode retirar.⁴³ Numa detalhada análise deste passo, incluída no presente caderno, Nuno Amado defende que “se levada às últimas consequências, esta incompatibilidade instabiliza a arrumação de Pessoa entre os poetas de *Orpheu*, já que é a essas criaturas que se refere na carta” (Amado, 2015: 58). O passo seguinte da carta não deixa dúvidas quanto às implicações desta *crise psíquica*, decorrendo da “consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus” a rejeição de “tudo quanto é futilidade literária, mera-arte” (Pessoa, 1999: 140). Pessoa não deixa dúvidas sobre o que deveria ser rejeitado, entendido enquanto *futilidade literária*. Cito aqui a primeira parte do passo decisivo a este respeito.

Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum. É um ponto que neste momento analiso e reanaliso a sós comigo. Mas, se decidir lançar essa quase-*blague*, será já, não a quase-*blague* que seria, mas outra coisa. Não publicarei o Manifesto “escandaloso”. (141)

Esta recusa da *blague* e do desejo de *épater* é relacionável com o propósito de lançamento do Interseccionismo, explicitamente mencionado como exemplo central desta recusa, mas também, de um modo mais abrangente, com tudo o que foi descrito na primeira parte deste artigo como propósitos de fixação de uma nova corrente literária. Estes propósitos parecem implicar a *blague* e a sua necessidade de *agitar* o meio literário, através da criação ou do estabelecimento crítico de uma nova corrente, em que pudesse florescer a grande obra, solicita como condição esse “plebeísmo insuportável, de querer *épater*”. Este passo, do qual comecei por citar apenas a sua primeira parte, é mais facilmente compreendido através da leitura de um texto datado de 21 de novembro de 1914, que pode ser tomado como entrada diarística, apontamento

⁴³ A crítica é relativamente unânime, pese embora levante objeções críticas pontuais, em considerar *Orpheu* o órgão de divulgação e implementação de uma nova corrente ou de um novo movimento literário em Portugal, assim como de uma nova geração de poetas. Embora reconheça a singularidade da obra de Pessoa, Eduardo Lourenço fala de uma “seriedade” em *Orpheu*, para a qual “a Lisboa de 1915 não estava preparada”, tornando-se este órgão de “um movimento único”, expressão de “todo o sonho de uma geração” (Lourenço, 2003: 49-50). Um dos poucos críticos não apologista deste sentido geracional de *Orpheu*, secundarizando a sua importância face à da obra de Pessoa, é António M. Feijó, que salienta a utilidade do seu propósito publicitário para a divulgação das obras poéticas e em particular da pessoana (“para Pessoa, o *succès de scandale* de *Orpheu* era particularmente bem-vindo”), considerando, no entanto, manifestar-se entre os seus participantes “uma marcada diferença de talento” e uma “disparidade de posições” (Feijó, 2015:59).

sobre teoria estética ou até mesmo como rascunho desta carta a Côrtes-Rodrigues.⁴⁴ Aí se lê que “tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver á altura do meu mister” tem como consequência imediata “desprezar a idéa do reclame, e plebêa socialização de mim, do Interseccionismo” (Pessoa, 2009: 117). A renúncia do publicitário é a renúncia do escândalo, do tumulto provocado pela ideia de *épater*, de *marcar* e *agitar*, em suma a renúncia do que uma vanguarda literária tem de fazer para que possa fixar uma nova corrente. É pois a renúncia “[d]aquilo a que *Orpheu* viria a ser associada” (Amado, 2015: 65), de “girândolas para o riso ou a raiva dos palhaços”, pois “a superioridade não se mascara de palhaço; é de renúncia e de silêncio que se veste” (Pessoa, 2009: 117).

Neste sentido, esta recusa da *blague* tem igualmente como referência os anteriores propósitos de Pessoa de fixação de uma nova corrente literária, como o lançamento da revista *Europa*, os projetos em torno da *Íbis* que a dado momento com este se confundem, e o projeto de lançamento da obra de Caeiro. Trata-se, é importante sublinhá-lo, não de uma recusa da obra poética em si e da importância da sua apresentação pública, mas dos moldes em que tal deveria acontecer. Tratar-se-ia de recusar, ainda que tal não seja referido explicitamente, um lançamento com contornos internacionais da obra de Caeiro, apoiado numa campanha publicitária mascarada de crítica literária, assim como “grotescas vontades de erigir uma *Europa*” e o propósito de “ser homem de acção”, de que resultou “o desastre inutil que a typographia [Ibis] inaugurou” (118).

No entanto, esta renúncia não implica o abandono total dos antigos propósitos e da sua dimensão publicitária, mas apenas a sua reconsideração. Note-se como, na passagem acima destacada da carta, Pessoa não diz abandonar totalmente a ideia de lançamento do Interseccionismo, mas apenas não se “agarrar” a ela com “ardor e entusiasmo”. Afirmando não pretender publicar o “Manifesto ‘escandaloso’”, o lançamento do Interseccionismo, noutros moldes, que seria então “não a quase-blague que seria, mas outra coisa”, é ainda “um ponto que neste momento analiso e reanaliso a sós comigo” (Pessoa, 1999: 141). A esta análise alude a entrada diarística anterior à carta e preparatória da mesma, na qual é sugerido que o Interseccionismo poderia ser reformulado enquanto “coisa esquisita a serio”: “Mas não poderá ficar o Interseccionismo como cousa esquisita a serio? (2.º manifesto) e, assim a anthologia tambem? – Vêr isto” (Pessoa, 2009: 119). Este “2.º manifesto” poderá ser o que Pessoa refere na

⁴⁴ A referência à carta subsequente a Côrtes-Rodrigues é, aliás, explícita no texto: “Carta a Côrtes-Rodrigues. | É o Côrtes-Rodrigues quem, de todos, melhor e mais dentro me comprehende. Diser-lhe isto” (Pessoa, 2009: 119). Veja-se a este respeito Amado, 2015: 61.

carta como “o outro – aquele dos gráficos – talvez” (Pessoa, 1999: 141), que poderia publicar em lugar do primeiro, o *escandaloso*. Uma análise deste passo pode por isso esquecer, o que seria fatal para a sua compreensão, que uma primeira afirmação de renúncia da *blague* é em seguida, no que se poderia designar como a segunda parte do passo, relativizada no sentido em que a *blague* não é simplesmente abandonada, mas apenas secundarizada face a propósitos mais nobres.

A *blague* só um momento, passageiramente, a um mórbido período transitório, de grosseria (felizmente incaracterístico), me pôde agradar ou atrair. Será talvez útil – penso – lançar essa corrente como corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse acto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação. (*idem*)

A *blague*, implicada em qualquer das modalidades analisadas de lançamento e fixação de uma nova corrente literária, é deste modo vista como de cariz *transitório*, uma *grosseria incaracterística*, que só momentaneamente agradou a Pessoa. Ela vê-se assim abandonada como propósito condutor, como *ethos* e *telos* da criação artística, o que não significa que não possa ser pontualmente *útil*, tal como parece a Pessoa útil “lançar essa corrente [o Interseccionismo]”, tendo em vista não “fins meramente artísticos” mas uma ação sobre o “psiquismo nacional”. A “ideia patriótica” (*idem*), a que Pessoa alude em seguida, serve aqui ao poeta para regressar ao anterior argumento, exposto nos textos de crítica publicados em *A Águia*, de que a fixação de uma nova corrente literária corresponde a uma necessidade histórica e obedece a leis de desenvolvimento histórico-dialético que determinam o seu aparecimento em certo momento. Neste sentido, Pessoa permanece absolutamente coerente em relação aos seus anteriores propósitos, ainda que considere importante renunciar a um certo excesso, contido na grosseria publicitária da *blague*. Pode-se dizer que esta renúncia não afeta a substância do seu projeto literário, mas apenas os seus atributos, os moldes em que essa substância se deveria manifestar.

A renúncia da *blague* enquanto manifestação publicitária é análoga, no campo das relações pessoais, ao afastamento que Pessoa descreve face aos seus companheiros literários.⁴⁵ Tal como a *blague* pode ser pontualmente útil, mas oculta aquilo que descreve como literatura *sincera*, o poeta encontra nos seus companheiros quem “esteja de acordo com actividades literárias que são apenas dos *arredores da minha sinceridade*” (140; *sublinhado meu*). Faltaria nos seus companheiros

⁴⁵ Note-se como ao longo da sua estadia em Lisboa, no período que antecede a publicação de *Orpheu*, Sá-Carneiro se lamenta frequentemente da ausência do amigo, o que não sendo exclusivo deste período tem aí particular incidência (cf. Sá-Carneiro, 2001: 152-165).

“uma atitude para com a vida que *bata certo* com a minha íntima sensibilidade” (*idem*), o que não significa necessariamente um afastamento radical desses mesmos companheiros, colocados num plano secundário face a algo mais profundo e substancial, mas apenas o seu reconhecimento enquanto pertencentes aos *arredores da sinceridade*.

É assim que Pessoa não abandona totalmente o propósito de lançamento do Interseccionismo, mas apresenta-o como secundário, apenas *preparatório* face ao propósito maior de apresentação de uma literatura *sincera*. Essa literatura é “a obra Caieiro-Reis-Campos”, “toda uma literatura que eu criei e vivi, que é *sincera*” (142; *sublinhado meu*), cujo propósito de “lançar pseudonimamente” mantém (*idem*). Já em carta de 2 de setembro de 1914 ao mesmo Côrtes-Rodrigues Pessoa referia um “período de crise na minha vida”, defendendo que “se há parte da minha obra que tenha um ‘cunho de sinceridade’, essa parte é... a obra do Caieiro” (120). O abandono do propósito de lançamento internacional da obra de Caieiro, com contornos publicitários, não implica, de todo, o abandono do propósito de apresentar e publicar a obra, considerada maior, noutros contornos. Não podendo desenvolver aqui as múltiplas implicações do conceito pessoano de *sinceridade*, basta referir neste contexto as explicações de Pessoa na carta de janeiro de 1915, distinguindo a literatura “sincera” e “séria” de uma “insincera”, escrita para “fazer pasmar” e que não contém “uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa [...] uma noção da gravidade e do mistério da Vida” (142). Interessa aqui a Pessoa definir o que é fundamental, as obras de Caieiro, Reis e Campos, em que perpassa, “diverso em todos três”, “um profundo conceito da vida”, do acessório, o que não é sincero ou sério, por lhe faltar um tal conceito: “por isso não são sérios os Paúis, nem seria o Manifesto interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos” (142-143).

Em *Orpheu*, revista publicada em dois números, em março e junho de 1915 (cf. VV. AA., 1994) e cuja ideia terá surgido em conversa entre Luís de Montalvor, Pessoa e Sá-Carneiro em fevereiro do mesmo ano (cf. Pessoa, 2009: 87), Pessoa publica uma parte importante da sua obra poética em português, assinada em nome próprio e no de Álvaro de Campos, correspondendo assim ao desejo de Sá-Carneiro de que se desse a conhecer enquanto poeta e não só como crítico (cf. Sá-Carneiro, 2009: 40). Esta apresentação da sua obra poética é apenas antecedida, no que respeita a poemas escritos em português, pela publicação de *Impressões do Crepúsculo*, em *A Renascença*, em fevereiro de 1914. Não vale a pena sublinhar aqui a importância de *Orpheu* enquanto afirmação de Pessoa como poeta e de uma geração de poetas, já amplamente discutida e analisada (cf. nomeadamente Lourenço, 2003). Igualmente discutidas e documentadas estão as

reações públicas à revista, que foi recebida como o “órgão dos malucos” (Pessoa, 2009: 39), “como o foi Anthero, á gargalhada” (55), tornando-se rapidamente no “assunto do dia em Lisboa” (Pessoa, 1999: 161) (cf. por exemplo Júdice, 2015). Importa, em vez disso, entender como Pessoa, tendo recusado a *blague* e afirmado a sua *incompatibilidade* com os seus companheiros literários no contexto de uma marcada *crise psíquica*, acaba por ser um dos principais intervenientes de uma revista que correspondeu plenamente ao propósito partilhado com Sá-Carneiro de *marcar e agitar*, apresentando-se não só como vanguarda de artistas singulares mas criando também uma ideia de nova geração de poetas e de nova corrente literária.⁴⁶ O esclarecimento desta questão é, no entanto, mais simples do que parece, se atentarmos em detalhe àquilo a que Pessoa diz renunciar na carta a Côrtes-Rodrigues, e obriga-nos a defender que não se vislumbra qualquer incoerência entre o que o poeta afirma no contexto da crise psíquica e o que dá a público em *Orpheu*.

Abandonado tanto o propósito de publicação de um *Manifesto Interseccionista*, como o de apresentação pública da obra de Caeiro, Pessoa publica, no primeiro número de *Orpheu*, a peça dramática *O Marinheiro*, em nome próprio, assim como *Opiário* e *Ode Triunfal*, poemas de Álvaro de Campos; no segundo número apresenta *Chuva Oblíqua (poemas interseccionistas)* de Fernando Pessoa e *Ode Marítima* de Campos. Em lugar da revelação de uma figura que tudo agrega, a do *mestre* Alberto Caeiro, concebido na citada lista de projetos (BNP/E3 48-27^r; Pessoa, 2001: 203-204) como autor não só de *Chuva Oblíqua* como das *Odes* atribuídas em *Orpheu* a Campos, Pessoa apresenta estas obras como definidoras de figuras autorais, de nome Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, prescindindo de descrições dos movimentos que representam. A relação destas figuras de Pessoa e Campos (que chegou a ser concebido como autor de *Chuva Oblíqua*; cf. Pessoa, 1999: 127), com um *mestre*, Alberto Caeiro, que *morre* nesse mesmo ano de 1915, é, no entanto, ocultada. Esta ocultação é extremamente significativa e Pessoa só muito lentamente irá revelar a figura que considera estar afinal no centro da sua criação, publicando uma parte significativa dos seus poemas em 1925 na revista *Athena* e revelando-a enquanto *mestre*, fonte e origem de toda a obra, em *Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro*, publicado na revista *Presença*, em 1931, e na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese da heteronímia de 13 de

⁴⁶ Na sua introdução a *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (2015), Fernando Cabral Martins e Richard Zenith definem vanguarda enquanto “espaço do múltiplo, dos cruzamentos, das misturas, da montagem, a valorização da arte infantil, da arte naïf, da arte dos ‘primitivos’, em que tudo o que é excêntrico conta” (9). Procurando estabelecer uma relação entre o Modernismo de *Orpheu* e uma noção de vanguarda, Aguiar e Silva (1996) defende a existência de uma vanguarda apenas aparente em *Orpheu*, que entende ser muito mais herdeiro de tradições literárias que vanguardista.

janeiro de 1935 (cf. Pessoa, 2012: 90-134 e Pessoa, 1998: 251-262). Pessoa publica afinal em *Orpheu*, não necessariamente ou não apenas atirando “areia aos olhos de quem o lia” (Amado, 2015: 70)⁴⁷, obras que aludem a uma dupla realidade que permanece por explicitar: a de uma figura concebida como *mestre* e perante a qual estas obras teriam sido escritas como *reação*, como explica na carta a Adolfo Casais Monteiro no ano da sua morte⁴⁸, e a de uma nova corrente literária, o que será explicitado publicamente apenas cerca de um ano mais tarde.

Prescindindo da *blague* contida no projetado *Manifesto Interseccionista*, a referência alusiva ao Interseccionismo em *Orpheu*, que carece da projetada fundamentação crítica, é feita através do conjunto de poemas *Chuva Obliqua*, que contém o subtítulo “poemas interseccionistas” (cf. VV. AA., 1994: 159-164). No caso de Campos, não se encontra qualquer referência que o associe ao Futurismo, associação esta realizada por alguns críticos e que Pessoa irá negar em respostas indiretas aos mesmos, escritas e publicadas após o lançamento de *Orpheu*, como será analisado em seguida. O procedimento revelado nos artigos de *A Águia*, em que a crítica precede a apresentação da obra poética, vê-se aqui invertido, sendo a poesia a aludir a uma fundamentação crítica por definir. Em qualquer dos casos, Pessoa opta por uma publicação muito parcial do que efetivamente criou, em termos de poesia ou de crítica, alusivas de uma realidade mais vasta. Esta dimensão alusiva é evidente ao nível dos textos de *Orpheu* e de *A Águia*, seja pela referência ao aparecimento futuro de um misterioso *Supra-Camões*, em termos claramente messiânicos e proféticos, ou a uma nova corrente literária que permanece por explicitar. Trata-se de uma dimensão muito presente na escrita de Pessoa, independentemente do seu género, nomeadamente em textos sobre o *Sebastianismo* ou nos seus múltiplos projetos editoriais, contidos em notas, na correspondência ou em listas que projetam uma obra por concretizar e fundamentar.⁴⁹

⁴⁷ Amado intuiu e demonstrou que os termos em que Pessoa define a sua *crise psíquica* significavam um contraponto aos propósitos de exposição pública de *Orpheu*. É necessário, no entanto, ver em que medida o que é publicado em *Orpheu* renuncia, por um lado e contrariamente à índole que lhe é atribuída pela reação crítica imediata, a um certo exagero da *blague*, aludindo, por outro, a uma realidade que Pessoa opta por revelar apenas parcialmente.

⁴⁸ Recorde-se que, na descrição pessoana do *dia triunfal*, dia em que lhe terá *aparecido* Alberto Caieiro, a escrita de *Chuva Obliqua*, de Fernando Pessoa, e de *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos, imediatamente em seguida e como *reação* ao aparecimento de Caieiro, é também ela de cariz triunfal: “E tanto assim que, escriptos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a “Chuva Obliqua”, de Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caieiro a Fernando Pessoa elle só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistencia como Alberto Caieiro. [...] Num jacto, e à machina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Alvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (Pessoa, 1998: 256).

⁴⁹ O planeamento editorial de Pessoa, expresso em inúmeros documentos, revela uma ideia messiânica de obra por concretizar e fundamentar, projetando no futuro uma realidade que difere do presente mas determina os seus

Em diversos textos de crítica e esboços de projetos editoriais, nenhum deles publicado em vida, Pessoa esboça uma associação da poesia publicada em *Orpheu* já não ao Interseccionismo, descrito agora como definição de um processo utilizado em certos poemas e não de uma escola (cf. Pessoa, 1999: 193), mas ao *Sensacionismo* (cf. os textos reunidos em Pessoa, 2009: 141-220 e Pessoa, 2015). Embora apenas se refira publicamente ao Sensacionismo cerca de um ano após a publicação do primeiro número de *Orpheu*, em *Movimento Sensacionista*, artigo publicado na revista *Exílio* em abril de 1916, Pessoa definia-o em textos não publicados como o “movimento [...] mais importante da actualidade”, fundado por “Alberto Caieiro, o mestre glorioso e jovem” (Pessoa, 2009: 145), associando-o pois não só a *Orpheu* como à poesia de Caieiro, Reis e do publicado Campos. *Orpheu* teria tido pois o mérito de definir “a nova corrente literaria portuguesa” (43) e mesmo de “fixar definitivamente uma corrente literaria”, revelando “o commun sentido da vida que atravessa aquellas tão divergentes e originaes individualidades” (46), “os grandes artistas que compõem o Movimento Sensacionista” (71). O seu terceiro número, que como se sabe não chegou a ser publicado, por dificuldades financeiras, mas cujas provas nos chegaram pelo menos parcialmente (cf. Pessoa, 1994), foi concebido num plano editorial como “Órgão do Movimento Sensacionista”, em que Pessoa incluiria textos de teoria estética sobre esta nova corrente e até uma bibliografia deste novo movimento (cf. Pessoa, 2009: 83 e outros projetos editoriais referentes ao terceiro número de *Orpheu* em 79-87).

Faltava pois a fundamentação crítica de que Pessoa prescinde inicialmente, associando-a à *blague*, mas cuja necessidade e utilidade para a realização do propósito de fixação de uma nova corrente literária reconhece. Pessoa elabora para *Orpheu* um conjunto de textos cujos propósitos críticos se misturam com o publicitário, elaborando, como no caso do projetado lançamento de Caieiro, textos para a sua divulgação em inglês e francês (cf. 50-52), para além de múltiplos esboços de divulgação e explicitação da nova corrente literária em português (cf. 40-95). Envia a correspondentes nacionais e estrangeiros notas de divulgação e explicação dos propósitos de *Orpheu* (cf. Pessoa, 1999: 158-178). No entanto, pouco se envolveu na discussão pública em torno da revista, alvo de inúmeras críticas, preferindo alvejar pela via de uma crítica ao Integralismo Lusitano o monárquico Crispim, que ridicularizara os poetas da revista, desculpando-lhe a falta de graça inerente à sua condição, e utilizar em nome de Álvaro de Campos o acidente num carro

princípios tanto editoriais quanto sistémicos. Esta ideia é análoga à que Pessoa descreve em textos sobre o Sebastianismo e a ideia de Quinto Império, em que alude a uma utopia determinadora de um sentido agregador que permanece por estabelecer (cf. a este respeito Pessoa, 2011a e Sepúlveda, 2013: 67-155).

elétrico de Afonso Costa como pretexto para corrigir a caracterização da sua poesia como futurista. Estes artigos encontram-se, por razões adversas ao propósito disfarçado de uma apologia de *Orpheu*, entre as mais violentas e polémicas publicações de Pessoa, levando ambas as redacções dos jornais a repudiá-las publicamente.⁵⁰

Imediatamente na sequência do lançamento de *Orpheu*, Pessoa publica apenas uma “Cronica Literaria” a ele dedicada, no mesmo jornal em que publica duas semanas mais tarde a crónica sobre Crispim e o Integralismo Lusitano (cf. Pessoa, 2009: 40). Nesta afirma, correspondendo à índole do artigo, que não se trata de “crítica nem explicação”, visando apenas “orientar no assunto os espiritos curiosos e para quem meia palavra baste”. É, de facto, um artigo também ele principalmente alusivo, que prima pela estratégia argumentativa de ocultar uma realidade que não é nem totalmente explicitada nem fundamentada. À semelhança do que faz em *A Águia* e em muitos outros artigos ou esboços de crítica, traça um paralelo com a literatura inglesa, neste caso com o Romantismo inglês, comparando implicitamente a publicação de *Lyrical Ballads*, de Wordsworth e Coleridge, em 1798, que teria iniciado “o movimento romantico inglês”, com a publicação de *Orpheu*. Decisiva é a citação de Wordsworth incluída no artigo, e que Pessoa vê como palavras pertencentes à “Eternidade”, recusando a ideia de opinar sobre a possível existência de “homens de genio entre os colaboradores de *Orfen*”, visto que tal não “alteraria a decisão do futuro”. Esta nova referência à necessidade histórica de afirmação de uma obra de génio vem aliada à segunda ideia decisiva, pelo menos desde os artigos de *A Águia*, de que “todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo original, tem tido sempre que criar o sentimento estetico pelo qual ha de ser apreciado”. Neste mesmo sentido, “ele terá, não só que limpar, senão que muitas vezes que abrir, o seu proprio caminho; estará no caso de Anibal entre os Alpes” (*idem*).

Será este afinal o principal propósito de *Orpheu*, que poderia ter sido também o de *Íbis* ou o de *Europa*, um propósito que não revela porventura os fundamentos críticos e estéticos que mais interessavam ao confessado espírito religioso de um Pessoa em plena crise psíquica, mas é

⁵⁰ Pessoa utilizou para a crítica a Crispim e aos monárquicos do Integralismo Lusitano a sua colaboração na coluna *Crónica da vida que passa*, de *O Jornal*, na qual publicou seis crónicas, todas elas em abril de 1915, tendo sido cancelada a sua publicação na sequência deste último excesso crítico (cf. Pessoa, 2011: 56-60 e 99-102). Em nome de Álvaro de Campos, “engenheiro e poeta sensacionista”, enviou uma carta em junho de 1915 ao Diretor do *Diário de Notícias*, utilizando como pretexto uma crítica negativa ao livro de Mário de Sá-Carneiro publicada no mesmo jornal e outra no mês seguinte ao Diretor de *A Capital*, em que troça do atropelamento de Afonso Costa, ambas referindo-se a *Orpheu* e corrigindo a caracterização da sua poesia como *futurista* (cf. Pessoa, 1999: 163-165 e 167). *A Capital* transcreve apenas a parte da carta referente a Afonso Costa, num artigo intitulado *Antipático Futurismo | Os Poetas do Orpheu não passam afinal de criaturas de maus sentimentos*, o que levou os companheiros de *Orpheu* a afastar-se criticamente das palavras de Pessoa/Campos (cf. a este respeito Pessoa, 1999: 434).

sem dúvida útil para o reconhecimento progressivo de uma obra. Noutra posição, para lá da sua utilidade e necessidade enquanto estabelecimento de um contexto, não coloca Pessoa a ideia de fixação de uma nova corrente literária. Esta ideia não toca, em seu entender, a substância da obra, apenas a ela alude. É neste mesmo sentido de uma útil necessidade que Pessoa explicita, em abril de 1916, na revista *Exílio*, o que entende por “movimento sensacionista”, servindo-se para isso do pretexto de elaboração de uma crítica a livros de poemas de Pedro de Menezes e João Cabral de Nascimento (cf. Pessoa, 2009: 207-210). O “movimento sensacionista” “vae dia a dia colhendo fôrça, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas”, “desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que com a publicação de ‘Orpheu’, um oasis se abriu no deserto da intelligencia nacional” (207). Esse oásis messianicamente capaz de acordar sensibilidades vai pois, em seu entender, ensopando as inteligências portuguesas (cf. *idem*). A referência à “Hora da Raça” não deixa dúvidas quanto à necessidade patriótica a que Pessoa associara, na carta de 19 de janeiro de 1915 a Côrtes-Rodrigues, o lançamento de uma corrente literária que pudesse agir sobre o “psiquismo nacional” (Pessoa, 1999: 141). O “Sensacionismo” surge aqui como “primeira manifestação de um Portugal-Europa”, numa defesa do seu cosmopolitismo que o demarcaria dos “tristes poetas da nossa Renascença” (Pessoa, 2009: 208). O seu caráter “synthetico” é sublinhado por Pessoa, enquanto movimento agregador, devendo-se, no entanto, o seu “triumpho” principalmente à “sincera aversão” dos críticos, “feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa critica” e assim demonstraram uma “amabilidade involuntaria”, que o terá feito triunfar. É curioso que Pessoa veja na visibilidade crítica almejada pelo “escandalo”, ao qual também se refere, uma justificação para não ser necessária a sua defesa, o que pode justificar a esparsa literatura crítica com que, mesmo para o que é habitual em Pessoa, fez acompanhar o lançamento da revista, estando qualquer texto crítico, recorde-se, ausente do próprio *Orpheu*. Deste modo, “a unica propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma” (*idem*).

As considerações de Pessoa em torno de *Orpheu* estão, assim, ao contrário do que poderia parecer, em perfeita consonância com o que defende na carta a Côrtes-Rodrigues de janeiro de 1915, em que descreve consequências de uma *crise psíquica*, resultante, como escreve em carta imediatamente anterior, do “conflito entre partes superficiais e estéticas do meu ser de alma, e outras partes religiosas e profundas dele” (Pessoa, 1999: 134). A rejeição da *blague*, que vê contida no *Manifesto Interseccionista* e provavelmente também na ideia de lançamento internacional de Caíro, não implica a rejeição do estabelecimento de uma nova corrente literária, justificando-a

com base na necessidade de agir publicamente e segundo uma ideia patriótica. O que o contexto da crise psíquica revela claramente é, pelo contrário, a secundarização desse propósito, associado então ao que é do campo do publicitário, do acessório e do útil. É neste campo que é necessário, se seguirmos as considerações de Pessoa, entender as suas publicações em *Orpheu*, que aludem a um campo mais vasto, que permanece por explicitar, o que será feito apenas muitos anos mais tarde, através de uma gradualmente mais profunda definição da heteronímia e da posição de Caeiro.⁵¹

Se quisermos sistematizar, de forma breve e em molde de conclusão, este modo de proceder de Pessoa, a referida analogia com o que descreve em textos sobre o Sebastianismo, anunciando em tom messiânico uma realidade a que apenas alude, é decisiva. Igualmente decisivo é o modo como desenvolve as suas obras enquanto projetos editoriais por concretizar, acrescentando progressivamente contextos que as fundamentam, como revela também, mas não só, o exemplo de *Orpheu* e dos projetos que o antecederam. Este modo de proceder está associado a um entendimento de uma exposição pública apenas parcial e alusiva, que Pessoa explicita no seu último poema publicado, no mês da sua morte, não por acaso em número dedicado a *Orpheu* da revista *Sudoeste*, dirigida por Almada-Negreiros, onde publica também o texto “Nós os de *Orpheu*”, prenunciando “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua” (cf. a este respeito o artigo de Rita Patrício incluído no presente caderno). Este poema, sob o título prescritivo “Conselho”, é um breve tratado sobre a visibilidade pública e, ao mito corrente de um poeta que se resguardava no anonimato, contrapõe a ideia de uma eleição ou seleção apurada do que cada um deve revelar ao mundo: “Cerca de grandes muros quem te sonhas. | Depois, onde é visível o jardim | Através do portão de grade dada, | Põe quantas flores são mais risonhas | Para que te conheçam só assim” (Pessoa, 2006: 438-439).

Esta seleção apurada renuncia à revelação dos mais íntimos sonhos, optando por tornar visíveis apenas as flores mais risonhas e, como acrescenta no último verso da primeira estrofe citada aqui na totalidade, “Onde ninguém o vir não ponhas nada.”. Trata-se de pensar uma necessária visibilidade de acordo com o que o próprio contexto solicita, e Pessoa terá entendido, de acordo com as próprias condições facilitadas pelo contacto com companheiros literários, que

⁵¹ Esta definição será feita de forma pública gradualmente, apenas após a publicação dos poemas de Caeiro, na revista *Athena*, em 1925. Entre os textos que mais para ela contribuem destacam-se *Tábua Bibliográfica*, que introduz pela primeira vez a distinção entre obra heterónima e ortónima (cf. Sepúlveda, 2013: 206-244), e *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, ambos publicados na revista *Presença*, em 1928 e 1931, assim como a carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935, publicada postumamente pelo destinatário.

chegara o momento de *Orpheu*, ainda não o de Caeiro. Esta visibilidade implica, neste mesmo sentido, uma adesão ao que outros fazem (“Faze canteiros como os que outros têm”), mas que alude a mais do que revela, não só a “canteiros” mas a todo um “jardim”: “Onde os olhares possam entrever | O teu jardim como lho vais mostrar.”. No entanto, uma revelação total nunca acontece, e a preservação de íntimos desejos e propósitos, na sua propensão evolutiva, é determinante (“Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém, | Deixa as flores que vêm do chão crescer | E deixa as ervas naturais medrar.”). Daqui resulta uma duplicidade e uma reserva (“Faze de ti um duplo ser guardado”) a par de uma revelação parcial aí definida como “ostensiva”, um adjetivo facilmente conotável não só com o que é próprio para ser mostrado mas mesmo com o publicitário ou o provocatório (“Um jardim ostensivo e reservado”). Esta revelação parcial e alusiva esconde ainda meandros pobres e que nem ao próprio são acessíveis (“Por trás do qual a flor nativa roça | A erva tão pobre que nem tu a vês...”).

Numa *Crónica da vida que passa...*, que não chegou a ser publicada por o jornal ter entretanto cancelado a colaboração de Pessoa, após as suas críticas ferozes ao Integralismo Lusitano e a comparação infeliz com a classe dos *chauffeurs* (cf. Pessoa, 2011), encontra-se uma admiração confessada pelos “herméticos da Rosa-Cruz”, pelo seu “preceito, que cumprem, de se não darem nunca a conhecer” (65). Passando “despercebidos”, estes seriam “pela grandeza da cousa transcendental que crearam, maiores do que os genios todos da evidencia humana”, realizando “o supremo destino do homem: o maximo do poder no minimo da exhibição: o minimo da exhibição, por certo, por terem o maximo do poder”. O Pessoa que publicou a sua poesia em *Orpheu*, em lugar de Caeiro, adiando mas preparando a definição sistémica da sua obra, foi afinal um rosacruciano, que mediu cautelosamente a sua visibilidade pública, secundarizando a *blague* com vista ao propósito maior de preparação do que estava por vir.

Referências

- BNP/E3: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.
- AMADO, Nuno (2015) “Orpheu... e Eurídice”, Revista *Estranhar Pessoa*, N.º 2, Caderno do *Orpheu*: 57-70.
- BELEZA, Fernando (2015) “Orpheu cosmopolita”, Revista *Estranhar Pessoa*, N.º 2, Caderno do *Orpheu*: 30-56.
- DIAS, Marina Tavares (1988) *Mário de Sá-Carneiro: fotobiografia*, Lisboa, Quimera.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma admiração pastoril pelo diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Pessoaana, Ensaios, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- JÚDICE, Nuno (2015) “1915. O ano de todas as rupturas”, *1915 – O Ano do Orpheu*, Org. Steffen Dix, Lisboa, Tinta-da-China.
- LOURENÇO, Eduardo (2003) “Orpheu ou a poesia como realidade”, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 43-60.
- PATRÍCIO, Rita (2015) “Nós os de Orpheu”, Revista *Estranhar Pessoa*, N.º 2, Caderno do *Orpheu*: 71-85.
- PESSOA, Fernando (1994) *Poemas Completos de Alberto Caieiro*, Ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença.
- ____ (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, Ed. Enrico Martines, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999) *Correspondência: 1905-1922*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000) *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2001) *Alberto Caieiro, Poesia*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Obras de Fernando Pessoa, Obras de Fernando Pessoa, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2006) *Poesia, 1931-1935 e não-datada*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Obras de Fernando Pessoa, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2009) *Sensacionismo e outros Ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2010) *Livro do Desasocego*, Tomos I e II, Ed. Jerónimo Pizarro, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2011) *Crónicas da vida que passa*, Ed. Pedro Sepúlveda, Lisboa, Ática.
- ____ (2011a) *Sebastianismo e Quinto Império*, Ed. Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda, Obras de Fernando Pessoa, Nova Série, Lisboa, Ática.
- ____ (2013) *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Obras de Fernando Pessoa, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2015) *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Pessoa Breve, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Obras de Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Assírio & Alvim.

- SEPÚLVEDA, Pedro (2010) “O livro de Caeiro”, *Diacrítica*, Revista do CEH da Universidade do Minho, Série Ciências da Literatura, N.º 24/3: 387-412.
- ____ (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Ensaística Pessoaana, Lisboa, Ática.
- SILVA, Vítor Aguiar e (1996) “Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa”, *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, Special Issue on Fernando Pessoa, N.º 9: 9-39.
- URIBE, Jorge (2014) *Um drama da crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11341> [consultado em Setembro de 2015].
- VV. AA. (1994) *Orpheu*, Revista Trimestral de Literatura, N.º 1 e 2, 1915-1917, Ed. fac-similada, Lisboa, Contexto.
- ZENTH, Richard (2001) “Caeiro Triunfal”, *Alberto Caeiro, Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 226-266.

Raul Leal, o filósofo “futurista” de Orpheu

Manuela Parreira da Silva

Resumo

Pretende-se, com este artigo, lembrar uma figura relevante no universo de *Orpheu*, à qual não tem sido dada a devida e merecida atenção. Importa salientar como o contributo de Raul Leal para a história “órfica” vale, fundamentalmente, pela originalidade do seu pensamento e das suas propostas no plano de um Futurismo doutrinário, de feição esotérica, de que constitui exemplo maior o conceito inédito de uma obra de arte total, a que chamou “Astralédia”.

Palavras-chave: Paracletianismo, futurismo, modernismo português, Orpheu, astralédia.

Abstract

It is the aim of this article to remember a relevant figure in the *Orpheu* universe, someone who hasn't received the due attention he deserves. It is important to emphasize how the contribution Raul Leal made to *orphic* history must be fundamentally valued by the originality of his thinking and of his propositions in the field of a doctrinal Futurism, with an esoteric nature, a major example of which is the unheard of concept of a total work of art he named “Astralédia”.

Keywords: Paracletianism, futurism, Portuguese modernism, Orpheu, astraledia.

Raul Leal, o filósofo “futurista” de *Orpheu*

Manuela Parreira da Silva

Raul Leal (1886-1964) é, sem dúvida, um dos autores menos conhecidos de *Orpheu*. Apesar de alguns artigos que muito recentemente lhe têm sido consagrados, continua a não merecer grande atenção. As razões são múltiplas. Por um lado, a sua obra literária, escassa e em grande parte escrita em francês, apresenta, como, de resto, a obra ensaística, um cariz marcadamente esotérico, denso, pouco acessível ao leitor comum e até ao mais habilitado. Por outro lado, as suas concepções filosóficas, de uma “portentosa originalidade (portentosa!)”, no dizer de Pinharanda Gomes, talvez nunca tenham encontrado uma forma adequada de serem traduzidas. A linguagem obscura, a falta de elaboração formal, a complexidade do seu pensamento “teometafísico” e profético contribuíram para o isolamento do artista e filósofo. Lembre-se, a propósito, a opinião expressa (em carta para Pessoa, datada de 31 de Agosto de 1915) por Mário de Sá-Carneiro, acerca da novela “Atelier”: “O limite da fraqueza, deve ser a novela do Dr. Leal inserta no *Orfeu* 2. Daí para baixo nem... nem poemas interseccionistas do Afonso Costa” (Sá-Carneiro, 2001: 204)”. A confissão é por demais elucidativa, para se perceber que, literariamente falando, Leal não poderia aspirar a um lugar relevante na história “órfica”.

Contudo, numa outra carta de 5 de Novembro do mesmo ano, Sá-Carneiro escreve: “O que diz do Leal, curioso e certo, creio. É muita pena que o rapazinho seja um pouco *Orfeu* de mais” (*ibid.*, 234). E, na mesma carta, comenta ainda, referindo-se a Guilherme de Santa-Rita: “O Santa-Rita filósofo e a falar de tempos relativos e absolutos é de morrer de gozo! Claro que Leal anda na história. Mas não deve ter escrito nem ditado o texto. Deve ter falado. E o nosso pintor confusionado, temperado, condimentado. Admirável!” (*ibid.*)

Retiremos daqui duas ideias fundamentais: para Sá-Carneiro, Leal era “*Orfeu* de mais”, mas era também uma referência, enquanto filósofo, pelo menos, filósofo da palavra falada, ainda que não fosse muito levado a sério.

Ser “Orfeu de mais” pode significar, desconhecendo nós as palavras de Fernando Pessoa que motivaram o comentário de Sá-Carneiro, que Raul Leal, de algum modo, se excede, provavelmente no seu *modus* de ser social e politicamente incorrecto.

De facto, Raul Leal até gozou de bastante notoriedade pública, nem sempre pelos melhores motivos, no período que se seguiu à publicação da revista *Orpheu* (1915) até, pelo menos, ao início da ditadura (1927). Sublinhe-se que as citadas cartas de Sá-Carneiro foram escritas na altura em que se preparava o n.º 3 de *Orpheu*.

Monárquico convicto, nascido que foi numa família de ascendência nobre, por parte da mãe, Raul Leal recebe a República com alguma intolerância e atitude muito crítica, à semelhança, aliás, dos seus pares modernistas. Sinal da sua fúria contra a política protagonizada por Afonso Costa é o violento panfleto intitulado *O Bando Sinistro* (1915), impresso clandestinamente com a ajuda de Santa-Rita Pintor. Raul Leal, conta-se, lança-o da galeria superior do antigo café Martinho (ao Rossio), “fazendo as folhas esvoaçarem e inundarem – provocatoriamente – o chão e as mesas do café” (Leal, 1989: 25). Aí, foca “a ancia fervente com que Costa, chefe do bando, imitar procura os mais insignificantes gestos do Grande Rei que foi D. Carlos I”, interrogando-se como “póde um elemental de lama elevar-se á beleza divina d’um príncipe?” (Leal, 2015, 184).

O pendor para a provocação e para o escândalo está muito presente nesta fase da sua vida, na qual o excesso e a luxúria constituem também pedra de toque. Numa altura em que na sociedade portuguesa se vive um ambiente de grande perturbação e agitação política e social, não admira que, pouco depois daquele seu acto de rebeldia, Leal tenha tido algum receio de perseguição e tenha decidido auto-exilar-se em Espanha. Na sua carta de 27 de Novembro de 1915, Sá-Carneiro pede-pergunta a Pessoa: “Quando o Dr. Leal partir diga-me. Mas que vai ele fazer a Sevilha? Você sabe? E parece-lhe que ele arranjou dinheiro?” (Sá-Carneiro, 2001, 244.)

Deste exílio, sem dinheiro e sem saúde, num quarto alugado⁵², dá conta numa longa carta datada de Dezembro, dirigida a Fernando Pessoa e enviada de Toledo:

Agora por exemplo a minha dívida sobe a mais de um mês. Como poderei aguentar isso? Em breve a mulher corre comigo e terei de sofrer além da fome todos os horrores do frio e da neve que tem sido abundante. Porque eu não tenho agasalho algum, a camisola é de seda, é pois finíssima, o fato não é muito forte e os meus sobretudos há muito que os perdi! (...) como sou forçado a mudar de roupa só de

⁵² Não deixa de ser surpreendente toda esta situação, se atendermos a que era oriundo de um família de elevados recursos económicos. A verdade é que Leal, tendo recebido uma avultada herança, a desbaratou em gastos sumptuários, que incluíam roupas caras, hotéis de luxo, jantares regados a champanhe, como terá acontecido em 1914, quando de uma viagem a Paris, para assistir à estreia da ópera *Parsifal*.

oito em oito dias visto possuir apenas duas peças de cada uma, tiro-a todos os domingos num estado miserável de porcaria tanto mais que tendo constantemente no corpo furúnculos e feridas sifilíticas estas enchem de pus e de sangue tudo o que está em contacto com elas. O Espírito cada vez brilha mais mas através duma crescente decomposição da matéria e da vida. (Vasconcelos, 1989: 197)

Já numa carta de Janeiro do mesmo ano, enviada esta a Mário de Sá-Carneiro que, impressionado com o seu estado de degradação física e mental, por sua vez, a envia a Fernando Pessoa, se pode ver como Raul Leal se expõe como metáfora viva da Guerra que, então, percorre a Europa:

E a guerra abominável que devasta a Europa acompanhando lugubrememente a que se trava em mim ainda mais mal se faz. O Ideal Prussiano é o mais terrível inimigo da Vertigem. [...] Quando os Exércitos Prussianos triunfam sou Eu que me debato então numa agonia lúgubre, quando alguns revezes Êles sofrem a Minha Alma, Toda a Minha Vida se anima. [...] E assim o estado actual da Guerra é o estado da minha alma senão ainda da minha vida. (*ibid.*: 94-95)

Todo o seu corpo é, portanto, uma espécie de campo de batalha onde se digladiam forças poderosas: a força da degradação e a força da criação. Isto mesmo transparece na carta de Dezembro:

E não calcula como foi gigantesca a criação estonteante do meu Espírito durante os meses de Agosto e Setembro contra a depressão enorme em que a miséria galopante me queria prostrar. Ele cada vez resplandeceu por sobre as Trevas apodrecidas da minha existência material! E à medida que Ele ilumina mais e mais a alma a minha vida se enterra cada vez mais no charco dessa podridão ignominiosa. (*ibid.*: 106)

Raul Leal assume-se, por assim dizer, como uma personagem paúlca e decadente, que confessa:

O Diamante tornou-se Vidro, o Sol degenerou em Luar... Os meus lenços, dum brilho assetinado e transparente, que eu, em tempos comprei no Charvel, surgem hoje esfarrapados e é assim que os posso usar ainda...! Que decadência, que mil horrores!!... Em breve, andrajosamente me cubrirei de farrapos sangrentos de seda e ouro... (*ibid.*: 101)

Esta transfiguração da miséria em ouro, esta alquimia que a escrita torna possível, corresponde, no fundo, ao sacrifício da matéria para que o Espírito possa triunfar. E o seu

Espírito transborda, num desejo excessivo de transcendência, como as suas palavras permitem perceber:

De abismo em abismo espiritual cada vez me entranharei em Mim que Me erguendo à Pura Harmonia, à Condensação Pura da Força, à Condensação em Si, Força em Si, Todo finalmente Me Transcenderei... E assim, pouco a pouco a Minha grande Ambição se realizará! (*ibid.*: 104)

Raul Leal, dir-se-ia, faz da sua vida – numa “performatividade travestida”⁵³ – o romance que nunca chegou a escrever e com o qual nunca pôde contribuir para o movimento de *Orpheu* – o romance futurista por excelência. Um não-existente romance que a polícia dos costumes teria apreendido, como fez com o seu opúsculo *Sodoma Divinizada* (1923), publicado pela editora Olisipo de Fernando Pessoa, por acusação de obscenidade.

A polémica que opõe, então, Fernando Pessoa e o crítico Álvaro Maia, nas páginas da revista *Contemporânea*, é conhecida. Maia ataca impiedosamente Fernando Pessoa por ter ousado defender, num artigo inserto no n.º 3 da revista (Julho de 1922) com o título “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”, o livro de Botto, *Canções*, igualmente editado pela Olisipo.

Raul Leal terá ficado insatisfeito por Fernando Pessoa não ter respondido à letra a Álvaro Maia e resolve ele próprio tomar o seu papel, ele que, já em 16 de Novembro de 1922, fizera sair no jornal *O Dia*, um artigo elogiando também a poesia de Botto, “António Botto e o Sentido Íntimo do Ritmo”.

A tomada de posição de Raul Leal em favor dos dois amigos, a sua defesa, é feita, precisamente no opúsculo intitulado *Sodoma Divinizada*, num estilo incendiário e blasfemo:

A propósito da bela individualidade de António Botto, o sr. Maia ataca a luxúria e a pederastia, Obras Divinas. Incapaz de sentir os prazeres altíssimos da Carne-Espírito que o Verbo consagrou, ataca-os de uma forma vil e tola. Como a Razão herética, filha da Serpente e de Anticristo, contraria o delírio da carne divinizada que é uma expressão de loucura bestialmente espiritual a negar a Razão, sacrílega anti-Loucura, anti-Vertigem, o Sr. Maia, esquecendo-se de que o racionalismo é filho dos últimos séculos de heresia e livre exame, enaltece-o encomiasticamente só para satisfazer a sua bília contra a Vertigem luxuriosa na Vida, antítese da Razão. (1989: 75)

⁵³ Expressão utilizada por Anna Klobucka, na sua conferência “Sonetos com manteiga e Lorca em Lisboa: Para uma revisão do contexto modernista dos estudos pessoanos”, Colóquio Internacional “O dia triunfal de Fernando Pessoa”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 6-8 de Março de 2014.

Raul Leal acicata ainda mais a ira dos moralistas, escrevendo também um manifesto, *Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa e o Descaramento da Igreja Católica*, no qual considera que “as perversões sexuais só serão indignas se forem realizadas de uma forma reles e se não se pensar noutra coisa que não seja o Vício” (Leal, 1989, 106). Leal expõe-se aqui com alguma ingenuidade, terminando com um forte ataque à Igreja Católica:

Mas a excomunhão sacrílega que do Vaticano Me for lançada, sobre toda a Igreja Católica há-de cair impiedosamente. Se o papa me excomunga, Eu excomungo o papa! (*ibid.*: 119)

O resultado disto é a troça, a acusação de paranóia e o enxovalho público de que Raul Leal é alvo, sobretudo por parte dos estudantes de Lisboa, o que leva Fernando Pessoa a intervir, em sua defesa, com uma outra folha intitulada *Sobre um Manifesto de Estudantes*, na qual elogia o génio especulativo e metafísico de Leal e se solidariza com ele, face ao “insulto da canalha”.

Se o papel desempenhado por Raul Leal no movimento desencadeado pela revista *Orpheu* (1915) se afirma, como acabamos de verificar, pelo lado mais exterior e escandaloso, confirmando, nesta perspectiva, ser “Orfeu de mais”, não podemos deixar de considerar que, em termos artísticos, ele trouxe também algum contributo. A própria “novela vertiginica”, “Atelier”, a que já me referi, foi, em 2011, objecto de uma análise aprofundada num artigo de Pedro Martins - “Futurisme, peinture et occultisme chez Raul Leal” (2011: 53-65). O autor encontra em “Atelier” a afirmação dos princípios fundamentais do Futurismo, considerando que o protagonista da história, Luar (inverso de Raul...), se afigura como um “autoportrait futuriste” de Leal, fazendo notar que aquele nome lembra “le manifeste le plus symbolique et mythique de Marinetti intitulé “Tuons le Clair de Lune” (...). Or, dans le récit, Luar est symboliquement tué (...)” (*ibid.*: 59).

Apesar da “fraqueza” decretada por Sá-Carneiro, a novela de Leal conjuga a estética futurista com a matriz esotérica do seu pensamento (Pedro Martins encontra o eco de um instrumento de magia, usado pelos pintores, sobretudo nos séculos XVIII e XIX – o espelho negro, cujos atributos Leal teria transposto para a sua novela).

Esta conjugação é, de resto, visível em muitos outros escritos, produzindo, por vezes, um desequilíbrio que, não só afecta a qualidade literária da obra, como desfavorece a eficácia do seu discurso doutrinário.

A adesão de Raul Leal ao Futurismo reinante na Europa ultrapassa, porém, em muito a dos amigos Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, bem menos entusiastas, e apresenta um carácter pessoal e surpreendente.

Para Raul Leal, o Futurismo de Marinetti revela-se estreito, preso de uma ortodoxia que o leva a preconizar o banir da alma das criações antigas, em vez de “combiná-la, fundi-la com as tendências mais acentuadamente, mais extremamente modernistas, actualizando-a portanto”, ou a condenar a Vida do Eu e a Vida do Espírito que, no seu entendimento, “podiam e deviam subsistir através das mais arrojadas realizações futuristas de forma que estas *e todo o seu dinamismo intrínseco* se animizassem, impregnando-se da mais alta espiritualidade, até mesmo mística”, conforme afirma em “As Tendências Orfaicas e o Saudosismo” (1959: 21).

Foi isto, precisamente, diz também Leal, que tentou demonstrar ao próprio Marinetti, na exposição que lhe fez das suas “concepções futuristas, ou antes, ultrafuturistas como a Astralédia, fusão absoluta, *substancial* (...) de todas as artes” (*ibid.*), numa carta enviada em 1921.⁵⁴

A autoria desta carta começou por ser atribuída a Fernando Pessoa, por Georg Lind e Jacinto do Prado Coelho. Assim a publicam (c. 1966), na versão dactilografada e incompleta, em inglês, encontrada no espólio pessoano, fazendo-a acompanhar de uma tradução para português. Algum tempo depois desta publicação, o já citado ensaísta Pinharanda Gomes demonstra, de modo inequívoco, a verdadeira autoria da carta. A linguagem usada, as referências à Igreja Paracletiana, remetem-nos de imediato para Raul Leal, auto-designado Henoch, profeta do Espírito Santo (o Divino Paracleto). Lembre-se que na citada carta de Dezembro de 1916 a Fernando Pessoa, Raul Leal, no jeito excessivo que lhe é peculiar, assim se proclamara já, escrevendo:

O precursor do Divino Paracleto, a Vertigem, que no nosso século se espera sou Eu, uma grande vitória alcançarei sobre a Águia Prussiana, Génio do Anticristo, Génio Absoluto do Limite que assim se dissipará e erguendo o Mundo ao Deus que ele lhe envia, o Próprio Deus enfim, Me Tornarei!! (Vasconcelos, 1989, 103.)

Aduz ainda Pinharanda Gomes, em seu favor, o artigo atrás referido, inserto na revista *Tempo Presente* (n.º 5, Setembro de 1959), no qual o próprio Raul Leal, para além de reafirmar ter

⁵⁴ Supõe-se que Raul Leal travou conhecimento com Marinetti em Paris, em 1914.

escrito essa carta em 1921, transcreve a calorosa resposta (em francês) de F.T. Marinetti, considerando-a uma “lettre très importante” (*ibid.*: 76).⁵⁵

Pinharanda Gomes sublinha no seu texto que leu com muito interesse a versão portuguesa da versão inglesa, com a sensação de estar a ler Raul Leal vertido para inglês e de novo para português, tendo-se interrogado de imediato se “a versão inglesa não seria uma versão da carta originalmente portuguesa, ou mesmo francesa” (1969: 74).

Com efeito, o original da carta existe no espólio pessoal da Biblioteca Nacional de Lisboa: 37 páginas manuscritas, com a característica caligrafia de Raul Leal, em francês, num francês nem sempre impecável.

Curioso é que Pessoa tenha traduzido apenas uma pequena parte desta longa carta quase inédita, certamente não com o intuito de ser enviada a um destinatário que tão bem conhecia a língua francesa, nem sequer para clarificar alguns pontos da “difícil” escrita de Leal, já que a tradução segue de muito perto a letra do original. O objectivo deverá ter sido outro. E é possível também que a carta, ela própria incompleta, apesar da sua dimensão, não seja mais do que uma versão ou rascunho da que foi realmente enviada a Marinetti.

As cerca de seis páginas traduzidas por Pessoa permitem, no entanto, dar uma ideia muito aproximada do essencial da doutrina que Raul Leal, no seu estilo caótico e repetitivo, quis transmitir a Marinetti.

Aquilo que Leal sugere a Marinetti é que o Futurismo deve ousar buscar não apenas a razão “physique, extérieure, superficielle, empirique” das coisas, mas a sua razão “métaphysique, intime, profonde, abimique” (E3/113F-6). E este estado transcendente de Abstracção em que o Ser se ultrapassa a si mesmo “est bien un état de pur Vertige dans lequel on dépasse la Raison” (*ibid.* 7), “o estado supremo da Vertigem”, que mais não é do que o espírito santo animador de tudo o que existe, a “suprema Síntese”.

Raul Leal propõe, por isso, algo que diz faltar também ao Futurismo: uma Religião e uma Igreja feitas à sua medida:

C'est donc une nouvelle Religion et une nouvelle Église que Je veux annoncer et l'une et l'autre ont tout-à-fait le caractère de futuristes. La domination du Vide dans un esprit pur de Relatif-Créer, l'Indécision-Vertige de tout, le glissement pur des formes-fantômes qui se perdent les unes dans les autres tout labyrinthiquement et d'une façon

⁵⁵ Note-se que num artigo do n.º 2 da revista *Contemporânea*, logo em 1922, “A derrocada da técnica”, Raul Leal alude ao facto de ter sustentado as suas ideias “numa carta a Marinetti, fundador do Futurismo” (p. 61).

bien vertigique, tout ça est bien futuriste. *Et c'est une Gloire pour le Futurisme que la Religion elle-même sache profiter de ses enseignements.*

L'Église Paracletienne dont la foundation Dieu M'ordonne d'annoncer, c'est une Église essentiellement Futuriste! Et levons donc l'étendart sanglant de la Révolte contre la charogne du Vatican!!... (ibid.:5)

Leal profetiza um novo Reino, uma Teocracia Paracletiana, um mundo governado por um Supremo Pontífice-Mago cuja acção deverá ser exclusivamente teúrgica, divinizando, pela sua presença, as almas de todos os homens.

Segundo Leal, a Idade industrial e da máquina, que os futuristas marinettianos tanto prezam, desaparecerá. Deixarão também de fazer sentido todos os infantilismos da terra. Um deles é, por exemplo, a atracção pelo inexpressivo e pelo vazio num plano estritamente físico, essa sensibilidade de “music-hall” que atribui a Marinetti. Em vez disso, o que propõe e anuncia é uma “violência de luxúria astral”, um “misticismo supremo” que leve a “reconnaitre Dieu et le Saint-Esprit dans les choses de l'Existence Vertigiquement abstractionnalisée” (ibid.: 19).

Será esta luxúria divina e astral o fundamento da atmosfera artística paracletiana, pois que, nesta nova Idade, a arte terá de ser necessariamente uma arte diferente, total.

Na parte final da carta, Leal fornece a Marinetti uma antevisão dessa obra de arte única, misto de representação cénica, de celebração religiosa e ritual iniciático, que apelida de Astralédia – um drama-teatro quase universal representado num “temple-théâtre” (que pode ser também uma cidade inteira) e intitulado “Vide-Fantôme de Dieu-Vertige”:

Voilà peut-être le commencement: dans un cri abstrait tout plein d'anxiété spirituelle on entendra le mot “Moi” (...). Ensuite, et en se continuant avec le cri, on entendra une voix profonde de basse qui dira en vague ondulation ces mots: « Abîme-Vide-Infini en Abstraction-Vertige ». Tout de suite on entendra un autre cri avec une tonalité intermédiaire (entre celle du premier cri et celle de la voix); dans ce cri le mot “Au-delà” doit être expulsé d'une façon presque explosive. (...) Cet état de transcendance auquel nous nous levons en nous dépassant nous-mêmes, exprime bien un pur Au-delà. (...) Et le calme mystiquement anxieux et lâche de toutes les églises chrétiennes doit disparaître pour donner lieu à des vertigiques et labyrinthiques violences astrales d'Infini: tout le temple-théâtre développement vertigique de l'Astralédie, doit surgir presque en suspension, c'est-à-dire, dans l'air. (ibid.: 34, 35, 36)

A transcrição destas palavras não será, porventura, suficiente para podermos entender, com clareza, em que consistiria uma proposta artística tão radicalmente nova. Uma vez mais, é inegável que, para Raul Leal, arte e religião se conjugam; são, no fundo, uma e a mesma coisa.

Para o filósofo paracletiano, fusão é, de resto, uma ideia-chave. De “fusionismo” nos fala justamente Fernando Pessoa, num pequeno apontamento em que se ocupa do sistema filosófico lealino, a que chama também um “transcendentalismo do Transcendente”, envolto “na linguagem confusa, perplexa, propriamente e explicavelmente vertigosa do próprio sistema”, pois que seria impossível que “quem concebeu tal sistema o pudesse exprimir claramente” (2011, 220-221).

Presumo que Marinetti (ele que, em breve, se tornaria membro da Academia Italiana...), pese embora a resposta calorosa e a longa correspondência (perdida, *bélas!*) que Raul Leal afiança, por diversas vezes, ter trocado com ele, talvez não tenha captado o verdadeiro alcance profético e místico desta carta, nem o espírito artisticamente revolucionário e a originalidade da proposta de um Futurismo-Síntese feita pelo filósofo de *Orpheu*.

Referências

- GOMES, Pinharanda (1969) “Fernando Pessoa, pensador (Na publicação dos Inéditos em Prosa)”, in *Pensamento Português*, vol. I, Braga, Editora Pax, 70-78.
- LEAL, Raul (1922) “A derrocada da técnica”, *Contemporânea*, n.º 2: 60-63.
- ____ (1959) “As Tendências Orfaicas e o Saudosismo”, *Tempo Presente*, Revista Portuguesa de Cultura, n.º 5, Setembro: 17-24.
- LEAL (HENOCH), Raul (1989) *Sodoma Divinizada*, org., introd. e cronologia de Aníbal Fernandes, Lisboa, Hiena Editora.
- LEAL, Raul (2015) “O Bando Sinistro”, in *Os Caminhos de Orpheu*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal / Babel.
- MARTINS, Pedro (2011) “Futurisme, peinture et occultisme chez Raul Leal”, in Maria Graciete Besse (coord.), *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil*, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone, 53-65.
- PESSOA, Fernando Pessoa (2011) *Cartas astrológicas*, Ed. Paulo Cardoso, com colaboração de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Bertand Editora.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001) *Cartas a Fernando Pessoa*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de (1989) *O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Crianças Naturais & Estrangeiras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

A propósito de *Violante de Cysneiros*: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as poéticas e políticas de género no Modernismo português

Anna M. Klobucka

Resumo

Tomando como o ponto de partida o fenómeno da colaboração no *Orpheu 2* da poetisa inventada Violante de Cysneiros, este ensaio esboça uma interrogação preliminar sobre a relação entre as figurações subjetificadas do protagonismo feminino associado a uma poética de vanguarda em alguns dos textos canónicos do Modernismo português (como, além do próprio *Orpheu*, *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro e *A Engomadeira* de José de Almada Negreiros) e a herança estética e política decadentista, esta última em boa parte suprimida pela visão da época modernista consolidada na perspetiva histórico-literária dominante. O estudo de caso que sustenta esta proposta de revisão foca um texto em particular, o romance *Nova Sapho* (1912) do Visconde de Vila Moura, cuja protagonista, uma fidalga minhota de nome Maria Peregrina, lésbica e poetisa de génio, antecipa tais personagens modernistas posteriores como a “americana fulva” de Sá-Carneiro e a “engomadeira” de Almada. O que distingue ainda o romance *Nova Sapho* é a sua conjugação simbiótica do nativismo regionalista do Norte com uma visão amplamente cosmopolita — corporizada através da itinerância experiencial e intertextual da Maria Peregrina —, princípio que contradiz a polarização, avançada por Fernando Pessoa e largamente aceite pelos estudiosos do Modernismo português, entre o regionalismo e nacionalismo estreitos cultivados pelo círculo d’*A Águia* e o cosmopolitismo agregador de todas as tendências artísticas modernas, cultivado pela “escola de Lisboa” (Pessoa), ou seja, o grupo do *Orpheu*.

Palavras-chave: Modernismo, *Orpheu*, Decadentismo, *Nova Sapho*, Visconde de Vila Moura.

Abstract

This essay takes the publication of poems by an invented female author, Violante de Cysneiros, in the second issue of *Orpheu* as its point of departure toward a preliminary inquiry into the

relationship between fictional characters of female avant-garde artists in some of the canonical works of Portuguese Modernism (such as, besides *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro's *A confissão de Lúcio* and José de Almada Negreiros's *A Engomadeira*) and the aesthetic and political legacy of Decadentism, suppressed for the most part by dominant historical perspectives on the Modernist era in Portugal. The case study that sustains this project focuses on the 1912 novel *Nova Sapho* by Visconde de Vila Moura, whose protagonist, a noblewoman from Minho named Maria Peregrina, a lesbian and poet of genius, anticipates such later Modernist female creations as Sá-Carneiro's *Americana in Paris* and Almada's unorthodox laundress. *Nova Sapho* also stands out due to its symbiotic intertwining of Northern nativist regionalism with a broadly cosmopolitan outlook, embodied in the experiences of Maria Peregrina's travels and in her intertextual engagements. This symbiosis contradicts the polarization, drawn by Fernando Pessoa and broadly accepted in the scholarship on Portuguese Modernism, between the narrowly nationalist and regional perspective of the Northern writers associated with *A Águia* and the cosmopolitanism of the "Lisbon school" (i.e. *Orpheu*), permeated by a multiplicity of international modern aesthetic trends.

Keywords: Modernism, *Orpheu*, Decadentism, *Nova Sapho*, Visconde de Vila Moura.

A propósito de Violante de Cysneiros: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as poéticas e políticas de género no Modernismo português

Anna M. Klobucka

No volumoso repertório dos estudos dedicados ao primeiro Modernismo português, muitos dos quais abordam o evento catalizador e fundacional que foi a publicação dos dois números da revista *Orpheu* em 1915, não abundam propriamente investigações focadas na colaboração poética, no *Orpheu* 2, de Violante de Cysneiros, personificação feminina realizada textualmente por Armando Côrtes-Rodrigues. Abro aqui um rápido parêntese – o primeiro de vários que pontuarão este ensaio – para afirmar que não tenciono abordar neste contexto a questão debatida, entre outros, por Alfredo Margarido (1990) e Eduíno de Jesus (1989 [1956]), de se será mais adequado definirmos a figura da solitária “poetisa” do *Orpheu* como um pseudónimo ou um heterónimo de Côrtes-Rodrigues (ou ainda um heterónimo em segundo grau de Pessoa, como propõe Margarido); por isso, evitarei também referir-me à pseudo-autora usando qualquer um destes termos. Na minha própria contribuição para a escassa fortuna crítica de Violante de Cysneiros, publicada há 25 anos na *Colóquio/Letras* – por coincidência, no mesmo número em que Margarido revelava a existência no espólio pessoano de uma carta manuscrita assinada por Violante, datada de 5 de junho de 1915 e devidamente remetida pelo correio, com o envelope carimbado preservado por Pessoa junto às folhas que continha – enveredei por uma leitura de cariz ginocrítico inspirada pelo trabalho de investigação, ainda incipiente, que estava a realizar em paralelo para a minha futura tese de doutoramento sobre a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa moderna. Naquela leitura – e aqui cito-me a mim mesma, qual Violante que dedica o seu último poema “a mim própria de há dois anos” – propus-me examinar “*quem foi, como foi e porque foi* aquela mulher entre tantos homens, aquela *poetisa* no meio dos Poetas, a autora cujos poemas vieram a ser a única manifestação da (não-)participação feminina no momento mais revolucionário do Primeiro Modernismo português” (Klobucka, 1990: 104; itálicos no original).⁵⁶

⁵⁶ O “não” da “(não-)participação feminina” encontra-se entre parênteses por se tratar, neste caso, de uma participação que revela uma ausência. Uma vez que projetos de revistas, publicações coletivas, tertúlias, etc., com uma colaboração exclusivamente masculina eram na altura a norma no ambiente literário português; num *Orpheu*

Materialista e historicista, a minha abordagem de 1990 atendia à complexa textualidade dos próprios poemas e às coordenadas, igualmente complexas, da sua inserção no corpo da revista e no coletivo autoral e editorial que a firmava, ao mesmo tempo que procurava relacionar esta análise com o contexto sociocultural de Portugal em 1915, fortemente marcado pela emergência maciça da autoria lírica feminina no mercado literário da época, emergência esta da qual a poetisa inventada do *Orpheu* era, segundo argumentei, um sintoma ambíguo, composto em medida igual de reconhecimento e desvalorização.

Na presente revisitação do fenómeno *Violante de Cysneiros* não pretendo, porém, nem dialogar “comigo própria de há vinte e cinco anos”, nem catalogar e debater o pouco que se tem escrito sobre este sujeito autoral e os seus texto e contexto desde então.⁵⁷ O propósito deste ensaio será antes esboçar uma interrogação, inteiramente preliminar e, nesta fase, forçosamente incompleta, sobre uma possível relação entre, por um lado, as figurações subjetificadas do protagonismo feminino associado a uma poética de vanguarda – entre as quais *Violante de Cysneiros* – em textos produzidos no período heroico do Modernismo português por algumas das suas figuras mais representativas (nomeadamente, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros) e, por outro lado, certos elementos do panorama literário português da época que, na perspetiva histórico-literária dominante, tendem a ser afastados do programa estético e político modernista ou mesmo colocados numa relação de antagonismo para com este. Refiro-me, mais concretamente, a um texto em particular (o romance *Nova Sapho* do Visconde de Vila Moura), a um contexto cultural e territorial (a Renascença Portuguesa e o Porto, ou, mais amplamente, o Norte de Portugal) e a uma formação estética de posicionamento difícil na história literária portuguesa (e não só) – o Decadentismo.

Começo pelo último destes elementos. Num estudo recente, *Modernism and the Reinvention of Decadence* (2014), Vincent Sherry realiza uma arqueologia crítica da história literária anglo-americana, mostrando que esta tem excluído sistematicamente a produção literária decadentista das narrativas de origem e formação da literatura modernista, seguindo nisto, aliás, os padrões de autodefinição e diferenciação estabelecidos pelos próprios modernistas, notavelmente Ezra

composto unicamente de autores homens esta hegemonia masculina seria um dado adquirido e transparente. Neste contexto, é a pseudo-participação de uma autora que torna visível a exclusividade do protagonismo masculino do *Orpheu*, o que podemos considerar um efeito político ambivalente – ao mesmo tempo de denúncia e de validação – desta personificação textual.

⁵⁷ Compete, no entanto, registar alguns estudos recentes que cumulativamente apresentam o repositório da reflexão crítica sobre *Violante de Cysneiros* ao longo do último século e das fontes primárias relevantes para esta reflexão: Binet (2004), Almeida (2013) e Uribe (2015).

Pound. Como indica o título do seu livro, a proposta de Sherry vai no sentido da reintegração das duas estéticas, ou melhor, da afirmação de uma continuidade dialógica entre elas que nunca terá deixado de existir. No contexto histórico-literário português assiste-se à produção de uma clivagem muito semelhante, em termos globais, entre o Decadentismo e o Modernismo, e as narrativas que formulam esta clivagem começam a ser articuladas sobretudo a partir da visão modernista da *presença*, através do aproveitamento seletivo das pistas deixadas pelos próprios protagonistas do Modernismo órfico. Sem se configurar como absoluta, esta categorização distintiva, baseada em critérios predominantemente formais, constrói ainda uma hierarquia implícita de ordem historiosófica, que coloca a adesão ao *telos* futurista (no sentido lato de orientação para o futuro e desejo do novo) do Modernismo como um valor política e esteticamente positivo no campo literário e cultural. Como um exemplo ilustrativo, entre muitos possíveis, desta conceptualização histórico-literária e da sua dimensão ideológica, cito o primeiro parágrafo da introdução de Nuno Júdice à reedição fac-similada do número único da revista *Centauro* (1916), dirigida por Luís de Montalvor:

Orpheu 1 e 2 representaram o ponto de confluência, em 1915, de dois percursos diversos e formalmente antagónicos (embora não inconciliáveis) da modernidade: o que nasce da poesia simbolista e, em particular, do exemplo de Stéphane Mallarmé (...); e o que bebe *a sua revolta e o seu inconformismo* no exemplo futurista que desembocará no *gesto de ousadia* que a publicação do *Portugal Futurista* representará em 1917. (Júdice, 1982: vii; itálicos meus)

Se, por um lado, a argumentação de Sherry sobre a marginalização do protagonismo e legado decadentista na memória histórico-literária do Modernismo parece-me passível de ser transplantada com alguma facilidade para o contexto português, por outro lado este último verifica-se muito distinto do ambiente anglo-americano e francês (os dois conjuntamente definidores dos sentidos da estética decadentista a nível europeu e ocidental), dada a imbricação histórica entre o Decadentismo literário e a decadência como um diagnóstico político e sociocultural. Quando Sherry escreve que o sentido de *décadence* “was coextensive through the cultural capitals of Europe” devido às suas condições históricas comuns, entre as quais “an imperial outlook losing moral confidence even as it was gaining terrain” (30), releva inadvertidamente que os ambientes de Lisboa e Madrid (para não procurarmos outros exemplos mais longe) não fazem parte do cenário que a sua narrativa pressupõe. Seria mesmo plausível

(posto que polémico) inverter a frase citada, argumentando que em Lisboa finissecular, no período pós-Ultimato, “an imperial outlook [was] *gaining* moral confidence even as it was *losing* terrain” (itálicos meus), gerando ambiguidades, também estéticas, mais complexas e em qualquer caso seguramente distintas das que informam a investigação realizada em *Modernism and the Reinvention of Decadence*. Penso aqui, por exemplo, na ressignificação do imaginário imperial em António Nobre ou no desfecho de *Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, em que a ida de Gonçalo Mendes Ramires a África figura como uma conclusão ambígua apensa à narrativa insistentemente empenhada em diagnosticar o estado da decadência familiar e nacional.⁵⁸

Embora a condição periférica de Portugal e os múltiplos efeitos desta sejam um elemento crucial da paisagem literária e sociocultural que uma abordagem revisionista do Decadentismo português deverá reperspetivar, nesta reflexão preliminar o aspeto em que me vou concentrar é diferente. Reconhecendo, com a generalidade das abordagens teóricas recentes da literatura e cultura decadentista⁵⁹, a centralidade das poéticas e políticas de género e sexualidade, tanto na própria prática literária desta corrente como nas reações e distanciamentos paralela e posteriormente dirigidos contra ela, procurarei argumentar que no ambiente do qual emerge o projeto *Orpheu* e outras manifestações literárias situáveis na sua órbita, esta problemática é igualmente discernível como central. Mais, o seu papel instrumental destaca-se precisamente no que diz respeito à diferenciação, ambígua e incompleta, entre o projeto modernista órfico e alguns textos e autores que o projeto modernista órfico ativamente rejeita ou diminui no processo da sua própria autodefinição.

No diagnóstico inicial que fundamenta o seu projeto de história literária alternativa, Vincent Sherry salienta a noção da “ameaça” associada à “decadência” – “the threat which ‘decadence’ presents to established understandings of modernity as well as developing conceptions of modernism” (3) – relacionando-a, por sua vez, com a dissidência sexual que o complexo decadentista ao mesmo tempo abrange e excede: “This is a threat that comprises but also exceeds the queerness which, in the conspicuous instance of Oscar Wilde, was attached to decadence as its most infamous condition and which (...) may be recovered in the greater complexity of its presence in the sensibility that decadence and modernism will be seen to share” (3). É uma “maior complexidade” análoga que urge redescobrir na história das relações entre as

⁵⁸ Sobre o processo de *queering* do imaginário nacional e imperial na poesia de Nobre, ver Klobucka (2011). Para uma discussão do desfecho de *Ilustre Casa* orientada pela perspectiva crítica pós-colonial, ver Ribeiro, 2004: 91-100.

⁵⁹ Merece aqui destaque, como uma contribuição crítica pioneira, a coleção de ensaios *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence* (Constable et al., 1999).

várias vertentes do Modernismo português, reconhecendo (em vez de marginalizar ou elidir *tout court*) a relevância central que também nesta história tiveram as (re)definições simbólicas da identidade de género e orientação sexual, em interação dinâmica e multifacetada com tais fenómenos políticos e socioculturais dos finais do século XIX e das primeiras décadas do século XX, como os movimentos transnacionais de reivindicação feminista e a articulação das identidades e comunidades dissidentes em relação ao paradigma sexual heteronormativo. Na personagem de Violante de Cysneiros – e em outras apropriações do feminino nos textos literários e artefactos culturais de autoria masculina que podem ser situados na convergência decadentista/modernista em Portugal – relacionam-se ambas estas vertentes, tal como acontece, em registo diferente, no apontamento (datado de 1917) em que Pessoa reflete, em inglês, sobre a questão dos direitos humanos e civis, colocando no mesmo plano o direito dos homossexuais masculinos à prática da sua orientação sexual e o direito das mulheres ao voto – sendo esta última aspiração “one of the saddest of modern symptoms of decadence”.⁶⁰

Uma vez que as limitações de espaço não me permitem realizar aqui uma exploração mais substancial da imbricação entre as estéticas decadentista e modernista no que diz respeito à negociação desta problemática na segunda década do século XX português, assinalo apenas um texto crucial para o efeito, “Tentativa de um ensaio sobre a decadência” de Luís de Montalvor, manifesto programático da revista *Centauro* (1916), no qual o autor define a condição decadente em termos que por um lado remetem claramente para a poética sensacionista de um Álvaro de Campos, mas por outro, lidos anacronicamente um século mais tarde, veiculam uma proposta estética e identitária reconhecível como quintessencialmente *queer* (Montalvor, 1982: 11-12):

Ah! ser-se decadente é ser-se lindo de gestos, é ser-se debil e femininamente o sistema nervoso de todas as sensações, de todas as emoções, de todos os pensamentos, de todas as inferioridades, de todas as grandezas, de todas as imoralidades, de todos os ascetismos, da convulsão espasmódica e mediúmnica do nosso século!
É ser-se, emfim, andrógino e equívoco de qualquer maneira. É ser-se, emfim, todos sem ser o que todos são, que é o que é superior ao que são todos...

⁶⁰ Espólio de Pessoa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 15B1/90. Ao mesmo tempo que classifica ambos os desejos como “anormais”, Pessoa conclui que “it is better to give women the vote, not because they have a normal right to it, but because they have an abnormal right to it (...) not because it is for the good of mankind or the furtherance of civilization, but because the contrary is still less in that direction”. A implicação desta conclusão para o outro grupo visado no texto permanece por articular, mas dificilmente podia ser mais clara.

Como mesmo esta citação isolada permite perceber, o programa estético e ideológico de Montalvor, juntamente com os outros textos do Modernismo português no sentido lato que ou explicitamente assumem a filiação decadentista – como o volume *Decadência* (1923) de Judith Teixeira – ou para ela remetem de forma indireta, poderá ser confrontado produtivamente com a proposta recente de Fernando Beleza de interpretar a emergência da “comunidade triunfal” do drama-em-gente pessoano “a partir do estabelecimento do projecto neo-pagão enquanto um projecto de reorientação e, especialmente, remasculinização da cultura, cujas consequências poéticas – que permitem a constituição de modelos (...) de superação da decadência cultural e artística moderna – são performatizadas no contexto da sua comunidade masculina de poetas” (2015: 13).

O caso mais complexo e sintomático entre os textos e autores “decadentes” afastados para a periferia histórico-literária do Modernismo português parece-me ser o de *Nova Sapho*, a primeira obra de ficção narrativa publicada, em 1912, pelo Visconde de Vila Moura, romance referido tipicamente – nas poucas fontes que o mencionam (não existe nenhuma discussão crítica, posterior às recensões na imprensa, que ocupe mais de um parágrafo) – como um “êxito de escândalo” (Lopes, 1987: 418) localizado e sem consequências.⁶¹ Foge a esta regra o verbete dedicado a Vila Moura no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, no qual António Cândido Franco afirma que vários elementos do romance “podem ligar a safo minhota de Vila Moura (...) aos aspetos mais vertiginosos do sensacionismo de *Orpheu*, de Sá-Carneiro a Raul Leal. O Vila Moura saudosista antecipa na prosa, como Mário Beirão no verso, o espírito de *Orpheu*” (897). É com esta visão que a minha própria leitura alinha, expandindo-a, como se tornará claro um pouco mais à frente. Primeiro, porém, uma vez que se trata de um autor e uma obra hoje em dia praticamente esquecidos, convém registar alguma informação sobre ambos.

Bento de Carvalho Lobo, o primeiro e último Visconde de Vila Moura (1877-1935), recebeu este título das mãos do rei D. Carlos em 1900, o mesmo ano em que concluiu o curso de Direito em Coimbra (Cunha e Freitas, 2011: 38). Tendo nascido em Vila Moura, no Douro, na

⁶¹ Não consegui localizar ainda nenhum traço concreto do escândalo alegadamente causado pela publicação de *Nova Sapho*, certamente nada que seja comparável à polémica na imprensa que se seguiria ao lançamento do *Orpheu* três anos mais tarde. Das duas recensões na imprensa diária até agora encontradas – no *Diário de Notícias* de 14 de agosto e no *República* de 20 de agosto de 1912 – a primeira é muito favorável e a segunda, mais crítica, mantém no entanto um tom bastante equilibrado. A carta de Vila Moura a Pessoa, que citarei mais adiante, refere, porém, reações da imprensa que não parecem corresponder aos dois textos aqui identificados. Interessa citar ainda a crítica de Teixeira de Pascoaes publicada no número 9 da revista *A Águia*, cujo teor largamente positivo contém, no entanto, uma expressão de censura à opção nitidamente decadentista tomada pelo autor de *Nova Sapho*, de exaltar “Belêsa e Morte” em vez de se colocar “ao lado e a favor da Vida e da Esperança” (46).

altura residia já em Porto Manso, outra propriedade da família, que herdaria depois da morte da mãe e que ocuparia até à morte. A única fonte extensa de informações sobre a sua vida e carreira literária é um livro publicado dois anos após a morte de Vila Moura, cujo autor, João Alves, terá sido o último de vários companheiros que partilhavam com o visconde a casa de Porto Manso e o acompanhavam em prolongadas digressões pelo estrangeiro. Embora o título do livro – *O Génio de Vila Moura. Meditação sobre os problemas da literatura contemporânea* – denuncie uma agenda crítica ambiciosa, o principal interesse da obra reside no retrato que esta pinta da existência abastada de um esteta à maneira de Jean Des Esseintes (protagonista do romance *À rebours* de Joris-Karl Huysmans), dedicado a uma estilização meticulosa de si próprio e do ambiente em que decorre a sua vida. Esta estilização centra-se sobretudo na casa de Porto Manso – por exemplo, Vila Moura constrói nela uma torre, em aparente homenagem ao seu ídolo António Nobre – mas abrange igualmente o seu meio rural e a população que o habita.⁶² São recorrentes no livro as comparações entre os torsos dos trabalhadores agrícolas do Douro e as linhas da estatuária clássica que Vila Moura admirava na Itália, seu destino predileto de viagens de estudo (como lhes chama Alves), sintoma de uma amalgamação que contrasta implícita mas sugestivamente com o distanciamento estético e político entre “a cidade” e “as serras” produzido no decurso da aprendizagem de um outro fidalgo coevo do Douro (este fictício), Jacinto de Tormes.

Um episódio em particular ilustra de forma sugestiva a intersecção dos enredos local e cosmopolita que determina a originalidade estética da existência-enquanto-obra-de-arte de Vila Moura. Neste episódio, o próprio visconde – cujo título aristocrático tornado *nom de plume* claramente faz parte da sua autoinvenção estetizante – narra a visita a Porto Manso de Louis Fabulet, identificado como companheiro de André Gide com quem coabitava em Florença (onde Vila Moura os terá conhecido). Fabulet e Gide colaboravam naquela altura numa nova tradução para francês dos poemas de Walt Whitman, que finalmente viria a ser publicada em 1918, com o objetivo central de contestar a heterossexualização assertiva de Whitman pelo seu primeiro biógrafo e tradutor integral em França, Léon Bazalgette; Fabulet contribuiu para o projeto com a tradução dos poemas homoeróticos da secção “Calamus” de *Leaves of Grass* (Sheridan, 1999: 274; Erkkila, 2014: 117). Para celebrar a visita de Fabulet a Porto Manso, Vila Moura ofereceu-lhe uma festa cujo elemento central foi, na recordação do próprio anfitrião, “a dança das minhas montanhas” que Fabulet observou rodeado por Vila Moura e os restantes convidados, Mário Beirão e o pintor Joaquim Lopes. Nas palavras do senhor de Porto Manso citadas pelo seu

⁶² Ver o capítulo dedicado à Casa da Torre de Porto Manso em *Casas de escritores no Douro* (Cunha e Freitas, 2011: 28-39).

biógrafo, “Fiz descer até estas ribeiras os rudes e mostrei-lhe como eram leves êstes escravos da terra” (Alves, 1937: 39). Tendo em vista o contexto desta afirmação, “os rudes” de Vila Moura parecem figurar aqui como uma citação alusiva aos “roughs” de Whitman – palavra que surge, por exemplo, na afamada autodescrição do autor de *Leaves of Grass* como “Walt Whitman, an American, one of the roughs” (em “Song of Myself”) – pelo que vale a pena determo-nos brevemente para contemplar a extraordinária riqueza de ingredientes e trajetórias que convergem naquele momento: um proprietário rural do Norte de Portugal faz representar para o benefício de um tradutor francês residente em Florença uma dança tradicional do Douro, sendo que o espetáculo dos corpos masculinos dos dançarinos transmite uma evocação intencional da poética do desejo homoerótico nos versos do escritor norte-americano que o tradutor francês anda a traduzir. Convém notar também, parenteticamente, a apropriação da ambição radicalmente democrática dos versos de Whitman para um contexto de características nitidamente feudais; porém, o principal ponto a reter aqui será a conjugação complexa mas simultaneamente fluida das referências cosmopolitas com os elementos de uma estética regionalista – mais, uma estética regionalista do Norte, ou seja, aquilo que definirá o principal polo antagónico do cosmopolitismo lisboeta de *Orpheu*, como mais adiante veremos.

O espetáculo na casa de Porto Manso, em que as figuras dos “rudes” de Whitman confluem performativamente com os vultos dos camponeses do Douro, por sua vez ecoando também os corpos da estatuária clássica das coleções florentinas (referência comum de Vila Moura e Fabulet, que também se encontra fantasmaticamente presente neste cenário), parece ter ocorrido pouco tempo depois da publicação de *Nova Sapho*, obra em que se verifica uma convergência análoga de elementos cosmopolitas e regionais através da figura da sua protagonista epónima. A “Nova Sapho” é o cognome escolhido e publicamente assumido da fidalga minhota Maria Peregrina Álvares de Lorena e Villa-Verde – o seu nome pouco comum parece homenagear a escritora oitocentista portuense Maria Peregrina de Sousa (1809-86) – que ainda muito jovem herda uma grande fortuna, conseguindo emancipar-se plenamente da tutela da família e passando a viver uma vida cosmopolita, sexualmente livre e intelectualmente empenhada, como estudiosa e escritora.⁶³ É como escritora – autora de dois livros de poesia,

⁶³ Não poderei desenvolver aqui esta referência, mas a identidade de Maria Peregrina como, por um lado, investigadora de Safo e da cultura helénica, empenhada em reinventar esta herança para os tempos modernos, e, por outro lado, poeta no seu próprio direito, aponta para o seu modelo mais que provável na figura histórica da escritora britânica Pauline Mary Tarn (aliás nascida no mesmo ano que Vila Moura), melhor conhecida sob o seu pseudónimo

Nova Sapho e *Emparedada* – que o narrador do romance *Nova Sapho* conhece e admira Maria Peregrina, antes de a conhecer pessoalmente numa viagem de comboio entre o Porto e Guimarães.⁶⁴ No seguimento deste encontro e da visita a casa de Maria Peregrina que se segue, esta encarrega o narrador de compor a história da sua vida a partir do que descreve como “as *minhas confissões* que marcam mais ousio, verá, do que as celebradas confissões de Rousseau”; o encargo não é motivado, porém, por ambições de ordem pessoal, mas antes por um sentido de missão: “Quero mesmo que tome comigo o compromisso de dizer um dia, em publico, o que lhe comunicar. (...) Quero que os que estão por vir aprendam no meu caso a coragem da verdade” (Villa-Moura, 1912: 16; itálicos no original). A expressão “a coragem da verdade” alude ao que Óscar Lopes refere, no seu resumo de *Nova Sapho* inserido numa apreciação didática e hostil da carreira literária de Vila Moura, como a atitude “nitidamente apologética (...) em relação a diversas manifestações de ‘amor exótico’ ou ‘extravagante’ de que o livro constitui um inverosímil mostruário” (418).⁶⁵ Estas manifestações incluem, sobretudo, as várias relações lésbicas da própria Maria Peregrina, mas também o par masculino dos seus colegas do colégio inglês onde estuda, Edgar e Hugh (este último descrito como “um adolescente de olhar quebrado (...) typo de Ganymedes do Norte” [61]); a presença totémica de Oscar Wilde, representado como amigo pessoal da protagonista, em cuja defesa esta publica artigos na imprensa britânica e a cuja morte assiste, chamada a Paris por um telegrama de Robert Ross; e, por último mas não em último, a relação amorosa entre o principal personagem masculino do romance, o escritor e aristocrata transmontano Nuno de Villar, e o jovem pintor e escultor Ruy Augusto.

Uma descrição e análise mais demoradas do romance *Nova Sapho*, convoluto e extravagante como qualquer narrativa decadentista que se preze, não cabem nos limites deste ensaio, mas espero ter contado o suficiente para avançar para o ponto seguinte da argumentação que procuro esboçar. Não estou a postular, embora não exclua a hipótese de vir a postular no futuro, uma relação demonstravelmente citacional entre a “nova Sapho” de Vila Moura e a poetisa Violante

francês de Renée Vivien, como tradutora de Safo, poeta e figura central da afamada comunidade lésbica de Paris no início do século XX.

⁶⁴ Se *Nova Sapho* homenageia implícita e postumamente Renée Vivien (falecida em 1909), *Emparedada* é por sua vez uma referência, neste caso explicitada no romance, ao “Poeta Negro” brasileiro Cruz e Sousa, filho de escravos alforriados, e ao seu poema em prosa “Emparedado”, publicado em 1898 e considerado a primeira expressão da consciência negra na poesia brasileira.

⁶⁵ Óscar Lopes justifica a decisão de se deter no caso de Vila Moura “mais do que ele literariamente merece” por detetar na obra do Visconde “tendências (...) esteticistas e fascistas” que por sua vez antecipam os desenvolvimentos ideológicos por vir no século XX português: “A literatura de segunda ordem revela-nos (...) o ambiente mental de uma época: o leitor atento destas sínteses deve sentir bem a génese colectiva de toda uma ideologia hegemónica” (418).

de Cysneiros, hipótese algo mais difícil de defender do que a relação sintomática entre a inclusão de uma autora no conjunto dos autores de *Orpheu* e a invasão do mercado literário português pela poesia de autoria feminina (que sugeri na minha interpretação inicial). Será mais linear, aliás, justificar propostas análogas de aproximação entre Maria Peregrina e duas outras personagens femininas modernistas que corporizam performativamente uma estética de vanguarda, a “americana fulva” de *A confissão de Lúcio* (1913) de Sá-Carneiro e a “engomadeira” de Almada, embora esta demonstração também tenha de ser adiada para uma ocasião futura. Vale a pena notar preliminarmente, no entanto, a afinidade manifesta entre Maria Peregrina e a personagem da “grande sáfica” da *Confissão*, em particular no que diz respeito ao seu empenho partilhado na inovação artística e ao orgulho e desenvoltura com que assumem o seu protagonismo cultural: “Sou Shakespeare e Bandarra”, afirma Maria Peregrina num passo da sua “Elegia da Morte” que também figura na epígrafe ao romance *Nova Sapho*. Quanto à protagonista d’*A Engomadeira* (1917) – tal como a “americana” de Sá-Carneiro, personagem sem nome próprio – a sua transformação ao longo da novela passa por alguns episódios que não apenas aludem à estética decadentista (como a remodelação do “quarto independente com porta prá escada” descrita no capítulo VII), mas remetem também para traços materiais específicos que caracterizam a promiscuidade sexual de Maria Peregrina.

Mas mesmo limitando, para já, o objetivo desta exposição apenas à consideração da Violante órfica como uma possível descendente ou contraponto da Maria Peregrina, penso que vale a pena interrogar o respetivo estatuto destas duas figuras como personificações femininas mobilizadas pelo desejo masculino a circular num campo coletivo e homosocial de produção cultural. Interessa notar, assim, em primeiro lugar, que ambas traem uma instabilidade da identidade de género que lhes é atribuída; embora Violante surja como um sujeito feminino nos seus versos, a contextualização destes pela voz editorial do *Orpheu* é tudo menos inequívoca: são “poemas de um anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros” (Galhoz, 1976: 57). Também no índice composto por Pessoa para uma prospetiva *Sensationist Anthology* em inglês, o nome da autora do *Orpheu* aparece anotado como “certainly a pseudonym, but I have not been able to find whose” (Pessoa, 2009: 430). Que uma das facetas intencionalmente escandalizantes do *Orpheu* era a performatividade travesti das identidades de género que se viam encenadas no espaço da revista é uma constatação que extravasa o fenómeno Violante de Cysneiros: veja-se o rascunho de um panfleto contra *Orpheu* 2, composto por Pessoa, que identifica o projeto como

“uma revista de mulheres” produzida por “invertidos (...) que andam por ahí a fingir de homens por fora” (Pessoa, 2009: 61).

Já no romance de Vila Moura são praticamente explícitas as várias projeções do eu autoral nas personagens tanto de Maria Peregrina como de Nuno de Villar. Quanto a Nuno, descrito como “[um] dos escriptores de mais talento de então (...) que se isolava propositadamente das confrarias litterarias, para viver e reflectir pelo livro impressões que eram o sentir íntimo duma figura á parte” (121), este retira-se para escrever ao seu paço senhorial de Vila Feia, no Douro, cuja deformação generalizada abrange tanto a arquitetura como a natureza que rodeia a casa: “uma Flora-monstro, invertendo o tempo das flores e fructos e afeitando as plantas de melhor raça (...) uma página de Pathologia vegetal” (158-59). A “Villa-maldicta” sofre esta condição patológica por “castigo de Deus, irritado com o porte de D. Alvaro de Castro Leite de Villar”, antepassado de Nuno e um dos últimos templários, “grande cavaleiro (...) que escureceu o brilho dos feitos mais ousados com actos de desenfreada sodomia” (158). O ambiente monstruoso de Vila Feia – cuja descrição pormenorizada ocupa várias páginas – agrada porém a Nuno de Villar, “o último representante do Templario”, o que leva a população local a “aventa[r] suspeitas” a seu respeito (163):

– Que o representante de D. Alvaro parecia seguir-lhe as pisadas; que não era fácil fugir ás leis de sangue; que na Villa-Feia tudo se deformava, os homens como as arvores... E discutiam as figuras que pernoitavam no velho casarão senhorial.

Fusão artisticamente transposta das referências autobiográficas do autor que remetem tanto para Vila Moura como para Porto Manso, Vila Feia consubstancia a noção da “perennial decay” (ruína perene) que orienta o pendor desconstrutivo da poética decadentista (Constable et al., 1999: 11), figurando no romance como o mais elaborado e densamente significativo dos vários *loci* exemplares que pontuam o enredo de *Nova Sapho*.

Porém, sendo ambos Nuno e Maria Peregrina escritores com obra publicada (e sendo aquele mais referencialmente próximo do autor de *Nova Sapho*), é a protagonista do romance que ocupa nele o lugar centralmente destacado da artista revolucionária, cuja obra literária é consubstancial com o trabalho de invenção a que sujeita a sua própria vida e identidade. Interessa notar, neste contexto, que o relato da receção sensacionalista do livro *Nova Sapho* de Maria Peregrina (114-15) curiosamente antecipa a receção do romance *Nova Sapho* de Vila Moura, pelo menos a julgar pela queixa que este exprime na única carta preservada da sua correspondência

com Fernando Pessoa e que responde à missiva (não preservada) em que Pessoa comentava o romance: “A sua carta é mais, bem mais, do que a maior parte das Redacções tem dicto d’elle – sobretudo da Maria Peregrina que lhes tem merecido o título de *desavergonhada interessante, muito interessante mesmo, até genial* – teem dito alguns. ‘Genial e infame’[,] têm informado. E a isto se tem resumido a crítica da *Nova Sapho*!” (França, 1987: 187; sublinhados originais).⁶⁶ Tal como a sua heroína, Vila Moura lamenta a incompreensão pública dos objetivos e da complexidade do seu trabalho, ao mesmo tempo que agradece, comovido, o entendimento superior e positivo que a carta de Pessoa demonstra (“A carta do meu querido amigo Fernando Pessoa é um nobre documento de talento, generosidade e boa-fé”).⁶⁷

Isto em outubro de 1912. Já em fevereiro do ano seguinte, porém, Sá-Carneiro escreve a Pessoa que este “tem muita razão no que diz acerca da influência perniciosa que o Vila Moura pode ter sobre o Mário Beirão”, comentando também que achava “um pouco ‘doce’ demais” o título do livro *O Último Lusíada*, editado no início de 1913 (Sá-Carneiro, 2001: 44).⁶⁸ A palavra “doce” aparece entre aspas, indiciando uma caracterização codificada que terá alguma coisa a ver, para além dos próprios versos do jovem poeta alentejano, com a íntima relação pessoal entre Beirão e Vila Moura e provavelmente também com o conjunto dos temas e valores tão robustamente lançados em *Nova Sapho*. A censura exprimida por Sá-Carneiro (embora, note-se, apenas como um eco conivente da crítica originalmente verbalizada por Pessoa, que desconhecemos) deve também ser equacionada com o tratamento dos mesmos temas e valores em *A confissão de Lúcio* e em muita da sua produção poética, inclusivamente nos versos com que colaborou no *Orpheu*.

De qualquer forma, o apagamento praticamente completo do romance *Nova Sapho* da genealogia modernista e, mais precisamente, órfica é um dado notável e dificilmente explicável apenas pelo rompimento de Pessoa com o coletivo d’*A Águia*, sobretudo tendo em vista a caracterização contrastiva dos dois ambientes intelectuais e artísticos – o portuense d’*A Águia* e o lisboeta do *Orpheu* – nos escritos pessoais da época como respetivamente nacionalista, aquele, e internacionalista, este, um fechado num regionalismo estreito e o outro aberto a um

⁶⁶ Publicada apenas em forma de reprodução fotográfica no livro *Fernando Pessoa na Intimidade*, de Isabel Murteira França, a carta de Vila Moura (datada de outubro de 1912, em Ancede) é no entanto identificada erroneamente na legenda como sendo de Teixeira de Pascoaes e remetida de Amarante. Agradeço esta referência a Richard Zenith.

⁶⁷ O exemplar de *Nova Sapho* oferecido por Vila Moura a Pessoa encontra-se na biblioteca pessoal deste e pode ser consultado, em versão digital, no *site* da Casa Fernando Pessoa.

⁶⁸ Uma afirmação muito parecida do policiamento dos limites da expressão literária e pessoal aparecerá no diagnóstico de Sá-Carneiro sobre Raul Leal (datada de 1915), outra vez em resposta a uma opinião de Pessoa: “É muita pena que o rapazinho seja um pouco *Orfeu* de mais” (Sá-Carneiro, 2001: 234).

cosmopolitismo agregador de todas as tendências artísticas modernas.⁶⁹ Afinal, *Nova Sapho* partilha com *A confissão de Lúcio* a distinção de serem as duas obras de ficção narrativa mais empenhadamente cosmopolitas do Modernismo português. No entanto, quando Sá-Carneiro se pronuncia sobre *Bohemios*, novela editada por Vila Moura a seguir a *Nova Sapho* (e muito mais bem comportada do que este romance, sem qualquer traço do “amor extravagante” para além do adultério heterossexual, como aliás é o caso de toda a produção literária subsequente do visconde), escarnece impiedosamente da ambição cosmopolita do autor: “Então agora o Vila Moura também se quer ungar de Europa – de Paris! Mas logo põe uma dama tripeira no cabaret do Quat’s Arts.... Que trecho tão lepidóptero” (148-49). Não sabemos o que pensaram e o que disseram Pessoa e Sá-Carneiro sobre *Nova Sapho* e se seria igualmente lepidóptero para este pretender que uma fidalga minhota figurasse no imaginário periféricamente cosmopolita da literatura portuguesa como uma amiga pessoal de Oscar Wilde e a encarnação lusitana de Renée Vivien. Mas penso que se trata de um estudo de caso muito fértil para examinarmos com mais perspicácia do que tem acontecido até agora a exclusão da estética decadentista da linhagem da modernidade construída ao longo do último século na narrativa dominante da história literária portuguesa.

Referências

- ALMEIDA, Anabela (2013) *As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues*, Tese de doutoramento em Estudos Portugueses/Estudos de Literatura, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- ALVES, João (1937) *O Génio de Vila Moura. Meditação sobre os problemas da literatura contemporânea*, Porto, Livraria Tavares Martins.
- BELEZA, Fernando (2015) *Desejos modernistas: (Trans)nacionalismo, cosmopolitismo e sexualidade em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*, Tese de doutoramento em Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory, Department of Portuguese, University of Massachusetts Dartmouth.

⁶⁹ Exprimem esta caracterização vários textos incluídos no volume *Sensacionismo e outros ismos* (Pessoa 2009), por exemplo os numerados 23, 29, 84 e 113.

- BINET, Ana Maria (2004) “Violante de Cysneiros, un moi féminin d’Armando Côrtes-Rodrigues ou l’*Anima d’Orpheu*”, in Maria-Graciete Besse e Nadia Mékouar-Hertzberg (orgs.), *Femme et écriture dans la Peninsule ibérique*, vol. II, Paris, L’Harmattan, 11-23.
- CONSTABLE, Liz, Dennis Denisoff and Matthew Potolsky, eds. (1999) *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CUNHA, Secundino, e Sérgio Freitas (2011) *Casas de escritores no Douro*, Guimarães, Opera Omnia.
- ERKKILA, Betsy (2014) *Walt Whitman among the French: Poet and Myth*, Princeton, Princeton University Press.
- FRANÇA, Isabel Murteira (1987) *Fernando Pessoa na intimidade*, Lisboa, Dom Quixote.
- FRANCO, António Cândido (2008), “Visconde de Vila Moura”, in Fernando Cabral Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, Lisboa, Caminho, 896-897.
- JESUS, Eduíno de (1956) “Notícia crítica e biográfica de Armando Côrtes-Rodrigues”, in Armando Côrtes-Rodrigues, *Antologia de poemas*, 2.^a ed., Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada [1956], 1-96.
- JÚDICE, Nuno (1982) “Da afirmação simbolista à decadência”, in *Centauro. Edição fac-similada*, Lisboa, Contexto, 1982, vii-xvi.
- KLOBUCKA, Anna (1990) “A mulher que nunca foi: Para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros”, *Colóquio/Letras*, 117-118 (Setembro): 103-114.
- ____ “Queer Lusitania: António Nobre’s Minor Nationalism”, *Luso-Brazilian Review*, 48.2: 5-22.
- LOPES, Óscar (1987) *Entre Fialbo e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARGARIDO, Alfredo (1990) “Uma carta quase inédita de Violante de Cysneiros”, *Colóquio/Letras*, 117-118 (Setembro): 117-119.
- MONTALVOR, Luís de (1982) “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, in *Centauro. Edição fac-similada*, Lisboa, Contexto, 7-12.
- GALHOZ, Maria Alhete, ed. (1976) *Orpheu* 2, Lisboa, Ática.
- PASCOAES, Teixeira de (1912) “Nova Safo por Vila-Moura”, *A Águia*, 9 (Setembro): 46.
- PESSOA, Fernando (2009) *Sensacionismo e outros ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004) *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*, Porto, Afrontamento.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SHERIDAN, Alan (1999) *André Gide: A Life in the Present*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

SHERRY, Vincent (2014) *Modernism and the Reinvention of Decadence*, Cambridge, Cambridge University Press.

URIBE, Jorge (2015) “A vocação de Armando Côrtes-Rodrigues”, in Steffen Dix (org.), *1915 – O ano do Orpheu*, Lisboa, Tinta-da-China, 319-333.

VILLA-MOURA, Visconde de (1912), *Nova Sapho. Tragedia extranha*, Lisboa, Livraria Ferreira.

Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa

Fernando Cabral Martins

Resumo

A relação epistolar entre Pessoa e Sá-Carneiro documenta profundas alterações na sua escrita poética, que evidenciam a influência decisiva de Sá-Carneiro. Quer o próprio caminho para a invenção dos heterónimos pessoanos quer o essencial da configuração mítica de Sá-Carneiro como personagem-de-poeta podem ser observadas no quadro do diálogo entre eles.

Palavras-chave: Sensacionismo, Modernismo, heteronímia, dissolução do eu, dissonância.

Abstract

The epistolary relationship between Pessoa and Sá-Carneiro documents profound changes in Pessoa's poetic writing, which show the decisive influence of Sá-Carneiro. Both the way towards the invention of Pessoa's heteronyms and the essential features of the mythical configuration of Sá-Carneiro's as the character of a poet can be seen in the dialogue between them.

Keywords: Sensationism, Modernism, heteronymy, dissolving self, dissonance.

Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa

Fernando Cabral Martins

O processo de revolução da linguagem poética em Pessoa e Sá-Carneiro vai sofrer uma aceleração decisiva no início de 1913. De facto, dá-se pouco tempo antes um acontecimento – histórico e textual – que é o início da correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. E sabe-se da importância que essa relação poética há-de tomar, muito documentada, e citada sobretudo a partir de uma frase basilar de Álvaro de Campos, escrita em inglês e que cito na tradução de Tomás Kim: “O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início” (Pessoa, 1966: 148).

Acerca da relação entre os dois poetas, é notável o testemunho de Rebelo Bettencourt, que colabora no *Portugal Futurista*, e que escreve no *Diário dos Açores*, em 13-7-1956, a propósito da publicação de uma antologia dos poemas de Côrtes-Rodrigues: “Santa Rita Pintor era muito inteligente. Excepcionalmente inteligente. Por ele soube que a figura dominante do grupo tinha sido Mário de Sá-Carneiro. O próprio Fernando Pessoa recebera a sua influência. / – Você, Fernando Pessoa, disse-lhe uma vez, na minha presença, Santa Rita Pintor, já não é o mesmo depois que Sá-Carneiro morreu.”

Depois, a própria relação de Sá-Carneiro com a heteronímia se torna clara quando, na dedução pioneira de Jorge de Sena, se vê o nome de Alberto Caeiro como homenagem explícita a Sá-Carneiro (por via da semelhança fonética dos nomes, bem como do acerto exacto das suas cronologias, um e outro tendo vivido 26 anos). Alberto Caeiro mostra ser, nesta aproximação, e para reaproveitar uma formulação que Fernando Pessoa refere a Teixeira de Pascoaes, um Sá-Carneiro “virado do avesso, sem o tirar do mesmo lugar” (Pessoa, 1966: 148).

Para além de que a dedicatória do “Opiário” a Sá-Carneiro, primeiro poema da primeira publicação de Álvaro de Campos no *Orpheu*, mostra uma conexão que é mais do que

uma homenagem ditada pela amizade. O que acontece quando lemos o “Opiário” é que aí reconhecemos, precisamente, uma figura decalcada da galeria de Sá-Carneiro e que é representada em filigrana. Aquele *dandy* sentado num café de Paris, as suas metáforas engastadas de pedras preciosas, a sua inclusão de termos da experiência urbana moderna e a constante fascinação cosmopolita, são marcas que trazem à memória, em Sá-Carneiro, as imagens do primeiro Álvaro de Campos, mostrando a íntima compatibilidade entre as duas imagens de poeta.

Até que ponto a amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro é produtiva e pode ser provada pela leitura da poesia ortónima nesses primeiros meses de 1913. E isto sem que o modo de tal eficácia seja precisável, e sem que a colaboração entre ambos, que a correspondência documenta, passe por qualquer mecanismo de influência. Sabe-se que, no final desse ano de 1913, Mário de Sá-Carneiro publica dois livros, *Dispersão* e *A confissão de Lúcio*. E que é ao longo desse primeiro ano da sua amizade que na poesia escrita por Fernando Pessoa irá surgindo, progressivamente, um tema novo, o da crise do Eu. Esta crise mina os alicerces da identidade e é multiplicada pela crise da representação a que se chamou Paulismo, e que, num halo que se propaga a partir deste ismo e desta atitude, conduz a uma prática sistemática da inconsistência semântica, da sinestesia generalizada – ou, no termo de Baudelaire, “correspondência” –, daquilo que é, literalmente, a diluição do sujeito e do sentido dos textos.

Isso é especialmente visível em poemas em prosa como “Além” ou “Bailado”, que mais tarde Sá-Carneiro há-de atribuir a uma personagem de poeta russo – Petrus Ivanowitch Zagoriansky – mas que em Fevereiro e Março de 1913 assumia como poemas seus, e de uma linguagem nova, que apresenta em carta a Pessoa usando os seguintes termos (carta de 3 de Fevereiro de 1913): “[Estas linhas] não se aparentam em coisa alguma com o que até hoje tenho composto” – e, aliás, Sá-Carneiro até poderia acrescentar que não se aparentam em coisa alguma com o que em língua portuguesa até então havia sido composto. E dá exemplos de “Além” como: “Mãos santas de rainha, loucas de esmeraldas”, ou ainda o extraordinário “Um pouco mais e brotar-me-iam asas...” (Sá-Carneiro, 1958: 64 e 67). Mais adiante, a 25 de Março, Sá-Carneiro envia a primeira parte de “Bailado”, e realça uma passagem em que se abeira da imagem surrealista: “O mar é um seio a vibrar; e o seio golfa, endoidecido” (Sá-Carneiro, 1958: 94).

O facto é que Pessoa reage mal, como outros amigos, a todas essas novidades: “1913 / 1-4. (Terça) [. . .] Estive em casa do João Correia de Oliveira até à 1 1/2 da madrugada. Li-lhe o *Bailado* do Sá-Carneiro; nem ele nem eu gostámos muito” (Pessoa, 1966: 32).

O facto é, também, que a caracterização vanguardista específica do Paulismo chegará até formas próximas da escrita automática – como se exemplificará pelo poema de Pessoa de 1914 que começa com o verso “Bateram com uma bota na cabeça de metade do silêncio” (Pessoa, 2005: 258). Mas, no fundamental, verifica-se, pela própria sequência textual em que se inclui, que o Paulismo opera, ao longo desse ano de 1913, como um estranhamento da linguagem que conduz a uma crise da identidade subjectiva. Os poemas ferem pela sua desarticulação semântica e o sujeito dos poemas dissolve-se numa nebulosa de sombras.

A influência de Sá-Carneiro em Pessoa progride como se resultasse de uma espécie de conversão. Por exemplo, num poema de Pessoa como “Cortejo Fúnebre”, escrito a 23 de Março de 1913, lê-se: “Não saber eu quem sou” (Pessoa, 2005: 164). E logo no poema *Pauis*, a 29 de Março, “O mistério sabe-me a eu ser outro...” (213). Depois, no poema *Auréola*: “eu [...] Contenho um eu-além” (167). Em Maio, escreve: “Sei que não sou eu...” (174). Em Junho, há este verso em “Hora Absurda”, poema que há-de ser publicado em 1916: “Eu sou um doido que estranha a sua própria alma...” (183).

O tema da fragmentação do sujeito repercute-se constantemente até ao final desse ano de 1913 e ao princípio de 1914: o verso “eu não sei o que sou [...]” é repetido em dois sucessivos poemas (186 e 190). Há, por outro lado, momentos em que o tema passa por um pastiche directo de Sá-Carneiro, como no poema “Acontece em Deus” (194): “Entre mim e a vida há uma ponte partida, / Só os meus sonhos passam por ela...”.

A intersecção entre o “eu” e o “outro” (202) mistura-se com uma inquietante identificação entre a “alma” e o “exílio” (203). Num crescendo, em Fevereiro de 1914 lêem-se em Pessoa versos que dramatizam um desejo que está prestes a ser realizado e se encontra em plena tensão: “Doo-me ser eu continuamente... / Não haver fuga dentro em mim pr’a mim!...” (212).

E logo, no mês de Março de 1914, ou perto disso, Pessoa cria (ou fixa) os nomes e os géneros de texto a que há-de chamar os heterónimos. E essa criação vem dar forma ou, numa palavra, vem dar estabilidade à vertigem introduzida alguns meses antes pelo tema sá-carneiriano da crise do sujeito. A heteronímia vem a ser uma resposta imediata, dada pelo génio de Pessoa, à impossibilidade de escrever ou de pensar que a crise subjectiva do

Paulismo instaurara e cavara até ao extremo da afasia – e, na verdade, apesar da intensidade dos últimos poemas de Sá-Carneiro ser de primeira ordem em toda a sua obra, a sua escrita em 1916 é uma lenta anquilose do sarcasmo.

Antes disso, há, em 1915, as séries organizadas por Sá-Carneiro para os números 1 e 2 de *Orpheu*: “Para os ‘Indícios de Ouro’” e “Poemas sem Suporte”. A primeira tem uma unidade temática em torno da dispersão do Eu, mas em que surge uma sombra do Tu como materialização do desejo erótico extremo (“A Inegalável”). A realidade está toda incluída na consciência que se tem dela, na alma ampliada, versão sá-carneiriana do Sensacionismo, modo de ser da fusão e da síntese. Esta primeira série é datada de Paris, Lisboa e Barcelona, numa deambulação cosmopolita que corresponde à sua tematização do labirinto subjectivo.

Já a segunda série é de Lisboa, e de actualidade, o que é marcado pelas datas apostas aos poemas, o que, no caso de “Manucure”, esclarece ser de escrita posterior ao *Orpheu* 1. Ambos os poemas desta segunda série, intitulada “Poemas sem Suporte”, remetem para o ambiente modernista numa versão futurista dele, e repetem a lógica da montagem dos dois poemas de Álvaro de Campos que haviam saído em *Orpheu* 1: a um primeiro poema rimado e de teor elegíaco sucede um segundo que faz explodir as formas composicionais e transmuta a lamentação em euforia. Este mecanismo de contrastes serve de modo diferente a Sá-Carneiro, porque para Álvaro de Campos tudo é sensação, e a “Ode Triunfal” é um gráfico da febre de imaginação que transporta um homem, enquanto em “Manucure” há uma viagem para a realidade, há uma visão, mesmo imprecisa, da “mágica teatral da atmosfera” – há uma produção de teor quase fotográfico de aspectos do mundo exterior urbano. E há em “Manucure” a utilização arriscada de processos tipográficos que dão ao poema uma presença plástica: a ondulação gráfica da linha que é um verso que cita a ondulação do ar, a colagem das marcas comerciais, a intensificação do volume de som dada pelo próprio corpo das letras utilizadas, tudo processos de espacialização e de visualização que dependem de princípios analógicos de construção, longe já da poesia pura que a tradição simbolista perseguia.

Talvez por isso – pelo recurso a processos plásticos, alheios às palavras, e ao jogo espacial das formas – Pessoa tenha repetidamente minimizado o poema “Manucure”, desde a “Tábua Bibliográfica” de 1928, em que o refere como um “poema semi-futurista (feito com intenção de *blague*)” (Pessoa, 1999a: 374). Depois, numa carta a Gaspar Simões

de 10 de Janeiro de 1930 em que trata da edição dos livros do amigo: “O volume de poemas, aliás, compor-se-ia tão-somente da *Dispersão* e dos *Indícios de Ouro*. Hesito em se deveria ou não ser incluída a ‘Manucure’, ou, sendo incluída na obra, se deveria ser incluída no volume dos poemas, ou no fim de *A confissão de Lúcio*. Ainda farei por pensar nisso, e dizer o que saiu de o pensar” (Pessoa, 1999b: 189). Pessoa hesita em incluir “Manucure” na obra de Sá-Carneiro, ou até em considerar esse texto, sequer, um verdadeiro poema – pois coloca a hipótese de o pôr como o anexo improvável de *A confissão de Lúcio*. O que é dizer tudo sobre o que pensa de uma das colaborações capitais de Sá-Carneiro em *Orpheu*.

Há ainda um texto dactilografado sem data em que Pessoa escreve (BNP/E3 14E-2): “far-se-á, logo que oportuno, a edição, talvez em um só volume, da obra de Mário de Sá-Carneiro. Essa edição excluirá ‘Amizade’ e ‘Princípio’, mas incluirá, não como arte, porém como simples curiosidades, ‘Manucure’ e um artigo de jornal”.

Assim, “Manucure” nem sequer é arte. Menos ainda que *blague* – é uma “simples curiosidade”. Do ponto de vista de Pessoa, esta opinião tão negativa em relação a “Manucure” terá talvez a ver com um gesto retrospectivo de recusa da Vanguarda e das obras em que o excesso de espectacularidade vanguardista se manifesta. É a opinião de um Pessoa modernista, portanto, que coloca todo o seu vanguardismo à guarda de Álvaro de Campos, o qual, pelo seu lado, se dedica metodicamente a desfazê-lo (quero dizer, por outras palavras: a “Tabacaria” será a “Ode Triunfal” sem o pique da Vanguarda).

No entanto, o próprio Sá-Carneiro manifesta um grande apreço pelo seu poema para-futurista, que, aliás, prepara em directa correspondência com a sua própria leitura da teatralização heteronímica de Pessoa, criando uma *persona* que assuma o lugar de sujeito. Na radicalidade desse procedimento de escrita, desvelam-se a vontade vanguardista e o excesso como projecto – uma e outro alheios à poética de Pessoa.

Depois da morte do amigo, e por seu legado explícito, Fernando Pessoa fica com a incumbência de editar a obra impublished de Sá-Carneiro. E, ao contrário da sua própria obra, que os seus amigos presencialistas lhe pedem para publicar em livro, e cuja preparação ou acabamento ele vai diferindo constantemente, já em relação à obra de Sá-Carneiro faz tudo para que ela seja publicada na sua integralidade. No fim, a situação bibliográfica de Sá-Carneiro é diametralmente oposta à de Pessoa. Um acaba por ver publicado quase tudo o que escreveu, o outro deixa quase tudo por publicar.

Nesta conjunção há um ponto importante, o facto de Pessoa, ao actuar como editor, necessariamente passar para o texto editado as suas opções estéticas e morais próprias. O exemplo mais flagrante dessa intervenção editorial é a retirada do poema “Caranguejola” do lugar que lhe tinha destinado Sá-Carneiro no seu livro *Indícios de Ouro*, por achar que a sua “índole” não se coaduna com aquela que predomina no livro. Assim, a edição corrente do grande livro de poemas de Mário de Sá-Carneiro circulou durante dezenas de anos sem esse particular poema. Ora, acontece que “Caranguejola” é, talvez, o grande poema de todo o livro *Indícios de Ouro*, e que o facto de ele ter sido retirado do seu lugar altera de forma determinante a leitura do seu todo. Portanto, esse gesto de editor por parte de Pessoa acaba por consistir na sobreposição da sua leitura do livro à própria proposta de leitura que está explícita na organização do livro tal como pensada por Sá-Carneiro.

É verdade que o amigo lhe tinha dado inteira liberdade para editar a obra como lhe parecesse melhor. E é verdade que esse poema viria a fazer parte de um conjunto, “Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro”, que Pessoa publica na *Athena* com um prefácio, de tal maneira organizado que esse conjunto ficará a constituir a pedra-base de toda a leitura futura de Sá-Carneiro, e que através dele e sobre ele se configura o que se poderia chamar a sua fortíssima personalidade mítica. Mas, por esse duplo gesto editorial, Pessoa torna-se quase-autor de Sá-Carneiro, e Sá-Carneiro torna-se um produto, ou mesmo uma espécie de semi-heterónimo de Fernando Pessoa. A eficácia da edição de Pessoa é tal que dá a ler os poemas de Sá-Carneiro como integrantes de uma aventura literária que os inclui e os supera.

Mas a relevância poético-crítica das edições de Sá-Carneiro por Pessoa começa antes, naquela série intitulada “Poemas de Paris” que devia ter saído em *Orpheu* 3. Na verdade, conhecem-se, nesse caso, um conjunto de instruções de publicação que são enviadas por Sá-Carneiro em carta de Outubro de 1915. Começa aí por referir a lista dos poemas: “Escala”, “Sete Canções de Declínio”, “Serradura”, “Abrigo”, “Cinco Horas”, “O Lord”. E acrescenta, na mesma carta: “Você vai dá-las ao Pintor? Olhe, no fim de contas, faça como quiser, *como se os versos fossem seus* [...]. Há só uma coisa importante: Não quero que sejam publicadas duas das canções: a 3.^a e a 4.^a. *Dou a isto muita importância*. Podiam entretanto sair as outras com o título de ‘Cinco Canções de

Declínio’. À ensemble dos meus versos quero este frontispício: ‘Poemas de Paris’” (Sá-Carneiro, 1959: 106).

Aquilo que Pessoa vai fazer no *Orpheu* 3 – tal como o jogo de provas tipográficas que hoje conhecemos nos pode mostrar – é uma variação do plano deixado por Sá-Carneiro. Não publica “Escala” a abrir – mas, em contrapartida, publica as 3.^a e 4.^a das “Sete Canções de Declínio”, além de reordenar os três poemas em redondilha “Abrigo”, “Cinco Horas” e “Serradura”. Assim, aquilo que faz é a supressão de um poema seguida de re-seriação dos outros. E, neste caso, a operação editorial, sendo uma prefiguração da construção quase-heteronímica que os “Últimos Poemas” de *Athena* levarão a cabo, parece servir a coerência própria dessa série. De facto, “Escala” é uma composição eufórica, que está em completo contraste com os restantes poemas, que são de “declínio”, de “serradura”, de “bruma”, de decepção e de queda. Sem esse poema inicial, cortado por Pessoa, o conjunto ganha uma coerência temática que é firmemente sublinhada pela presença do lugar de escrita no título da série – “Poemas de Paris” – e pelas datas dos poemas, que os situam numa sequência cerrada de Julho a Setembro de 1915, num pequeno período sucessivo ao *Orpheu* 2 e que simultaneamente conta a história do homem-personagem Mário de Sá-Carneiro – que se afasta de Lisboa – e da personagem do poeta na sua deriva pelos temas da decadência e da “raiva mal contida” (Sá-Carneiro, 2010: 102).

Nestas três séries, organizadas para cada um dos três números de *Orpheu*, Sá-Carneiro põe em cena as três fases de uma transformação acelerada que leva do Paulismo ao Sensacionismo – sem nunca usar estas designações. A última delas, preparada por Pessoa, vai culminar, no malogrado n.º 3, com a invenção de um tom inaudito, de uma linguagem nova, em que propõe uma espécie de harmonização serial de toda a dissonância: como se lê num exemplo da 3.^a canção “de Declínio”, “Embora num funeral / Desfraldemos as bandeiras” (Sá-Carneiro, 2010: 88). E a grandeza dessa dissonância ganha mesmo um herói cabisbaixo, que é “O Lord” – que, como diz o poema, está “reduzido a viver de imagens” (102). Neste contexto, a situação textual dos “Poemas de Paris” de Mário de Sá-Carneiro tem uma densidade e uma coerência novas, potenciadas pela arte de edição de Fernando Pessoa.

Referências

- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Ed. Jacinto de Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática.
- ____ (1999a) *Crítica*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (1999b) *Correspondência 1923-1935*, Ed. Manuela Parreira da Silva.
- ____ (2005) *Poesia 1902-1917*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1958) *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, Ática.
- ____ (1959), *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, Lisboa, Ática.
- ____ (2010), *Verso e Prosa*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

A teoria pessoana das Ideias: *O Marinheiro*

Pedro Tiago Ferreira

Resumo

Este ensaio é uma análise introdutória àquilo que designamos por “teoria pessoana das Ideias”; queremos, com esta expressão, referir-nos à teoria das Ideias, no sentido platónico do termo, que é defendida por Fernando Pessoa em certos passos da sua obra, e que, seguramente de forma não-casual, é uma teoria elaborada, entre outras coisas, com o intuito de refutar Platão.

Na medida em que o presente estudo é apenas uma introdução a este tema, a análise aqui oferecida incide somente sobre *O Marinheiro*. A principal razão pela qual elegemos este texto, em detrimento de outros, prende-se com o facto de *O Marinheiro* ser o único texto pessoano completo e publicado em vida do autor cujo tema principal é a teoria das Ideias. Isto significa que, apesar de haver outros textos pessoanos, tanto acabados como incompletos, éditos e inéditos (em vida do autor), que têm implicações importantes para a formulação da teoria pessoana das Ideias, estes textos não foram, ao contrário do que acontece com *O Marinheiro*, escritos com o intuito específico de desenvolver uma teoria das Ideias que demonstre os equívocos de Platão e forneça uma alternativa. Por este motivo, cremos que é preferível começar por analisar *O Marinheiro* ignorando, por ora, o resto da obra pessoana.

Este ensaio visa, por conseguinte, esboçar a alternativa pessoana à teoria platónica das Ideias, alternativa essa que, quanto a nós, se pode resumir à seguinte concepção de Literatura: a possibilidade de, através de textos reduzidos a escrito, partilhar realidades concebidas pelo pensamento de alguém, independentemente de esse pensamento incidir sobre realidades que têm um correspondente físico ou sobre realidades que não têm qualquer correspondente material. O ponto fundamental a reter é o de que, para Pessoa, as Ideias são fruto do pensamento das pessoas, e não realidades incorpóreas existentes algures no éter e inacessíveis aos sentidos humanos.

Palavras-chave: O Marinheiro; Platão; teoria das Ideias; teoria do sonho; realidade.

Abstract

This essay is an introductory analysis of what I would like to label as “Pessoan theory of Ideas”. This expression is an allusion to Plato’s theory of Ideas, and designates Fernando Pessoa’s attempt at refuting Plato by elaborating his own theory of Ideas.

As this text is an introductory analysis of this theme, it will only concern itself with *O Marinheiro*. The reason why I think there is every advantage in analysing *O Marinheiro* as a stand-alone piece, that is, independently of the rest of Pessoa’s literary corpus, has to do with the fact that *O Marinheiro* is the only text purposely written to tackle the theory of Ideas which has been completed and published during Pessoa’s lifetime. There are many other texts, both complete and incomplete, published and unpublished (during Pessoa’s lifetime), which have important implications for the Pessoan theory of Ideas; nevertheless, due to the fact that these texts have not been written with the main purpose of developing Pessoa’s theory of Ideas, I think that an introductory analysis must not consider them, although their importance is fundamental for the full understanding of the subject. This, however, is not my aim here.

What I purport to do in this essay is to sketch Pessoa’s alternative to Plato’s theory of Ideas, which can be summed up in the following conception of Literature: the possibility of sharing realities conceived by someone’s mind through written texts, regardless of the thoughts produced by that mind being about corporeal or incorporeal realities. The point is that, for Pessoa, the Ideas are the result of people’s thoughts, and not ethereal incorporeal realities which are inaccessible to the senses.

Keywords: O Marinheiro; Plato; theory of Ideas; theory of the dream; reality.

A teoria pessoana das Ideias: *O Marinheiro*⁷⁰

Pedro Tiago Ferreira

Este ensaio é uma análise introdutória àquilo que designamos por “teoria pessoana das Ideias”; queremos, com esta expressão, referir-nos à teoria das Ideias, no sentido platónico do termo, que é defendida por Fernando Pessoa em certos passos da sua obra, e que, seguramente de forma não-casual, é uma teoria elaborada, entre outras coisas, com o intuito de refutar Platão.

Na medida em que o presente estudo é apenas uma introdução a este tema, a análise aqui oferecida incide somente sobre *O Marinheiro*. Antes, contudo, de procedermos ao exame da questão, e de nos debruçarmos sobre *O Marinheiro*, é necessário explicar, de forma sucinta, tanto o motivo pelo qual escolhemos este texto como as razões que, no nosso entender, levam a que certos outros textos da autoria de Pessoa, heterónima ou ortónima, que, *prima facie*, contrariam a teoria exposta em *O Marinheiro*, não sejam, na realidade, contradições internas da obra pessoana.

Começando por este último ponto, é recorrente, nos estudos pessoanos, a ideia segundo a qual Pessoa é um autor que se contradiz em passos diferentes da sua obra. Eduardo Lourenço ilustra bem este sentimento generalizado (ainda que não unânime) da crítica pessoana ao referir, a propósito de uma discussão acerca da modernidade e do poeta moderno, que

em Pessoa, a extensão do desastre atingiu a raiz do projecto poético, impedindo-o, no sentido comum do termo, de ser *um* poeta. O seu fracasso clamoroso – e sem exemplo – consistiu em se converter, por impotência, ao mesmo tempo ocultada e transcendida, *em vários poetas* responsáveis por visões do mundo à primeira vista divergentes, suscitadoras de formas igualmente distintas. (Lourenço, 2000: 24-5)

Pessoa é, “à primeira vista”, contraditório porque escrevia utilizando nomes de “vários poetas” que, nos seus escritos, denotam ter personalidades próprias e, em resultado disso, transmitem ideias diferentes. Com efeito, um olhar rápido sobre a obra pessoana leva invariavelmente à conclusão de que a contradição é uma situação comum na obra de Pessoa, explicável precisamente pela constatação de que o autor usa heterónimos na construção da sua

⁷⁰ Agradecemos ao Doutor Pedro Sepúlveda e ao Mestre Pedro Nascimento os comentários efectuados a versões anteriores deste trabalho.

obra. Segundo o próprio Pessoa, a obra “heterónyma é do auctor fóra da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por êlle”, e, por isso, as individualidades dos heterónimos, nomeadamente os designados por “trez nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos” “devem ser consideradas como distintas da do auctor dellas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas ellas juntas formam outro drama” (Pessoa, 1928: 10). Parte integrante deste “drama em gente” é a exposição de argumentos contraditórios sobre os mais variados assuntos.

No entanto, um olhar mais atento e demorado sobre a obra de Pessoa produz uma conclusão exactamente oposta à mencionada *supra*, a saber, a de que não fazia parte dos planos de Pessoa que a contradição fosse uma característica da sua obra. É indesmentível que há textos pessoanos que se contrariam mutuamente; parece-nos, contudo, notório que as contradições existem somente porque a obra pessoana é uma obra inacabada. Como é sabido, os autores avançam ideias contraditórias durante o processo de construção de uma obra literária, tanto quando se entenda por “obra literária” um texto em particular (e.g. um livro) como quando se pretenda designar pela expressão o conjunto dos escritos de um autor, independentemente de os mesmos terem a forma de “livro”, “panfleto”, “artigo” ou “carta”, por exemplo. Dito por outras palavras, o processo de elaboração de uma obra literária assenta na formulação de contradições. Estas contradições podem, por um lado, ser circunstanciais, como acontece, por exemplo, quando um autor expõe determinada ideia utilizando, em passos distintos da obra, expressões linguísticas obscuras; quando tal acontece, estas expressões poderão dar a entender que o autor tem, sob determinado assunto, pontos de vista incompatíveis entre si, ainda que tal não corresponda à realidade. Por outro lado, as contradições podem resultar do facto de o próprio autor não ter decidido, no momento em que escreve, qual a posição a adoptar perante determinado tema. Isto pode levar a que, em trechos distintos da obra, o autor formule ideias que, entre si, são contraditórias, não na forma de expressão mas sim na substância. Parte do processo de elaboração de uma obra literária consiste em eliminar estas duas espécies de contradições, que, por conseguinte, apenas chegarão ao conhecimento do público leitor se, como sucede no caso Pessoa, a obra ficar incompleta.

Naturalmente, os autores não estão impedidos de ser propositadamente contraditórios, o que pode suceder tanto quando um autor, *ab initio*, constrói a sua obra utilizando argumentos e ideias conflituantes e incompatíveis entre si, como quando, em escritos posteriores, chega à conclusão de que os argumentos por si defendidos anteriormente são imprestáveis e, por isso,

devem ser retractados. Em abstracto, todas estas possibilidades existem. A nossa posição é somente a de que o caso Pessoa é o de uma obra contraditória por se encontrar inacabada, e não o de uma obra *intencionalmente* contraditória por o seu autor assim o desejar desde o início. É admissível que se defenda a existência de contradições que surgem em virtude de Pessoa por vezes mudar de ideias ao longo do tempo; no entanto, o facto de isto acontecer não leva, sem mais, à conclusão de que Pessoa usava o “jogo de máscaras” e o “drama em gente” tecidos pela heteronímia com a intenção de se poder contradizer “livremente”, i.e., provocando a ilusão de que pessoas diferentes escreveram textos diferentes. Conforme defende Pedro Sepúlveda, o que une todas as obras pessoanas

é a projecção no futuro de um todo que corresponde em Pessoa a uma ideia de livro, assim como, no seu conjunto, de uma colecção ou série de livros. Existem obras mais ou menos ordenadas, acompanhadas por projectos e planos editoriais mais ou menos precisos, de marcas de um processo de escrita não terminado mais ou menos evidentes, mas a sua falta de correspondência em relação a uma ideia de todo que se veria concretizada no livro é o traço que determina todas elas. Não existe em Pessoa uma poética do fragmento e é necessário pois entender como esta “grande obra fragmentária da literatura portuguesa”, que tem na “sua irredutível fragmentariedade” uma “marca constante e absoluta” (Martins 2003: 157) é uma realidade da escrita que nos foi legada pelo espólio do poeta, relacionável, no entanto, com uma estética que persegue um ideal de totalidade orgânica. (Sepúlveda, 2013: 283-4)

Precisamente porque Pessoa sempre perseguiu “um ideal de totalidade orgânica” concretizável numa “ideia de livro” que se pode retirar dos seus “planos e projectos editoriais mais ou menos precisos” parece-nos pouco plausível que se advogue que a contradição surge em resultado de qualquer desígnio do autor. É mais provável, isso sim, que, tal como sucede com a fragmentariedade, a contradição seja simplesmente um produto da “realidade da escrita que nos foi legada pelo espólio” de Pessoa. Por estas razões, formulações da teoria pessoana das Ideias encontradas, a título de exemplo, nos escritos de índole metafísica atribuídos a Alberto Caeiro, Ricardo Reis ou Bernardo Soares que contrariam, à primeira vista, os argumentos apresentados em *O Marinheiro* devem ser vistas não como manifestação de uma intenção contraditória por parte de Pessoa mas sim como a exposição, através da poesia ou da prosa poética, de um sistema filosófico em que, através da dialéctica que surge a partir do confronto entre os distintos pontos de vista dos heterónimos, Pessoa desenvolve a sua teoria das Ideias. Em síntese, não há, por conseguinte, contradição; passagens da obra pessoana aparentemente contraditórias são, na verdade, tal como resulta do acima exposto, uma mistura de duas coisas, a saber: 1) Resultado da

incompletude da obra. 2) Exposição de pontos de vista divergentes com o intuito de, através da dialéctica assim estabelecida, fornecer uma teoria pessoana das Ideias.

O motivo pelo qual escolhemos *O Marinheiro* para empreender esta análise prende-se com o facto de este texto ser o único escrito publicado em vida de Pessoa onde o autor aborda, de forma completa e coerente, a temática das Ideias. Outros textos publicados postumamente como, por exemplo, o *Livro do Desassossego*, o “livro de Caeiro” (i.e. o conjunto formado pelo *Guardador de Rebanhos*, o *Pastor Amoroso* e os *Poemas Inconjuntos*) e a maioria da poesia de Reis são textos que vão muito para além da temática das Ideias; os argumentos apresentados nestes escritos têm implicações importantes para a teoria pessoana das Ideias, mas, com efeito, pretendem igualmente analisar muitos outros tópicos de índole metafísica, em particular, e filosófica, em geral. *O Marinheiro* é, por conseguinte, o único texto acabado e publicado em vida de Pessoa que tem em vista refutar a teoria platónica das Ideias e propor alternativas à mesma. Na medida em que o presente trabalho é apenas uma introdução a esta questão, parece-nos ser preferível fazer uma análise onde se discuta somente o que é efectivamente dito neste texto. Por isso, não faremos quaisquer comparações com outros textos que corroborem ou “contradigam”, nos termos acima explicitados, a teoria pessoana das Ideias esboçada em *O Marinheiro*.

É nossa contenção que, em *O Marinheiro*, Pessoa entra em diálogo com Platão, discutindo nomeadamente alguns dos argumentos presentes nos diálogos *Fédon* e *República* que têm em vista estabelecer de que maneira é possível conhecer a verdade. Note-se que a teoria das Ideias, ou das Formas, não é desenvolvida, por Platão, somente nestes diálogos. Contudo, parece-nos que Pessoa terá entendido que os argumentos apresentados em diálogos como, por exemplo, *Parménides*, *Crátilo*, *Ménon* ou *Teeteto*, entre outros, por mostrarem o *desenvolvimento* da teoria das Ideias, e não a sua exposição completa e acabada, não deveriam ser abordados, sendo preferível, na óptica de Pessoa, disputar os argumentos na sua versão solidificada. Isto é perfeitamente plausível porque, com efeito, em *Parménides*, Sócrates é um jovem filósofo (cf. *Parménides* 127c) que vê a sua formulação inicial da teoria das Ideias, que consiste em defender que as Formas são como padrões estabelecidos na natureza, sendo que todas as outras coisas participam delas por se lhes assemelharem (cf. *Parménides* 132d), ser exemplarmente refutada por Parménides (cf. *Parménides* 132d – 135b). Quanto aos diálogos *Crátilo*, *Ménon* e *Teeteto*, aqui, como em outros diálogos, a teoria das Ideias parece, de facto, ser o fio condutor dos argumentos oferecidos, estando sempre, pelo menos subliminarmente, presente. No entanto, apenas esporadicamente as personagens destes diálogos abordam explicitamente a temática das Formas, o que dá a sensação

de que os argumentos oferecidos nestes diálogos, que têm como temas principais, respectivamente, a correcção dos nomes das coisas, a possibilidade da aprendizagem e a natureza do conhecimento, cumprem a função de estabelecer os passos argumentativos necessários para a exposição completa da teoria das Ideias, que é efectuada no Livro VII de *República* (alegoria da caverna) e no *Fédon*.

A teoria platónica das Ideias, na sua versão consolidada, consiste no seguinte: Sócrates argumenta que existem certas realidades, que são incorpóreas, como, por exemplo, o Justo em si mesmo, o Belo em si mesmo, ou o Bom em si mesmo, que são parte de uma lista infundável de coisas incorpóreas em si mesmas (cf. e.g. *Fédon* 65d-e, 76d-e, 78d-e) às quais Fedón, primeiro, e Sócrates, posteriormente, se referem como “Formas” (*εἰδῶν*, εἶδη [declinadas]; εἶδος [sem declinação]) (cf. *Fédon* 102b e 104c respectivamente). Estas Formas, por serem realidades em si mesmas, correspondem à verdade. No entanto, não são apreensíveis através dos sentidos (cf. *Fédon* 65d-e), mas somente através do pensamento (cf. *Fédon* 66a). Na medida em que o corpo investiga com os sentidos, ao passo que a alma o faz com o pensamento, só a alma, e não o corpo, tem capacidade para conhecer a verdade. Platão lança, assim, as bases do dualismo cartesiano dando a entender que há uma vida do corpo e outra da alma, reconhecendo, no entanto, que não é possível, durante a vida do ser humano, haver uma separação total entre ambos. A consequência disto é a de que é impossível para a alma investigar adequadamente a verdade, atingindo o conhecimento proporcionado pelo contacto imediato com as Formas, devido precisamente ao facto de estar fundida com o corpo (cf. *Fédon* 66a-67a). A morte seria a solução para este problema, visto que, ao deixar de estar ligada ao corpo, a alma poderia apreender as Formas directamente, i.e. sem ser influenciada pelos sentidos do corpo, alcançando, assim, a verdade.

Ao passo que o *Fédon* é um diálogo dedicado quer à postulação da existência de Ideias, quer à defesa da possibilidade de acesso às mesmas após a morte, no Livro VII de *República* a teoria das Ideias é aplicada com dois propósitos bem distintos: 1) Justificar os motivos pelos quais a *Politeia* (πολιτεία) deve ser governada por filósofos. 2) Explicar as razões que levam os seres humanos a fazer invariavelmente declarações falsas, independentemente de a sua intenção ser mentir ou dizer a verdade. Para os propósitos deste trabalho, apenas o segundo ponto é relevante. A sua explicação, em bom rigor, não é mais do que um desenvolvimento aprofundado, bem como de uma aplicação prática, de um dos argumentos apresentados no *Fédon*, a saber, o de que, em virtude de a alma e o corpo estarem, durante a vida do ser humano, fundidos, os

sentidos distorcem a apreensão das Ideias, razão pela qual as coisas em si mesmas são ininteligíveis e inapreensíveis. A alegoria demonstra, de uma maneira muito clara, que o ser humano julga que a verdade corresponde ao que os seus sentidos apreendem e transmitem ao seu pensamento. Na medida em que os sentidos apreendem uma realidade distorcida, o pensamento não terá acesso à verdade. Assim, proposições que, do ponto de vista do emissor, tenham um valor de verdade positivo serão, sem embargo, objectivamente falsas na medida em que o seu conteúdo não corresponderá à verdade.

Quanto ao argumento filosófico de *O Marinheiro*, este reside no seguinte: se uma pessoa, como acontece com o marinheiro que é personagem do conto da Segunda Veladora, imaginar um passado com um elevado grau de detalhe, esse passado passa, paulatinamente, a ser, para o próprio, a sua realidade. Note-se que, antes do começo deste conto, a Segunda Veladora começa a preparar o terreno para esta conclusão ao interrogar-se se “fômos nós alguma cousa?” (Pessoa, 1915: 29), secundada, pouco depois, pela Primeira Veladora, que assevera que “[o] passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho” (Pessoa, 1915: 30). Ora, se tudo for sonho, então a realidade também é sonho. Na medida em que os sonhos são, segundo o argumento, a única forma de pensamento, e em que só existem pensamentos na mente de pessoas humanas, a realidade só existe na mente de cada pessoa, sendo, por conseguinte, totalmente endógena e subjectiva. Esta ideia é claramente revelada quando a Segunda Veladora conta que o marinheiro

[q]uiz então recordar a sua patria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ella não existia para elle. (...) Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E elle viu que não podia ser que outra vida tivesse existido. (...) E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido. (Pessoa, 1915: 35)

Para o marinheiro, por conseguinte, as suas ideias, os seus sonhos, são a sua realidade. Platão é refutado porque as Formas, segundo este prisma, não existem, ou seja, não há realidades incorpóreas em si mesmas cuja existência seja independente do pensamento humano. Todas as realidades incorpóreas que, eventualmente, existam são criadas por cada indivíduo através do seu raciocínio, e, por isso, apenas esse mesmo indivíduo lhes consegue aceder directamente. A teoria platónica das Ideias defende que há coisas incorpóreas em si mesmas que o pensamento (i.e. a alma separada do corpo) apenas *descobre*, mas não cria. A teoria do sonho da Segunda Veladora

apoia-se no argumento de que todas as ideias, sonhos ou pensamentos são *criados*, e não descobertos, pelo raciocínio humano, como, de resto, Teresa Rita Lopes constata ao afirmar que,

[d]ans *O Marinheiro*, le rêve ne se limite pas à une attitude passive: il est actif, créateur. C'est par son pouvoir de créer la réalité, comme le Verbe divin, que nous assistons à une sorte de théâtre dans le théâtre: les trois Veilleuses essayent de créer devant nous, mot à mot, solidaires dans leur rêve, le personnage qui donne le nom à la pièce et qu'elles finissent par croire plus réel qu'elles-mêmes. (Lopes, 1985: 189-90)

A tese de Lopes debruça-se, em geral, sobre o teatro simbolista e, no passo em concreto por nós citado, sobre o papel do sonho nesse mesmo teatro, e não sobre a temática das Ideias. Apesar desta diferença de perspectivas, partilhamos o entendimento de Lopes segundo o qual o sonho é “activo”, “criador”; o sonho, contudo, tem de ser sonhado por alguém:

Mais ce n'est seulement le Marin qui est le produit d'un rêve: les Veilleuses se demandent si elles aussi ne seraient pas seulement le rêve de quelqu'un d'absent, peut-être même du Marin. (Lopes, 1985: 190)

A partir destas considerações, constata-se que o sonho é, por um lado, criado por alguém na medida em que é manifestação do pensamento de uma pessoa e, por outro lado, é igualmente criador de realidade. É de notar que a perspectiva que adoptamos não é incompatível com a de Lopes, ou seja, é perfeitamente possível ler *O Marinheiro* tanto com o intuito de o integrar e interpretar à luz da história do teatro simbolista como para chamar a atenção para o facto de que este texto é simultaneamente uma refutação da teoria platónica das Ideias e o esboço da teoria pessoana das Ideias. No entanto, apesar de *O Marinheiro* poder ser lido à luz de pelo menos estas duas concepções sem que se tenha, obrigatoriamente, de optar por uma delas em detrimento da outra, é de facto possível que, de duas perspectivas diferentes mas compatíveis entre si, se possam retirar conclusões distintas e incompatíveis, como, de resto, acontece neste caso em particular. Com efeito, para Lopes, o facto de o sonho ter “poder para criar a realidade” ao ponto de levar as Veladoras a interrogarem-se se o marinheiro, produto de um sonho, não será mais real do que elas, visto que também elas, por sua vez, poderão ser o produto de um sonho de outrem, é importante porque permite encarar o “teatro dentro do teatro” como um “jogo de espelhos que se multiplica até ao infinito”:

on peut dire qu'il s'agit plutôt d'un «rêve dans le rêve» dans la mesure où nous assistons à la création d'un rêve, le Marin, par des personnages qui sont, à leur tour, créés par un autre rêve. Et ce jeu de reflets se poursuit puisque le Marin crée à son tour, par le rêve, son pays natal.

Assim, o “sonho dentro do sonho”, a criação, através do sonho, de uma pátria, efectuada por uma personagem, o marinheiro, que é, por sua vez, produto do sonho de outras personagens, as Veladoras, que, por seu turno, suspeitam ser criadas pelo sonho de outrem, equivale, segundo Lopes, à concepção do universo como sendo o sonho de um deus. Apesar de tal concepção não ser original, segundo a autora,

la façon dont Pessoa a utilisé ce thème, en lui donnant une qualité dramatique, nous semble l'être. Il s'en est servi non seulement pour mettre à nu la nature fictive de cet univers qu'il bâtit devant nos yeux – en rendant ainsi plus frappant son éloignement –, mais pour créer aussi chez les personnages un doute qui ne cesse de les tirailler tout au long du poème (et qui, lui aussi, est un élément dramatique): Peut-être sont-ils en train de rêver, et ils font des efforts désespérés pour se réveiller. (Lopes, 1985: 191)

Lopes chega, assim, à conclusão de que Pessoa usa a concepção do universo como sendo o sonho de um deus para “colocar a nu a natureza fictícia do universo que ele [Pessoa] constrói perante os nossos olhos” e para incutir nas próprias personagens do drama, as Veladoras, a sensação de que elas estão a sonhar, o que as leva a fazer, ao longo do texto, “esforços desesperados para acordarem”. Esta linha de raciocínio, apoiada em outros argumentos pensados para caracterizar o teatro simbolista, como, por exemplo, as análises efectuadas à obscuridade, ao afastamento das personagens e da acção, bem como ao silêncio e progressão desta, leva a duas conclusões interligadas entre si, a saber: 1) Em *O Marinheiro*, nada acontece. 2) Nada existe a não ser através do poder do discurso criador, segundo o pensamento de Pessoa. Atente-se nas palavras que Lopes usa para formular estas ideias:

O Marinheiro ne s'appuie sur aucun événement réel. Le «il ne se passe, en fin de comptes, rien», de Mallarmé, s'applique bien à cette pièce. (Lopes, 1985: 232)

Rien n'existe, en effet, dans la pensée de l'auteur de *O Marinheiro* si ce n'est par le pouvoir de la parole créatrice. (Lopes, 1985: 236)

Não disputamos o poder e importância daquilo que Lopes denomina por “discurso criador” e que nós próprios, neste texto, designamos por “pensamento” na construção da realidade. Disputamos, isso sim, tanto a conclusão de que em *O Marinheiro* nada acontece como a

conclusão segundo a qual, para Pessoa, nada existe sem ser através do discurso criador. É preciso, para além disso, realçar que, segundo Lopes, aquilo que é criado através do discurso é ficção:

... la conception de l'univers en tant que rêve d'un dieu (...) s'en est servi (...) pour mettre à nu la nature fictive de cet univers qu'il [Pessoa] bâtit devant nos yeux. (Lopes, 1985: 191)

Antecipando as conclusões a que pretendemos chegar, de forma a contrastá-las, desde já, com o pensamento de Lopes, é nossa contenção que a teoria pessoana das Ideias pretende defender que a diferença entre aquilo a que tradicionalmente se chama “ficção” e aquilo a que tradicionalmente se chama “realidade” é de grau, e não de espécie. Isto significa que tanto realidades físicas como cognitivas existem, e, por conseguinte, o termo “ficção” é apenas uma designação convencional e arbitrária para uma realidade que se distingue pelo facto de ter uma existência meramente cognitiva. Desta forma, a realidade não depende *somente* do pensamento para existir. Coisas corpóreas existem independentemente de se pensar nelas ou não. O pensamento é, isso sim, condição necessária da existência de realidades meramente cognitivas, i.e. realidades que não existem fisicamente mas apenas mentalmente, como, e.g. a pátria do marinheiro. Por conseguinte, a atribuição, por parte de Lopes, a Pessoa da noção segundo a qual “nada existe a não ser através do poder do discurso criador” não é totalmente correcta, visto que esta ideia, no quadro do pensamento pessoano, é aplicável somente à realidade meramente cognitiva, e não a toda a realidade. De forma a justificarmos estas conclusões antecipadas, passamos, seguidamente, à análise da teoria pessoana das Ideias presente em *O Marinheiro*.

Conforme arguimos *supra*, todas as ideias, sonhos ou pensamentos são *criados*, e não descobertos, pelo raciocínio humano. Por estas razões, não há, segundo a teoria do sonho, realidade objectiva, ou em si mesma, porque a realidade não pode, neste esquema, ser partilhada. Dito por outras palavras, precisamente pelo facto de cada indivíduo ser produtor de uma realidade cujas características são contingências do seu pensamento, divergindo, por esta razão, da realidade produzida por outros indivíduos, não há uma base comum de entendimento, ou seja, nada pode ser partilhado. Platão diria que o que distingue, precisamente, realidade de imaginação é o facto de a primeira só ser acessível imediatamente, i.e. sem a intermediação quer de asserções produzidas por terceiros, quer dos sentidos que confundem a alma, o que torna possível a um grupo de pessoas ou, no esquema de pensamento de Platão, de almas, terem acesso comum às características objectivas inerentes à realidade sem necessidade de terem de confiar tanto naquilo

que lhes é dito por outrem como no que lhes é transmitido pelos sentidos. Segundo a teoria do sonho, a realidade não pode, pura e simplesmente, ser partilhada porque é criada por cada indivíduo, não havendo uma base comum de entendimento que permita que todos os seres humanos tomem conhecimento partilhado das características objectivas da realidade.

A teoria do sonho, na medida em que argui que a realidade é somente aquilo que é produzido pelo pensamento, é antagónica em relação à teoria platónica das Ideias na medida em que, se o indivíduo falecer, o seu cérebro deixa de produzir pensamento/realidade. Assim, após a morte, a alma não descobre a verdade devido ao facto de não haver qualquer verdade para ser descoberta. A verdade, segundo a teoria do sonho, é construída pelo pensamento de cada indivíduo; após a sua morte, deixa de existir verdade/realidade/pensamento.

Contudo, tanto a teoria platónica das Ideias como a teoria do sonho da Segunda Veladora enfrentam dificuldades: a primeira não é susceptível de comprovação, dado que a condição necessária da sua demonstração é a morte. Como se poderá constatar trivialmente, após a morte deixa de ser possível transmitir, aos vivos, se existe, ou não, uma realidade objectiva totalmente acessível à alma despojada do corpo. Assim, apesar de esta teoria de Platão ser logicamente inatacável, assenta numa premissa cuja veracidade não pode, pura e simplesmente, ser verificada. Não há, por isso, quaisquer razões para se aceitar a premissa, apesar de, a ser aceite, as conclusões que Platão daí retira serem logicamente válidas.

Quanto à teoria do sonho, o próprio Pessoa chama a atenção para a dificuldade que, no nosso entender, refuta esta teoria, e que se prende com a constatação óbvia de que as pessoas, em condições normais, podem comunicar umas com as outras e, através dessa comunicação, criar uma plataforma comum de entendimento que leve ao apuramento da verdade e ao conhecimento da realidade. Pessoa levanta, de facto, esta objecção à teoria do sonho ao utilizar a forma de diálogo na estruturação de *O Marinheiro*, acabando por produzir um efeito constrangedor: a conclusão filosófica que se pode extrair a partir do conto da Segunda Veladora, que, tal como acima analisado, é a de que a realidade é algo totalmente endógeno a cada ser humano, visto ser produto exclusivo do seu pensamento, é automaticamente negada pelo facto de sermos instantaneamente lembrados de que existem outras pessoas à nossa volta. Isto significa que Pessoa, ao elaborar *O Marinheiro* sob a forma de diálogo, é intencionalmente ambíguo. Com efeito, ao utilizar a forma de diálogo para estruturar este escrito, Pessoa parece dar a entender que, no fundo, saber o que é real e o que é fictício (imaginado, distorcido, etc.) é uma questão que não pode ser resolvida. Ao refutar Platão através de um diálogo Pessoa acaba, em última

instância, por refutar igualmente a teoria do sonho por si desenvolvida em *O Marinheiro*. Dito por outras palavras, o conto da Segunda Veladora constitui uma tentativa de demonstrar que a teoria das Ideias de Platão é uma teoria falsa; no entanto, o facto de tal ser feito através de um diálogo parece, por seu turno, ser uma outra tentativa, por parte de Pessoa, de demonstrar que a alternativa que o conto da Segunda Veladora apresenta como hipótese de explicação do que é a realidade, em detrimento da teoria das Ideias, é igualmente falsa. A forma de diálogo relembra-nos que cada indivíduo pode, através do diálogo, que permite a partilha de constatações empíricas, criar uma base comum de entendimento com outros indivíduos, sendo que o diálogo influencia, por sua vez, a forma como cada um desses indivíduos constrói, por sua vez, a sua realidade endógena. Assim, em *O Marinheiro*, faz parte de uma base comum, e, portanto, da realidade, o facto de que três senhoras estão a velar um cadáver. Mesmo que o passado seja um sonho, e que “[a]s minhas palavras presentes, mal eu as digo, pertencerão logo ao passado”, o facto é que todas estas ideias, ou realidades endógenas, são partilháveis. Existe, portanto, uma certa circularidade neste processo: as ideias criadas por cada indivíduo são partilhadas com outros indivíduos através do diálogo, diálogo esse que, por seu turno, faz surgir novas ideias na mente de cada indivíduo. Naturalmente, Platão continua refutado, visto que, mesmo nesta situação de realidade partilhada, continua a não haver realidades objectivas, i.e. independentes do pensamento de cada um. No entanto, a lição que o conto da Segunda Veladora parece querer transmitir, a de que *tudo* (a realidade) é um sonho, o que implica que a realidade esteja dentro da cabeça de cada um, é imediatamente afastada porque o próprio Pessoa relembra-nos, através do uso da forma de diálogo na estruturação desta obra, que aquilo que cada indivíduo produz na sua cabeça é passível de socialização, excepto em casos como os do marinheiro que, por se encontrar numa ilha deserta, não pode partilhar com ninguém a realidade produzida pela sua imaginação. Este é, contudo, um caso excepcional, visto que a partilha das ideias do marinheiro só se torna impossível devido ao facto de não haver, à sua volta, outras pessoas com quem partilhá-las. Deste modo, o conto da Segunda Veladora não consegue, de forma satisfatória, estabelecer que *somente* o pensamento de cada indivíduo é a realidade. A impossibilidade de socialização, ou partilha, da realidade engendrada na cabeça do marinheiro só surge dada a contingência de este se encontrar acidentalmente isolado. Se o marinheiro tivesse naufragado com outras pessoas, e se, por conseguinte, pudesse dialogar, a pátria por si imaginada poderia, sem dificuldade, tornar-se igualmente na pátria dos outros náufragos, sendo, para além disso, mais do que provável que a

interacção das ideias de pessoas diferentes criasse, na mente do marinheiro, uma pátria com características diferentes daquela produzida exclusivamente pela sua imaginação.

Assim, Pessoa parece querer dar a entender, através do uso da forma de diálogo, que nem a teoria platónica das Ideias nem a teoria do sonho da Segunda Veladora explicam, adequadamente, o que é a realidade. Referimos, acima, que, possivelmente, isto indica que Pessoa talvez pensasse que distinguir com exactidão entre realidade e ficção é impossível. Com efeito, os argumentos examinados ao longo deste ensaio demonstram que, segundo a teoria do sonho, tudo é criado pelo pensamento. O uso da forma de diálogo refuta a teoria do sonho na parte em que a mesma propõe que a realidade é um produto *exclusivo* da cabeça do indivíduo, mas não afasta a constatação óbvia de que parte da construção da realidade é da responsabilidade do pensamento de cada um. A teoria do sonho erra ao assumir que *só* o que o indivíduo sonha existe, mas acerta ao indicar que o pensamento é *conditio sine qua non* da existência de uma realidade. Esta forma de ler *O Marinheiro* é compatível com a estruturação da obra em diálogo, visto que, no fundo, nada mais é do que constatar que os sonhos são partilháveis entre indivíduos, e que as ideias que nasçam dessa partilha podem, por sua vez, criar novos sonhos que modifiquem a realidade criada pelos sonhos precedentes. Trata-se, contudo, de uma posição filosoficamente insatisfatória na medida em que oblitera os critérios tradicionalmente usados para distinguir realidade de ficção sem, todavia, oferecer uma hipótese alternativa. Esses critérios de distinção prendem-se, de forma geral, com a ideia segundo a qual a realidade existe independentemente da experiência ou do pensamento. Neste sentido, a asserção de que “a água ferve a cem graus mesmo que ninguém o verifique ou pense acerca do assunto” ilustra a ideia segundo a qual há realidades objectivas, partilháveis e que não dependem, para existir, de ser pensadas por alguém. Posições como esta são tributárias do pensamento de Platão, visto que, apesar de não dependerem da veracidade da teoria das Ideias, assumem, tal como Platão assume ao elaborar a sua teoria, que a verdade, ou a realidade, é algo que existe em si mesmo independentemente de ser, ou não, verificável quer através da experiência, quer através do pensamento.

Sem embargo de esta ser uma leitura plausível daquilo que Pessoa pretende transmitir em *O Marinheiro*, não nos parece, contudo, ser uma leitura correcta, visto que, no nosso entender, Pessoa não elimina os critérios de distinção entre realidade e ficção com o intuito de estabelecer que nada as distingue, ou que, pelo menos, nenhum dos critérios (platónicos) apontados até então é satisfatório no estabelecimento da distinção. Na verdade, estamos em crer que Pessoa pretende transmitir, em *O Marinheiro*, que existem dois níveis distintos de realidade, um material e outro imaterial, sendo que o

segundo, por convenção e tradição, é habitualmente designado pelo termo “ficção”. Note-se que, de acordo com o entendimento tradicional, a diferença entre “realidade” e “ficção” é de espécie, i.e. estamos perante duas coisas distintas. Segundo a teoria pessoana das Ideias presente em *O Marinheiro*, a diferença é de grau, não de espécie. Isto significa que, no fundo, tudo é realidade, porque tudo é partilhável e tem características objectivas que podem ser reconhecidas por todos os indivíduos. O que acontece é que há uma realidade material, ou física, e uma realidade imaterial, ou psicológica. Três senhoras a velar um cadáver é um exemplo de uma ocorrência de uma realidade material, tal como o é o facto de a água ferver porque, em determinado momento, a temperatura é de cem graus. Pensar numa pátria que não existe materialmente é um exemplo de uma ocorrência de uma realidade imaterial, tal como o é pensar que, a uma temperatura de cem graus, a água ferve. Dito por outras palavras, a lição que *O Marinheiro*, lido na sua globalidade, levando em linha de conta a teoria do sonho refutada pela estrutura da obra, pretende transmitir é a seguinte: *a realidade é composta por matéria e por pensamento*. O pensamento pode versar sobre matéria que tem uma correspondência física no mundo das coisas ou sobre matéria que não tem essa mesma correspondência. É tão real o facto físico, ou material, de que o sistema solar é composto por uma estrela e um determinado número de planetas como os pensamentos dos especialistas na matéria que levam aos critérios de definição do que é um planeta. Por seu turno, a ideia segundo a qual um sistema solar tem, por hipótese, mil planetas, é igualmente real, ainda que não exista um correspondente físico, ou material, desta ideia. No fundo, a teoria pessoana das Ideias parece resumir-se à seguinte concepção de Literatura: a possibilidade de, através de textos reduzidos a escrito, partilhar realidades concebidas pelo pensamento de alguém, independentemente de esse pensamento incidir sobre realidades que têm um correspondente físico ou sobre realidades que não têm qualquer correspondente material. A pátria do marinheiro é tão real para ele como para todos os que tiverem a oportunidade de ler *O Marinheiro*. É uma realidade tão objectiva quanto o número de planetas que compõem o sistema solar. Há uma diferença de grau porque estas realidades têm fontes diferentes: a realidade física pode ter como fonte as leis na natureza, ou certos actos físicos do ser humano – i.e. construção de uma cidade. A realidade imaterial tem como fonte o pensamento de um ser humano. Contudo, a forma de apreensão destas realidades é em tudo idêntica, dado que a realidade física é partilhável através dos sentidos e cognoscível através do pensamento, e a realidade imaterial também, visto que os pensamentos são transmitidos através da fala ou da escrita, e, por isso, ouvem-se ou lêem-se, e, obviamente, são igualmente cognoscíveis através do pensamento.

Referências

LOPES, Teresa Rita (1985) *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, 2ª ed., Paris, Gulbenkian.

LOURENÇO, Eduardo (2000) *Pessoa Revisitado*, 3ª ed., Lisboa, Gradiva.

PESSOA, Fernando (1915) *O Marinheiro*, in *Orpheu – Revista Trimestral de Literatura*, n.º 1: 27-39.

____ (1928) “Tábua Bibliográfica”, *Presença*, n.º 17: 10.

SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.

Paisagens-Outras – a soma-síntese nas ficções de Fernando Pessoa

Ana Maria Freitas

Resumo

Os anos do projecto *Orpheu* e da sua concepção estético-literária foram de grande actividade criativa para Fernando Pessoa. Se os poemas produzidos nesta altura – “Opiário”, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Chuva Oblíqua”, “Gládio”, “Além-deus” – são dos mais marcantes da sua obra, pouco se sabe ainda da escrita ficcional. Este artigo procura analisar a forma como o cenário conceptual da poesia de *Orpheu* se reflecte nas ficções da mesma época, focando a sua análise em quatro delas: “A Estrada do Esquecimento”, “A Trincheira”, “Uma Carta da Argentina” e “A Perda do Hiato Nada”. Com um carácter estático, próximo do conceito de “Teatro Estático” que preside à concepção de “O Marinheiro”, estes contos ficcionam a transposição dos sentidos, a despersonalização, o diluir da personalidade individual no colectivo e os intervalos entre realidades, questões não só órficas, mas centrais na obra de Fernando Pessoa.

Palavras-chave: *Orpheu*, ficções, sensações, paisagens interiores, intervalo, despersonalização.

Abstract

The years close to the *Orpheu* project and its aesthetic and literary concept were a very creative time for Fernando Pessoa. If the poems written then – “Opiário”, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Chuva Oblíqua”, “Gládio”, “Além-deus” – are among the most important in all his work, we do not know enough about his fictional writings. It is the objective of this article to make an analysis of the way the conceptual scenery of *Orpheu*'s poetry reflects itself in the fictions of same epoch, by focusing the analysis on four of them: “A Estrada do Esquecimento”, “A Trincheira”, “Uma Carta da Argentina” and “A Perda do Hiato Nada”. With a static character connected with the concept “Teatro Estático” that marked the play “O Marinheiro”, these tales fictionalize the transposition of the senses, depersonalization, the dilution of the individual's personality into the collective and the interval between realities, all questions that belong not only to the *Orpheu* times, but to the work of Fernando Pessoa in general.

Keywords: *Orpheu*, fictions, sensations, interior landscapes, interval, depersonalization.

Paisagens-Outras – a soma-síntese nas ficções de Fernando Pessoa

Ana Maria Freitas

O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente.
(Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*)

Os anos próximos do projecto *Orpheu* e da sua concepção estético-literária foram de grande actividade criativa para Fernando Pessoa. Os poemas que foram produzidos nesta altura – “Chuva Oblíqua”, “Opiário”, as grandes odes “Triunfal” e “Marítima” – são dos mais marcantes em toda a obra. É desta altura também o conceito de drama estático e *O Marinheiro*, a obra representativa desse conceito. Pouco se sabe, no entanto, da prosa ficcional que, simultaneamente, Fernando Pessoa ia produzindo. De que forma se reflecte nas ficções o cenário conceptual da poesia de *Orpheu*?

A observação daquilo que vai sendo conhecido da prosa ficcional de Fernando Pessoa acrescenta elementos à compreensão dos processos de escrita e de construção da obra do autor. Esta é uma área muito rica para a formulação de análises e hipóteses, talvez pelo carácter de *work in progress* que é aqui mais marcado. É de referir que, no caso dos contos, não encontramos a estabilidade organizativa das novelas policiárias, por exemplo, ou da poesia. Os esquemas referem títulos de que não se encontra rasto, fragmento ou anotação correspondente. Terão existido somente na imaginação do seu autor, como hipótese de enredo a desenvolver? Correspondem a fragmentos de textos sem qualquer indicação? Na prosa ficcional, há títulos que se repetem em esquemas e listas ao longo de anos, mas que correspondem a textos fragmentados e incompletos, enquanto estão ausentes dos esquemas textos narrativos perfeitamente acabados. Somos ainda obrigados a concluir que a atribuição de autorias é instável e flutuante e varia ao sabor de estratégias e conveniências.

A análise de datas aproximadas através de esquemas e suportes de escrita revela a existência de momentos de grande actividade criativa. Surgem figuras autorais, novos títulos e os já existentes agrupam-se de novos modos, para publicação, subentende-se. Esses momentos coincidem com projectos importantes, como a *Empreza Íbis*, *Olisipo* e, também, com o projecto *Orpheu*. É por volta de 1915 que surge Pêro Botelho e é-lhe destinada uma obra bipartida: “As

Cartas de Pêro Botelho” e “Os Contos de Pêro Botelho”. Se é difícil identificar cartas que lhe pertençam, existe um esquema com uma lista dos seus contos, onde reconhecemos títulos anteriores, uns que transitaram dos “Contos Íbis”, de Vicente Guedes, e outros anteriores ainda, como é por exemplo *Voyage in Time*⁷¹, início de “O Vencedor do Tempo”.

Pêro Botelho tem vida breve e os títulos perdem a atribuição e integram diferentes projectos ainda nos anos de *Orpheu*. Num dos esquemas desta época encontramos 42 títulos, noutro 20. “A Perversão do Longe”, “O Mendigo”, “O Eremita da Serra Negra”, “Num Bar de Londres”, “A Morte do Dr. Cerdeira”, “O Prior de Buarcos”, todas estas narrativas pertencem a esta época, e outras, como “O Vencedor do Tempo” e “A Perda do Hiato Nada”, foram retomadas nesta altura e desenvolvidas.

Voltando à pergunta inicial – De que forma se reflecte nas ficções o cenário conceptual da poesia de *Orpheu*⁷²? Seleccionámos quatro contos que nos parecem reveladores. “A Estrada da Escuridão”, “Uma Carta da Argentina” (mencionados num caderno datável de 1914 a 1916 – 144D(2)-11); “A Trincheira” que tem no topo do manuscrito, ao lado do título, a data de 22/9/1917; e “A Perda do Hiato Nada” que, vindo de anos anteriores (dos *Contos Íbis*, de Vicente Guedes com o título “A Perda da Barca Texas” e depois “A Perda da Barca Quero”, de 1909/1910), é incluído num esquema de 1915 com o seu título definitivo e que tem nesta altura um dos seus grandes momentos de escrita.

Olhemos então com mais atenção para estes textos. Em “A Estrada da Escuridão, um grupo de homens cavalga sob a chuva, numa escuridão sem “forma, lugar ou fundo”. Pela data, o leitor pode colocá-los num cenário da Grande Guerra, talvez em Flandres, embora não exista qualquer elemento que permita localizar no espaço ou no tempo a situação. Inicia-se com a seguinte frase: “A noite estava ilegível”. Ilegível, isto é, impossível de ler, de conhecer, pela insuficiência das informações enviadas pelos sentidos. Como diz o texto, os únicos elementos que chegavam vinham pelos atalhos das sensações. Tudo é ilegível – o céu, a terra, os homens, o

⁷¹ Este título, a que correspondem várias páginas manuscritas, vem incluído numa lista de narrativas em língua inglesa, onde se encontra também “A Very Original Dinner”, de 1907, “The Case of the Science Master” e “Czaresko”.

⁷² De acordo com a definição de Fernando Cabral Martins, na entrada “Sensação” do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*: “A estas concepções tão gerais e directamente conectadas com a sensação [as indicadas por Fernando Pessoa no texto a que dá o título de “Princípios”] podemos, depois, ligar a criação de Sensacionismo – que se o entendermos *latu sensu*, no conjunto das suas três dimensões (Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo integral), é o nome da estética que é dominante em todo o movimento órfico (Pessoa, Sá-Carneiro ou Almada de *Cena de Ódio*), e forma o cenário conceptual em que ocorre e se constitui a heteronímia. O próprio desenho dos heterónimos depende de formas distintas de conceber a sensação e a sua relação com o pensamento.” (AAVV, 2008:786).

destino, a identidade individual – pela pobreza das sensações recebidas. “Apenas por atalhos das sensações podíamos confiar na existência do céu, em cima, e da terra, em baixo” (Pessoa, 2015:23). Que “atalhos” seriam esses? O universo sensorial deste conto é construído por mensagens que pertencem à audição e ao tacto, mas de um outro modo: o vento não se ouve, mas entra no corpo, o som das patas dos cavalos era de “outra espécie”. A presença dos outros, não se vê, intui-se, as sensações são recebidas comumente – o que um sente, sentem todos. Chuva e noite ganham estranhas características: a chuva fala, a noite é ilegível. A própria chuva não cai verticalmente, mas paira no ar e a água permeia tudo. As únicas sensações recebidas são o som dos passos dos cavalos – moles e duros na terra húmida, chapinhando quando calcam a água, só assim se adivinhando a existência da terra, quando os corpos dos cavalos que a pisam vibram e transmitem essa vibração ao cavaleiro. A chuva paira no ar em gotas eliminando a sensação de cima e baixo. A alma mais não é, diz o texto, que um som: “Toda a minha alma era um som de água calcada e que se ouvia saltar” (Pessoa, 2015: 26). Estamos perante as “transferências modais”⁷³ a comandarem a paisagem real e a paisagem sentida.

A audição substitui a visão, numa transposição de sentidos – o narrador “vislumbra” o som dos passos dos cavalos, como se diz no texto:

Do céu só a chuva nos falava, uma chuva miúda, incerta, como que sem pingos, gotas, que parecia pairar no ar, andar nele, não cair. A única coisa que se via adiante de nós era, para cada um, o som dos passos dos cavalos que iam adiante. Não havia ruído nenhum, salvo estes, que eram de outra espécie. Não soava vento, e o vento que não havia entrava-nos pela espinha abaixo num arrepio.

(Pessoa, 2015: 23)

A presença do chefe destes homens que cavalgam não era vista, era intuída. Não ia adiante, nem atrás, nem à direita, nem à esquerda. “Sentia-o no espaço em qualquer parte sem direcção, em qualquer parte para onde não se pudesse olhar, nem ver...” (Pessoa, 2015: 25) – os sentidos trocam de órgãos receptores, o ouvido substitui a vista, e a intuição sobrepõe-se aos dois, pois, com se diz no início, a realidade era ilegível.

O grupo de cavaleiros e o homem que comandava sofriam, na escuridão da noite, uma despersonalização especial, em que todos se diluíam no conjunto naquela paisagem feita de som e toda ela aquática. Todos eram a soma de cada um e o todo a sua síntese. “O que eu pensava pensavam os outros. Quem sabe se havia os outros. Eu sentia-me pensar colectivamente” (Pessoa, 2015: 24). Desaparecida a personalidade individual, a sensibilidade era colectiva e cada

⁷³ Conceito definido por José Gil, em *A Metafísica das Sensações*.

um era várias pessoas e estava em vários locais ao mesmo tempo, numa “multiplicidade de uma pessoa só”⁷⁴, como diz o texto, num intervalo, num espaço intermédio entre o ponto de partida e o de chegada, “numa demora transcendente”.

Em todo o conto, a ausência de um ponto de partida e de uma direcção retira um sentido de progressão a esta cavalgada atemporal, suspensa num espaço que mais não é que escuridão, água e lama. Trata-se, diz explicitamente o texto, de uma aventura estática.

Pensei em cantar, mas tremia, pensando como a minha voz seria mais uma pessoa a acompanhar-nos, e que uma pessoa, aparecendo então, nessa altura da aventura estática, era mais do que a alma poderia sofrer de medo.

(Pessoa, 2015: 26)

Prolonga-se pois à ficção o conceito do teatro estático, exemplificado por *O Marinheiro*.⁷⁵ Sem acção, enredo ou diálogos, recebendo colectivamente informações sensoriais transformadas pela incerteza dos sentidos, pela interioridade do seu processamento – os sons pertenciam à “parte de dentro de ouvirmos” –, o conto trata de uma multiplicidade suspensa, contrariando a estrada do título que, por definição, serviria para ir de um lado ao outro. A estrada do esquecimento de si próprio, como se depreende da frase seguinte: “Mas as cousas certas e definidas do meu passado eram uma escuridão absoluta sem noite, uma chuva sem água (...)” (Pessoa, 2015: 25). O movimento, a acção, é interior, numa expansão além-Eu. Podemos encontrar ecos do medo à própria voz nas palavras da primeira veladora de *O Marinheiro*: “Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando” (Pessoa, 1994: 37).

Pode dizer-se que o enredo deste conto reside na análise das sensações recebidas num estado de cansaço, de empobrecimento sensorial pela ausência de luz, pelos movimentos repetitivos, condições que conduzem aos intervalos entre realidades. A diluição do indivíduo na multiplicidade sem distinção constitui o outro lado do “ser toda a gente em toda a parte”, não um desejo ou ambição, mas um estado de perda do Eu. Tempo e espaço euclidianos desestruturam-se, para utilizarmos as palavras de José Gil:

⁷⁴ O outro lado do “Sentir tudo de todas as maneiras”, de “A Passagem das Horas” (Pessoa, 2002: 191).

⁷⁵ O conceito de “Teatro Estático”, tal como é definido por Fernando Pessoa, é aquele cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, como nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. (...) o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (Pessoa, 1986: 119).

Porque, ao desestruturar o espaço euclidiano comum, as sensações evoluem, como já vimos, num meio que, sendo o resultado da intersecção do espaço interior e do espaço exterior, apresenta de cada sensação o que ela tem de mais abstracto. O par interior/exterior passa a ser o primeiro operador das transferências modais: uma sensação da vista torna-se equivalente a uma sensação auditiva, graças às transformações do espaço sensível (...)

(Gil, 1987: 30)

Outro conto que também trata de um tema relacionado com a primeira grande guerra e onde a análise das sensações e as “transferências modais” se observam é “A Trincheira”. A data é assinalada no topo do primeiro manuscrito: 22/9/1917. Narrando a alteração do estado de consciência de um soldado das trincheiras vítima de um disparo, este texto, na primeira pessoa como o outro, pertence também ele à categoria das narrativas estáticas.

Inicia-se do seguinte modo: “Alguém disparou-me. Fez-se um vácuo na parte estática da minha consciência de mim” (Pessoa, 2015: 33). Após o disparo, a consciência dilui-se e os sentidos confundem-se. Mais uma vez, a audição se sobrepõe: “O ruído ao longe era uma dor quasi alegre no meu plano hirto. Uma voz amarga num vago espaço mental como eu tivera” (Pessoa, 2015: 34).

Como no caso anterior, este breve texto sublinha o desenraizamento, a despersonalização, o despertencer, a diluição no colectivo que são criados em situações de “intervalo entre realidades esbatidas”. A vida dos homens da trincheira é descrita da seguinte forma:

Toda a noite de todas as noites, todo o dia de todos os dias o estrondo e o sobressalto se haviam estendido como uma monotonia de lenços por sobre a paisagem desenraizada. A nossa vida era feita de fragmentos atados, a nossa continuidade de choque, num interrupto torpor lúcido de avivamento. De vez em quando o passado quieto surgia como uma ilusão passível de despertencermos.

(Pessoa, 2015: 33)

Tal com a cavalgada nocturna, a realidade das trincheiras potencia uma despersonalização através da diluição do Eu numa multiplicidade de consciências. Lê-se no texto: “Quebrara-se qualquer fio no sermos os mesmos” (Pessoa, 2015: 34). A trincheira e a estrada são espaços intervalares, inesterciais, onde os sentidos se alteram e o Eu se desdobra, uma “forma de intoxicação”, em que a própria consciência dos sentidos adquire valores novos. Sob o efeito do bombardeamento constante, a normalidade resvala e escoa-se progressivamente: “Quebrara-se qualquer fio no sermos os mesmos. Continuávamos de lado, em obliquidade linha-recta, timbrada de névoa de sol” (Pessoa, 2015: 34).

Este breve conto descreve as vidas feitas de “fragmentos atados”, a resvalarem imperceptivelmente, em que o fio da normalidade se quebra e se continua lado a lado em “obliquidade linha–recta”. Reconhece-se o peso da visão sensacionista e mesmo interseccionista, pela interpenetração de planos e imagens. A geometria é própria do Sensacionismo, tal como Pessoa o definiu: “Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements” (Pessoa, 2015^a: 61).

Da mesma época sensivelmente de “A Estrada do Esquecimento”, “Uma Carta da Argentina” (caderno de 1915) é um conto epistolar publicado pela primeira vez por Manuela Parreira da Silva em *Correspondência Inédita* (Pessoa, 1996: 199 e seguintes). Consiste numa carta que Guilherme, banalmente empregado de comércio, preso na Argentina e à espera da sua execução no dia seguinte, escreve a um antigo conhecido do tempo passado nos cafés de Lisboa. Guilherme assassinou a mulher casualmente, sem sentimento ou paixão, como quem rasga a camisa. As circunstâncias exteriores pouco tiveram a ver com os seus actos, pois, segundo afirma, pesam por norma pouco na balança do seu destino. “Acontece-me tudo por dentro” (Pessoa, 2015: 41), é o modo como descreve essa sua característica.

O essencial de “Uma Carta da Argentina” é dito no que o autor deixou escrito. Todo o texto é a preparação para a descrição do crime, o assassinato da mulher, que ficou por escrever no texto aparentemente inacabado. Mas estará inacabado? Se o essencial é a constituição da alma de Guilherme, o protagonista, e se o crime aconteceu tão acidentalmente como um raio ou um descarrilamento, o verdadeiro enredo desta narrativa estática foi desenvolvido na análise dos estados de alma de Guilherme, parte do texto que está completa.

Nesta análise de um espírito “espelhado e diverso” do indivíduo que de si próprio diz que nunca fez senão sonhar, faz-se a correspondência entre o dentro e o fora pelo espelhar da alma nos objectos menores do quotidiano:

A morte é um comboio em que se vai embarcar.⁷⁶

Morrer é como tirar o colarinho e a gravata para fingir que se vai estar mais à vontade.⁷⁷

Guilherme matou como quem rasga a camisa ao despi-la à pressa.⁷⁸

A busca, na imagem reflectida em superfícies polidas, da resposta à fragmentação do Eu vem claramente descrita na seguinte passagem:

⁷⁶ Cf. Pessoa 2015: 39.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cf. Pessoa 2015:40.

Unifiquei sempre tudo em fazer de tudo, de cada cousa, um espelho para os meus pensamentos. Compreendes bem que pouco me importava o que estava diante de mim – espelho ou cafeteira polida. O asco era o mesmo. Não empreguei adrede e por acaso esta imagem de me espelhar nas cousas. É que o meu sonho constante, desde a infância, o meu contínuo e único íntimo pensamento foi o ver-me de fora, foi eu desdobrar-me em Eu e em Testemunha de mim, em uma Vida estranha, curiosa, interessante, e em Autor dela.

(Pessoa, 2015: 41)

Esta clara expressão do desdobramento, pela divisão entre Eu e Testemunha do Eu, entre Vida e Autor dela, conduz-nos a textos de auto-análise e ao argumento da criação heteronímica. Neste conto epistolar surge na génese de um movimento para a morte do Outro. O “ver-se de fora”, o procurar o rosto reflectido nas superfícies, a procura de uma verdade impossível, pois reflexo é inversão, relaciona-se com o “efeito heterónimo”⁷⁹ ligado à visualização e à máscara, o “eu inalcançável”:

A própria noção de máscara, tantas vezes usada, é equívoca, pois ela pressupõe uma face verdadeira que a máscara esconde. Tal face verdadeira nunca aparece, nem pode aparecer, pois ela é um “eu” inalcançável, presente e oculto em todos os “eus” que nos textos se manifestam.

(Pessoa, 2012: 28)

O último conto a caber nesta análise é “A Perda do Hiato Nada”, título com presença destacada em muitos esquemas, apesar de corresponder a um texto fragmentado. Estamos mais uma vez no imaginário marítimo de “Opíario” e “Ode Marítima” e até de *O Marinheiro*. O autor parece hesitar entre um registo mais próximo de, por exemplo, “O Vencedor do Tempo”, isto é, de uma narrativa sustentada por considerações filosófico-científicas que procuram a justificação teórica da existência de universos paralelos e outro registo mais poético, ligado a sensações, a emoções, a estados oníricos e à duplicação de estados de consciência intersticiais. Encontram-se, neste conto, os orientes para lá do oriente, as paisagens de sonho que surgem noutros textos, mas com uma diferença: estas paisagens correspondem a uma das realidades entre a multiplicidade de realidades que coexistem no mesmo espaço, embora separadas pelo infinito. Como explica o comandante:

⁷⁹ Expressão usada por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith no prefácio a *Teoria da Heteronímia*: “(...)o irresistível efeito-heterónimo, enquanto concretização em figura humana de toda a existência textual, é com que o efeito de uma visualização” (Pessoa, 2012: 27).

Aqui mesmo no “lugar” onde estás, há um número infinito de lugares. No lugar onde está o continente que chamamos Europa, pode haver, e porventura há, um número sem fim de outras Europas, tão reais como aquela a que chamamos real, porque é a que é real para vós. E essas infinitas realidades vão se distinguindo infinitesimalmente umas das outras. Entre uma e uma há o infinito, pois há infinito entre todas, mas cada uma difere em muito pouco da mais próxima. De uma não se vê nenhuma das outras.

(Pessoa, 2015: 177)

É uma dessas realidades que o Hiate Nada vai percorrer, uma realidade feita de paisagens que “fascinavam a alma e gelavam o coração” pela sua horrível beleza: rochedos altíssimos, palácios de sonho, um mar que não era o mar, era o mar-beleza, absolutamente perfeito, ilhas longínquas escuras de arvoredos compactos, ilhas vagamente brancas de areais extensos. Tudo possuía uma horrível perfeição, em que as paisagens diferiam das do nosso mundo por serem a própria beleza sob a forma de paisagem. Não viviam na beleza, eram a beleza, Paisagens-Ideias, portanto. Confrontado com a beleza estranha e absoluta das paisagens, a consciência sofria uma alteração indizível, que conduzia à duplicação e à despersonalização. Diz o protagonista: “Sentíamos-nos existir no que não era nós, mas existir interiormente e vivamente na dupla unidade” (Pessoa 2015: 181).

Embarcado como médico a bordo de um Hiate chamado “Nada” capitaneado e possuído pelo seu comandante, o protagonista inicia uma viagem por esse universo de uma beleza horrível por perfeita, um universo que é produto da mente do Comandante Desconhecido que Hayakwamm é. Este comandante busca ser o supremo artista, utilizando a arte da vontade para, tal como um deus, criar o seu mundo. Para as suas criações utiliza os sentidos, que classifica da seguinte forma:

... a vista, geradora da ideia, é o sentido da inteligência, e é posterior ao tacto; e o mesmo acontece com o ouvido, sentido da emoção, que gera a intuição. Assim as artes do “pensamento” são as visuais, visto que uma pintura ou uma estátua são símbolos fatalmente, pensamentos realizados. E a música é a arte da emoção-pura. E da vontade a única arte é a acção, arte suprema porque cria realidade. Ora a poesia conjuga o ouvido e a visão – é uma arte superior porque busca somar quanto o pensamento nos dá a quanto a emoção nos dá.

(Pessoa, 2015: 170)

A soma e síntese dos produtos do pensamento e da emoção produzirão uma Realidade maior que irá superar os sonhos da humanidade ao criar o mundo perfeito sonhado pelos

homens. No conto, a realidade criada desmorona-se quando o narrador questiona a sua real existência, fazendo deste modo naufragar o hiato. Sente-se então cair simultaneamente, por dois espaços, perpendiculares um ao outro e em dois sentidos diferentes, ao mesmo tempo para baixo e para fora. O tempo altera-se:

Isto durou um momento, uns momentos; porém foi a queda num dos espaços que durou momentos, que a no outro espaço, ainda que parecesse durar, não parecia durar em tempo, mas em outra qualquer coisa incógnita com que também se pudesse medir.
(Pessoa, 2015: 184)

De regresso à nossa realidade, o narrador continua a sentir o chamamento de outras paisagens nas “horas subtis do instinto profundo”. Nessas alturas procura no espaço uma espécie de porta que lhe permita um caminho e uma fuga e ouve, por vezes, “o som das outras vagas” e as paisagens do outro mundo sobrepõem-se às desta vida, que ganham assim, elas próprias, irrealidade. Também Hayakwamm lhe surge então com características divinas: “E, às vezes, gélido, supremo, em antevisão e aviso, surge-me a olhos que não tenho, de novo, real e nítida, a figura divina e sinistra do Comandante Desconhecido” (Pessoa, 2015: 186).

Os outros olhos com que vê Hayakwamm indiciam um atalho dos sentidos, interior, vindo do instinto profundo, próprio de diferentes estados de consciência. Neste conto, como, de outra forma, em “O Vencedor do Tempo”, o autor desenvolve o conceito dos espaços alternativos, de outras dimensões a que se chega através das alterações do estado de consciência. Não estaremos longe da “Quarta dimensão” de que fala, considerando que o Sensacionismo seria a sua arte.⁸⁰ O que Hayakwamm fez mais não foi que transformar a sua paisagem interior na paisagem exterior de outro que por ela viajou.

Concluindo, o cenário conceptual da obra de Fernando Pessoa à data do projecto *Orpheu* é reconhecível nestes quatro contos, com a sua temática focada nos sentidos, nos estados de alma, nas paisagens sentidas em que interior e exterior se entrepenetram e criam a sua soma-síntese numa realidade alternativa. Do texto com o título “Princípios”, de Fernando Pessoa:

Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se entrepenetram-se de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo (...)

⁸⁰ “O sensacionismo é a arte das quatro dimensões” (Pessoa, 2015^a: 72).

De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e exterior. Resulta que terá de tentar dar uma *intersecção de duas paisagens*. Têm de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. Isso é interseccionismo igualmente.

(Pessoa, 2015^a: 72)

Mais do que influências órficas, no entanto, os elementos aqui referidos são intrínsecos a toda a obra pessoana. Outras ficções da mesma época – “O Mendigo”, “Num Bar de Londres”, “O Eremita da Serra Negra”, “Uma Tarde Clerical” –, de carácter filosófico-metafísico, não apresentam o desdobramento, as sensações, os estados de consciência como elementos dominantes, mas o leitor encontra-os no *Livro do Desassossego*, por exemplo, anos mais tarde. Todas as ficções mantêm, no entanto, como traço comum, um carácter estático, com um conceito diferente de enredo, em que a acção é interior, do espaço da alma ou da mente, e os argumentos focam conceitos ou ideias. Os mandamentos da lei de Deus, que são ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar nas suas transposições (ouvir com os olhos, ver com os ouvidos, ver, ouvir e palpar aromas⁸¹), presidiram, no entanto, aos contos pessoanos aqui analisados, na sua construção das paisagens outras das sensações.

Referências

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, Espólio de Fernando Pessoa, E3.

PESSOA, Fernando (1986) *Obra Poética e em Prosa*, Vol. III, introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros, Porto, Lello & Irmãos – Editores.

____ (1996) *Correspondência Inédita*, organização de Manuela Parreira da Silva, 1^a ed., Lisboa, Livros Horizonte.

____ (1998) *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2002), *Poesia de Álvaro de Campos*, Ed. Teresa Rita Lopes, 1^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2012) *Teoria da Heteronímia*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, 1^aed., Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2015^a) *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, 1^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

⁸¹ A referência é o seguinte trecho de Pessoa: “Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar – são os únicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa relação com o Universo é Deus. / Embora pareça estranho, é possível ouvir com os olhos, ver com os ouvidos, ver e ouvir e palpar aromas, saber o gosto a cores e a sons, ouvir sabores, e assim indefinidamente. O caso é cultivar” (Pessoa, 2015^a: 56).

____ (2015) *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*, Ed. Ana Maria Freitas, 1ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água.

AAVV (1994) *Orpheu*, 2ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto.

MARTINS, Fernando Cabral (2008) “Sensação” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, AAVV, Lisboa, Editorial Caminho.

Secção Genérica

Animais, plantas e a crítica do antropocentrismo no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa

Victor K. Mendes

Resumo

Este artigo, influenciado inicialmente pela leitura de Carrie Rohman, *Stalking the Subject: Modernism and the Animal* (2009), mostra como a interpretação detalhada de alguns trechos do *Livro do desassossego*, escrito entre 1913 e 1934 por Fernando Pessoa, produz uma crítica do antropocentrismo ocidental e do humanismo em sentido lato, servida por uma precisa e recorrente redução ao absurdo (*reductio ad absurdum* é a expressão erudita que Pessoa usa) duma versão muito específica da humanidade ambiental pós-darwiniana, identificada principalmente com animais e plantas.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, crítica do humanismo, crítica do antropocentrismo, animais e plantas em literatura.

Abstract

This article, influenced initially by a reading of Carrie Rohman's *Stalking the Subject: Modernism and the Animal* (2009), shows how the interpretation of some passages of the *The Book of Disquiet*, written between 1913 and 1934 by the modernist poet Fernando Pessoa, suggests a critique of broadly understood Western anthropocentrism and humanism, which is supported by a precise and recurrent reduction to the absurd (*reductio ad absurdum* is the erudite expression used in Pessoa's text) of a very specific version of the post-Darwinian environmental humanity, identified mainly with animals and plants.

Keywords: Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*, critique of humanism, critique of anthropocentrism, animals and plants in literature.

Animais, plantas e a crítica do antropocentrismo no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa

Victor K. Mendes

A subjetividade antropocêntrica, o “drama em gente” pessoano e os animais

A crítica do antropocentrismo no *Livro do desassossego* é uma surpresa para a hermenêutica de Pessoa, cuja obra tem sido predominantemente lida como o complexo do “drama em gente”. Esta interpretação dominante de Pessoa, da qual o próprio escritor modernista é em boa parte responsável, acentua a componente antropocêntrica da sua obra.⁸² Nesta veia interpretativa, o seu melhor consistiria em expandir a humanidade para virtualidades inusitadas, às quais o mote equívoco do heterónimo Álvaro de Campos, ou mesmo de toda a obra pessoana, “Sentir tudo de todas as maneiras” encaixaria bem.⁸³ Ora, para surpresa desta posição antropocêntrica expansionista, o que inequivocamente decorre do *close reading* dum conjunto considerável de trechos do *Livro do desassossego* é justamente um proliferante mal-estar com a humanidade.⁸⁴ O *Livro*, de forma mais precisa, encena um conjunto de situações acerca dos limites do humano na sua ligação ao inumano, a mais emblemática e aterradora destas situações sendo o encontro e a identificação entre Bernardo Soares e a mosca varejeira. Não é convincente ler este encontro recorrendo a um discurso antropocêntrico que o procure salvar como mais um episódio humanista. Mesmo que minoritariamente, Pessoa encena, e daí é preciso extrair consequências na

⁸² E, no entanto, o desconforto pessoano com o antropocentrismo prolifera no *Livro*. Leia-se o início do trecho “No alto dos montes naturais”: “No alto ermo dos montes naturais temos, quando chegamos, a sensação do privilégio. Somos mais altos, de toda a nossa estatura, do que o alto dos montes. O máximo da Natureza, pelo menos naquele lugar, fica-nos sob as solas dos pés. Somos, por posição, reis do mundo visível. Em torno de nós tudo é mais baixo: a vida é encosta que desce, planície que jaz, ante o erguimento e o píncaro que somos”.

⁸³ Na estrofe completa de Álvaro de Campos, de cerca de 1916, pode ler-se o seguinte: “Sentir tudo de todas as maneiras / Viver tudo de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo / Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo” (Pessoa, *Obra completa de Álvaro de Campos*, p. 135).

⁸⁴ No sumário que Pessoa faz do kantismo e do romantismo é legível uma distância do antropocentrismo; este já se pode resumir, localizar: “O romantismo moderno, na sua teoria basilar, tem a sua expressão n’aquilo que é a base do sistema de Kant. Kant centralizou tudo no homem. Foi o que o romantismo fez” (Citado por Rita Patrício em *Episódios: Da teorização estética em Fernando Pessoa*, p. 44). Para quem opere com uma noção extensíssima de humanismo que subsuma desde o lugar central do homem no *Génesis* até à construção do sujeito de Immanuel Kant e suas ramificações românticas e pós-românticas, esta pesquisa também se poderia denominar uma crítica da subjetividade humanista neste uso muito abrangente.

leitura, o drama de também não ser gente, além do já abundantemente interpretado *drama em gente*. O desconforto com a humanidade é duplo. Por um lado, a humanidade é abjeta. Por outro, a humanidade é animalizada recorrentemente. O autor ficcional Bernardo Soares não se exclui desse processo de animalização, como veremos.⁸⁵

A alternativa para o mal-estar com a humanidade reside sobretudo nos animais não-humanos. No decurso da leitura pormenorizada, o leitor apercebe-se de que as plantas são o outro elemento inumano ao qual o humano está ligado. Estes movimentos de regressão filogenética não são tematizados como patológicos no *Livro do desassossego*, ao contrário, por exemplo, da tematização do génio noutros trechos da obra pessoana — “Génio é anormal, portanto morbido (Biologicamente)”.⁸⁶ A animalidade permeia sem patologia a subjetividade do autor, melhor dito, dos autores do *Livro*, Fernando Pessoa, Vicente Guedes, Bernardo Soares. A metaforização de Bernardo Soares em porcos, aves, moscas, camaleões evidencia esta descida não aos infernos da subjetividade humana alargada, ao “ranho da subjetividade” (trecho “À parte aqueles sonhos vulgares”), mas à muito desconfortável animalidade.⁸⁷ A regressão atinge o reino vegetal (trecho “Não compreendo senão como uma espécie de falta de asseio”). Bernardo Soares chama “sobrevivência translata” (trecho “O relógio que lá está para trás”) ao seu desejo do inumano. Este artigo é uma expansão e clarificação do deslocamento entre o humano e o inumano, principalmente o animal e o vegetal, dessa forma muito específica de “sobrevivência”.

O *Livro do desassossego* não é, de todo, um caso isolado na literatura modernista de crítica ao antropocentrismo ocidental. *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, *Women in Love* (1920), de D. H. Lawrence, “Sweeney Among the Nightingales” (1920), de T. S. Eliot, ou *The Waves* (1931), de Virginia Woolf, proporcionaram análises convincentes dessa crítica em língua inglesa.⁸⁸ Para esta série de obras, a assimilação do discurso sobre as espécies de Charles Darwin, em *The Origin of Species* (1859), desempenha seguramente um papel crucial no desalojamento *do homem* da sua

⁸⁵ Para alguns apontamentos sobre a antropofobia no *Livro do desassossego*, ver “Consciência e antropofobia”, de Gustavo Rubim. A antropofobia, notavelmente apontada, ainda se configura como uma forma de antropocentrismo, ainda se resolve numa especialização numa antropologia. Por contraste, a minha sugestão é que não há antropocentrismo que possa resgatar as consequências numa leitura detalhada de alguns dos trechos do *Livro*, como procurarei mostrar.

⁸⁶ Pessoa, *Escritos sobre génio e loucura*, Tomo 1, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 67.

⁸⁷ Para facilitar o acesso às melhores edições do *Livro do desassossego* em papel e *online* (por exemplo, no Arquivo Pessoa Obra Édita em www.arquivopessoa.net), referencio funcionalmente os trechos do *Livro* pelas suas primeiras palavras, como os melhores editores fazem em índices dos textos.

⁸⁸ Estas obras são estudadas por Carrie Rohman, em *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*.

posição especista central e privilegiada. A diferença biológica entre humanidade e animalidade pós-darwiniana é meramente de grau, não substantiva. A absorção deste pensamento pela literatura encontra um dos seus cumes nas décadas do modernismo.

A leitura da pulsão revisionista do conceito de humanidade no modernismo está solidamente estabelecida e tem certamente muitas alegrias epistemológicas para oferecer. A dificuldade, para quem trabalha com as literaturas em português, consiste em não transpor mecanicamente as poderosas teorizações disponíveis do mundo que vai de Seattle a Sydney, o de língua inglesa, para o mundo de língua portuguesa, escassamente teorizado, que vai de Manaus a Macau. Vale a pena perguntar se para Pessoa, estabelecidamente lido como um dos auges do antropocentrismo ocidental pela sua multiplicação de personagens-autores literários, o consequente discurso darwiniano de aproximação das espécies é útil para a leitura de textos específicos, como certamente no caso da literatura inglesa modernista; e aguardar, com calma, o que a leitura empírica e demorada de passagens específicas possa produzir. À partida, bem pode acontecer que o texto de *The Origin of Species* (1859) tenha muito escasso, escasso ou intenso potencial de associação com o *Livro do desassossego* (escrito entre 1913 e 1934) ou, já agora, na mesma linha de raciocínio, com o “Manifesto antropófago” (1928), de Oswald de Andrade.

No caso dum escritor como Fernando Pessoa, é muito arriscado argumentar que viva da saudade do mundo pré-industrial ou que, pelo contrário, a sua escrita seja uma apologia da modernidade industrializada. Como Pessoa pensa sobretudo através de personagens (autores ficticiais, alguns dos quais chamou especificamente heterónimos), encontramos nas suas obras muitas antinomias inescapáveis; Alberto Caeiro é *prima facie* um ambientalista *avant la lettre*, e Álvaro de Campos, um febril entusiasta da industrialização moderna. O mais ajustado será, então, escrever com os devidos cuidados, a que não é alheio o paradoxo, que Pessoa é ambos. Assim também o tópico da desanimalização do sujeito europeu, tão notória no influente *Heart of Darkness* (1899), e a projeção da animalidade para espaços não europeus, como a África de Conrad, ou o México da D. H. Lawrence em *The Plumed Serpent* (1926), não colhem no caso do Pessoa do *Livro do desassossego*: a animalidade humana não é deslocada para territórios longínquos; aparece enxertada no sujeito europeu, destabilizando os limites do que era considerado humano.

À partida, o desejo pessoano de ir além da circunscrição das relações entre seres humanos remete para a pergunta acerca das qualidades dos animais e das plantas, para nos limitarmos a estes dois conjuntos. Para uma visão de Pessoa como episódio espetacular da consciência de si na

história intelectual do Ocidente (o escritor Pessoa e o crítico Eduardo Lourenço partilham deste ponto de vista), os animais, que não são necessariamente uma mera extensão fabulatória das qualidades humanas, colocam um desafio supremo.⁸⁹ Os do *Livro* caracterizam-se pela ausência de consciência de si. Neste sentido, animais e plantas não podem convincentemente ser lidos como mais uma amplificação do humano.

A tentação anacrónica espreita a interpretação do *Livro do desassossego*. Uma leitura preliminar revela que o conjunto de trechos do *Livro* não faz parte, de todo, duma legítima genealogia do movimento de libertação animal. Tenho em mente o muito influente e canónico *Animal Liberation* (1975), de Peter Singer, e o movimento homónimo a que serve de guia. O *Livro do desassossego* não trata o animal *enquanto* animal. Os animais aparecem invariavelmente em relação ao humano, quando muito do ponto de vista do humano em (risco de) metamorfose animal. Também o discurso ecocrítico nosso contemporâneo dificilmente pode encontrar uma genealogia no *Livro*.⁹⁰ Não é que Pessoa não tenha intersetado o humano com o ambiente, os animais, as plantas. O *Livro* ambientaliza, animaliza, vegetaliza o humano; porém, um projeto de salvação através da natureza, e neste caso principalmente através dos animais, está ausente, melhor: é rejeitado como abjeto. A este respeito, o *Livro* é construído nos antípodas da imaginação do heterónimo Alberto Caeiro identificado como “cordeirinho” no programático poema I do ciclo *O Guardador de Rebanhos*. Escapará o *Livro* aos maniqueísmos dos discursos de libertação (nos quais tantas vezes o humano é mau e o animal bom), seguramente mais próximos da imaginação ambiental de Caeiro? Estes pontos de partida merecem investigação e averiguação textual; é o que faço devagar de seguida.

O mal-estar com a humanidade

Dois dos mais proeminentes editores do *Livro do desassossego*, Richard Zenith e Jerónimo Pizarro, dão considerável destaque, e com boas razões, ao trecho que começa assim: “Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus [...]” O texto está também facilmente disponível *online* no Arquivo Pessoa Obra Édita (adiante abreviado por APOE).

⁸⁹ Refiro-me aqui a *Pessoa revisitado* (1973), de Eduardo Lourenço, a melhor defesa e expansão monográfica do programa interpretativo pessoano expresso na carta pessoana a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935.

⁹⁰ Tenho presente neste ponto um conjunto de influentes obras críticas que têm em Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995), um poderoso precursor.

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido — sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedâneo de Deus. Pertencço, porém, àquela espécie de homens que *estão sempre na margem daquilo a que pertencem*, nem vêem só a multidão de que são, senão também *os grandes espaços que há ao lado*. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como eles, *nem aceitei nunca a Humanidade*. Considerei que Deus, sendo improvável, poderia ser, podendo pois dever ser adorado; mas que *a Humanidade, sendo uma mera ideia biológica, e não significando mais que a espécie animal humana, não era mais digna de adoração do que qualquer outra espécie animal*. Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma reviviscência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais. (Itálicos meus.)

Fernando Pessoa também considerou este trecho para o lugar nobre de abertura do *Livro*, pois acrescentou-lhe a anotação “trecho inicial”. Para os propósitos deste capítulo, é relevante anotar que este Pessoa programático de 29 de março de 1930, já na órbita do seu personagem Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, um dos autores do *Livro*, mais do que escrever um mal-estar, rejeita a Humanidade (neste caso com maiúscula). É uma posição anti-humanista servida por uma retórica programática. O que é criticado neste parágrafo? Leiamos mais em detalhe.

No tempo de descrença em Deus, Pessoa estabelece o contraste entre a crítica de sentimento e a crítica de pensamento. O parágrafo organiza-se como um gesto desta última crítica. A palavra *espécie*, em “espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem”, embora usada aqui informalmente, remete em última análise para uma doutrina das espécies animais. Uma espécie marginal especial é estabelecida na espécie humana. Claro que, em teoria de conjuntos, uma espécie duma espécie é um erro lógico. Esta espécie especial nada tem a ver com a doutrina de Darwin sobre as espécies. É antes a dos indivíduos à margem com interesse nos “grandes espaços”. Enquanto leitores, poderíamos especular se os “grandes espaços”, que se opõem à multidão, são ambientais, não-humanos, mas o parágrafo não nos dá informação mais detalhada a este respeito.

A querela entre a teologia e a biologia emerge na tensão entre Deus e a Humanidade, ambos com maiúscula. A humanidade nesta passagem é pós-darwiniana, quer dizer, “mera ideia biológica”, “espécie animal humana”, como “qualquer outra espécie animal”. O triunfo da biologia darwiniana gera mal-estar e antagonismo. Temos assim apurado que um dos níveis do mal-estar de Bernardo Soares é com a animalidade da humanidade de *The Origin of Species*. Neste

trecho, Soares posiciona-se como mais próximo da teologia cristã do que da desconfortável biologia darwiniana. E, no entanto, reconhece por reincidência, no tempo da descrença em Deus, que a biologia prevaleceu. Esta disciplina triunfante equaliza a “espécie animal humana” e “qualquer outra espécie animal”. Estaremos perante um sofisticado lamento, uma nostalgia da ausência duma forma de homem substancialmente diferenciado, distinto dos da sua espécie animal? Apesar da elegante tentação de escrever que sim, e que o *Livro do desassossego* está todo concentrado neste “trecho inicial”, mais prudente será considerar os 400 e muitos outros trechos a este respeito e a muitos outros, anotando a pertinente pergunta.

Mais do que a angústia da assimilação da mudança darwiniana de paradigma, a divinização do humano animalizado desagrada a Bernardo Soares. O trabalho desta passagem consiste principalmente em denegrir, como baixo paganismo, a humanidade herdada da Revolução Francesa, aqui sinalizada, com maiúsculas, pela Liberdade e Igualdade. A animalização de humanos no discurso científico sobre as espécies equivale a animalizar deuses na Antiguidade. A implícita crítica ao especismo gera mal-estar e oposição a Bernardo Soares. Para resumir, o mal-estar de Soares com a humanidade é textualmente concretizado no “trecho inicial” como oposição ao “culto da Humanidade” resultante do cruzamento de Darwin com a Revolução Francesa. A resultante crítica ao antropocentrismo no primeiro parágrafo deste “trecho inicial” é, surpreendentemente, uma viragem conservadora, politicamente falando. Soares afirma-se mais próximo de Deus (sem salvação) do que da doutrina das espécies de Darwin ou do igualitarismo da Revolução Francesa. De resto, Soares é profundamente anti-darwiniano na sua recorrente inclinação para a inação em tantos trechos, e um projeto libertário não se encontra na sua prosa.

E, no entanto, o *Livro do desassossego* no seu conjunto se critica e deixa cair o igualitarismo e a ideia de libertação da Revolução Francesa, que expõe muito brevemente no “trecho inicial”, procede a uma redução ao absurdo — *reductio ad absurdum* — narrativizada aos poucos, expandida a plantas e paisagem, e concretizada nos trechos uma e outra vez duma apropriação específica da questão das espécies herdada do darwinismo. Não há saída na derrocada da teologia e na ascensão da biologia, e ainda assim é esse caminho da humanidade-animal, da humanidade-planta, da humanidade-ambiente, sofrido e sem salvação, o escolhido para ser percorrido, pormenorizadamente nas pequenas meditações sobre os detalhes do quotidiano urbano. Se esta hipótese for verdadeira, então um muito pequeno trecho, “A *reductio ad absurdum* é uma das minhas bebidas prediletas”, ganha uma dimensão programática insuspeita para a leitura do *Livro*.

Nesta investigação sobre o absurdo, existencial mais do que logicamente considerado, *beber* aparece associado aos “parvos felizes” de Deus no trecho “A vulgaridade é um lar” e também à “alegria humilde e humana de existir como um animal em mangas de camisa” do trecho “Na perfeição nítida do dia”. A humanidade surge recorrentemente entalada entre a divindade e a animalidade. Os humanos não são livres, a Revolução Francesa, divinizando a humanidade, implica um retrocesso contra-intuitivo à Antiguidade, mas o que podemos derivar do caso em que as plantas sejam independentes? É o que parece sugerir o trecho “A manhã, meio fria”. O *Livro do desassossego* tem a estrutura duma *reductio ad absurdum* existencial da humanidade ambiental, animalizada, vegetalizada, mineralizada (mais sobre isto adiante).

A possível abertura ambiental aos “grandes espaços” do primeiro parágrafo do “trecho inicial”, em oposição à “multidão”, tem continuidade nos restantes parágrafos desta introdução autoral à obra, bem como em muitos outros. Daí que, cinco parágrafos adiante, o programa do *Livro* inclua no plural o ideal dos “contempladores iguais das montanhas e das estátuas”, isto é, do inumano e do produto humano. Os “grandes espaços” são concretizados em “montanhas”. Esta forma de equalização entre o humano (em qualquer das suas versões) e o não-humano mina o antropocentrismo, é anti-humanista e irá, como no caso destas “montanhas”, nivelar, com especificidades locais e inquietante estranheza, os animais humanos, os animais não-humanos, as plantas, a montanha. Neste sentido, o antropocentrismo irá recorrentemente ser posto em causa não só pela emergência dos animais não-humanos, mas também pelas plantas.

Releiamos o *Livro* passando em revista o desconforto com a humanidade e o humanismo. Uma palavra recorrente que merece atenção é *humanitarismo*, em vez de *humanismo*. No pequeno trecho “Mais ‘pensamentos’”, o substantivo *humanismo* aparece, como surge noutras passagens da obra de Pessoa. Por conseguinte, a distinção entre humanismo e humanitarismo é intencional. Da leitura atenta resulta que o humanitarismo, como organização de humanitários, exercício da pulsão filantrópica, funciona como paródia do humanismo enquanto doutrina filosófica centrada na humanidade, digamos, para resumir. A mais contundente frase do *Livro* a este respeito aparece no trecho “Tudo ali é quebrado”: “Havia sempre uma relação sistematizada entre o humanitarismo e a aguardente de bagaço, e foram muitos os grandes gestos que sofreram do copo supérfluo ou do pleonasma da sede.” O apelo benfeitor da humanidade resulta da embriaguez.

No trecho “Nada me pesa tanto”, a rejeição do humanitarismo é da ordem do corpo político: “[...] os termos ‘dever cívico’, ‘solidariedade’, ‘humanitarismo’, e outros da mesma estirpe, repugnam-me como porcarias que deitassem sobre mim de janelas”. E no trecho “Como Diogenes a Alexandre”, a política anti-humanitarista é reforçada, encorpada e explicitada: “Dos sonhadores de milénios — socialistas, altruístas, humanitários de toda a espécie — tenho a náusea física, do estômago.” Neste remar contra a maré humanitarista, o anti-humanismo é servido por um mais concretizado e politizado anti-humanitarismo. E o mal-estar com a humanidade é corporalizado, não se resume a mera disputa intelectual.

Vejamos mais duas ramificações do mal-estar com a humanidade; a primeira é de classe, a segunda, de género. A incomodidade com a humanidade no *Livro* passa em certo número de trechos pelo desprezo da humanidade enquanto classe baixa, como os moços de fretes e os barbeiros (trecho “Ah, é um erro doloroso”). O rebaixamento de um camponês de Loures, aproximando-o de um animal não-humano, para criar contraste com o intelectual, é também uma boa ilustração do mal-estar classista com a humanidade no *Livro* (trecho “Muitos têm definido o homem”). Interessantemente, dos auto-retratos de Bernardo Soares entre 1929 e 1934 não podemos inferir que pertença a uma classe alta. Podemos assinalar a sua persistência em ocupar de forma definitiva um lugar muito modesto na pirâmide profissional e social no trecho “Já me cansa a rua”. “Nunca deixarei, creio, de ser ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas. Desejo, com uma sinceridade que é feroz, não passar nunca a guarda-livros.”

A ramificação de género no mal-estar com a humanidade está associada a usos específicos da linguagem. A diferença entre o verbo *ser* e o verbo *estar* em português é uma delas. O uso de *estar homem* (trecho “Duas vezes, naquela minha adolescência”), em vez do comumente utilizado *ser homem*, sinaliza uma instabilidade de género que serve simultaneamente a destabilização do humano. *Homem* funciona em português simultaneamente como humanidade e como indivíduo do sexo masculino. Ora o trecho “Quantas vezes, presa da superfície e do bruxedo” interseta humanismo, género (como subtexto) e plantas. Deixemos por enquanto as plantas. Neste trecho, onde podemos ler “Quantas vezes, presa da superfície e do bruxedo, me sinto homem”, sentir-se homem funciona no sentido da humanidade, essa massa assalariada que recebe o ordenado e vai para casa, e também, ambigualmente, no sentido de *estar* indivíduo do sexo masculino. Adiante no mesmo trecho, aparece o “erro de eu *estar* homem” (itálicos meus). No *Livro*, a espécie (humana) e o género (masculino e feminino) são impermanentes.

A poética de *falar fotograficamente* ou *fotografar o que se sente* conduz à formulação dificilmente aceitável pela gramática normativa da expressão “Aquela rapaz” (trecho “Meditai hoje”). Outro caso é “A minha melhor amiga. Uma /deliciosa/ rapaz que eu inventei [...]” (trecho “Nunca deixo saber às minhas sensações”). Estas mulheres-homens em Pessoa têm contrapartida no homem-mulher do autor do *Livro*. Esta licença poética e gramatical, que permite fenómenos textuais mais conservadores mas não menos instabilizadores, como “A mulher que sou quando me conheço” (trecho “Sou curioso de todos”), esconde e mostra o desconforto com a permanência da identidade de género e pertença humana. Perturbações de género, animais e plantas servem a manifestação dessa instabilidade. Bernardo Soares será uma mulher e, como veremos adiante em detalhe, também uma mosca. E não temos prova textual para afirmar que Soares seja mais transsexual do que animal, ou vice-versa: é ambos, e através dessas identificações, ou pertenças a conjuntos como o das mulheres ou o dos animais não-humanos, temos não apenas um mal-estar com a humanidade mas também uma revisão dessa humanidade. Os animais não são um mero motivo de decoração para disfarçar as vacilações da identificação sexual de Bernardo Soares ou de Fernando Pessoa. A mudança operada na humanidade é mais vasta e mais radical.

A humanidade num sentido muito lato de humanismo ocupa o lugar soberano no antropocentrismo multiseular do Génesis ao Iluminismo europeu e suas ramificações. Digamos que nesta estrutura de grande narrativa os animais não-humanos, como também as plantas e a montanhas, são acessórios necessários, mas acessórios, úteis ou de prazer estético para a humanidade. Ora a extraordinária operação de deslocamento que o *Livro do desassossego* leva a cabo consiste em ficcionalizar a humanidade como um acessório e dar mais centralidade e protagonismo aos animais, às plantas, ao ambiente atmosférico. Por isso, “[...] A humanidade é um vasto motivo de decoração [...]” (trecho “O amante visual”). O apelo do inumano requer uma “sobrevivência translata” (trecho “O relógio que lá está para trás”) que assegura este deslocamento, o mais abrangente de todo o *Livro*. A humanidade é transferida de um lugar para outro. E nesse deslocamento transforma-se e sobrevive.

O ameaçador episódio da mosca varejeira em detalhe

Chamemos ao trecho do *Livro do desassossego* “Passaram meses sobre o último que escrevi”, de 16 de março de 1932, o episódio da mosca varejeira. Este trecho no qual Bernardo Soares se

identifica com uma mosca pode ser um bom teste ao que tenho vindo a escrever sobre a relação entre o humano animal e o animal não-humano. As literaturas e as artes ocidentais estão bem providas de insetos desde uma possível praga de moscas no *Éxodo*. O holandês Petrus Christus por volta de 1446 pintou o que em inglês é conhecido como *Portrait of a Carthusian*, quadro em que aparece em relevante detalhe uma mosca pousada sobre o aro pintado do quadro; é claramente um *retrato com mosca*, como o de Bernardo Soares se poderia chamar um *auto-retrato de aterradora identificação com a mosca*. Paulo de Medeiros contrastou convincentemente a mosca de Bernardo Soares e a de Emily Dickinson no poema “I heard a Fly buzz — when I died —”.⁹¹ Como também já assinalado, a associação modernista externa à obra de Pessoa mais imediata do episódio da mosca varejeira é com *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, em que Gregor Samsa acorda um dia transformado num “inseto monstruoso”.⁹²

Todavia, estas associações externas mais ou menos pertinentes não têm o valor para a leitura crítica que a rede textual do *Livro do desassossego* e a restante obra de Pessoa oferecem. Numa carta a Ofélia Queiroz, de 18 de setembro de 1929, Fernando Pessoa, brincando a fazer um “Requerimento em 30 linhas”, identifica-se como vivendo com moscas e outros insetos e requerendo à namorada ser tratado como gente. “Fernando Pessoa, solteiro, maior, abreviado, morador onde Deus é servido conceder-lhe que more, em companhia de diversas aranhas, *moscas*, mosquitos e outros elementos auxiliares do bom estado das casas e dos sonhos” (itálicos acrescentados).⁹³ A proximidade de animais, e neste caso de insetos indesejáveis, em tom de brincadeira ou sério, não é assim alheia à escrita epistolar de Pessoa, como não o é para uma obra com a explícita dimensão ficcional do *Livro do desassossego*. No primeiro trecho da primeira fase do *Livro* publicado em vida do escritor, na revista *A Águia* em agosto de 1913, e assinado por Fernando Pessoa, com o título “Na floresta do alheamento”, a mosca aparece depois do

⁹¹ No capítulo “Alteridades” do seu livro *O silêncio das sereias*.

⁹² Adoto aqui a tradução de João Barrento (ver Referências). Em *Pessoa’s Geometry of the Abyss*, Paulo de Medeiros compara a animalidade em Kafka e em Pessoa-Soares. Transcrevo a útil passagem para confronto com os trechos do *Livro* em que apesar de a contragosto aparece a animalidade da humanidade: “In his use of animal characters Kafka was far more radical than Soares. Both Soares and Kafka reflect on the similarities and differences between animals and humans. However, Kafka’s animals escape the traditional anthropomorphizing, resisting either depiction from a human perspective or being turned into humans, while Soares’ animal figures are far more conventional, even though he is often sceptical of there being any decisive difference between animals and humans. Even on the issue of language Soares can consider how for humans it is merely a habit and nothing so remarkable. Still, for Soares the proximity of humanity to animals is seen pejoratively, and with the exception of that moment in which he imagines himself being a fly—something that fills him with horror in Fragment 387 (334) — Soares has no affinity whatsoever with animals” (p. 118).

⁹³ Pessoa e Queiroz, *Correspondência amorosa*, p. 209.

parágrafo “E assim nós morremos a nossa vida [...]”: “Zumbe uma mosca, incerta e mínima...” Tal como no episódio da mosca varejeira de Bernardo Soares, anos mais tarde e já noutra fase do *Livro*, a mosca em Pessoa aparece depois de alguma forma de morte e associada à incerteza, que irá ser retomada no parágrafo seguinte. Portanto, a companhia da mosca (no singular) atravessa mais do que um dos projetos autorais para o *Livro*, mas não oferece em 1913, com a assinatura de Fernando Pessoa, a experiência animal que irá revelar muitos anos depois com o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares como autor ficcional. “Na floresta do alheamento”, o curtíssimo parágrafo da mosca faz parte dum cenário que ecoa os estados humanos de incerteza e pequenez, tratados noutros parágrafos. A mosca de 1913 é antropomórfica; a sua entrada em cena serve o antropocentrismo, ao contrário do episódio da mosca varejeira de Bernardo Soares, que analiso de seguida.

Passo a transcrever parte do trecho “Passaram meses sobre o último que escrevi”, com o episódio da mosca varejeira, para podermos proceder a partir daí:

Quando, depostas as mãos sobre a mesa ao alto, lancei sobre o que lá via o olhar que deveria ser de um cansaço cheio de mundos mortos, a primeira coisa que vi, com ver, foi uma mosca varejeira (aquele vago zumbido que não era do escritório!) poisada em cima do tinteiro. Contemplei-a do fundo do abismo anónimo e desperto. Ela tinha tons verdes de azul preto e era lustrosa de um nojo que não era feio. Uma vida! Quem sabe para que forças supremas, deuses ou demónios da Verdade em cuja sombra erramos, não serei senão a mosca lustrosa que pousa um momento diante deles? Reparo fácil? Observação já feita? Filosofia sem pensamento? Talvez, mas eu não pensei: senti. Foi carnalmente, diretamente, com um horror profundo e escuro, que fiz *a comparação risível. Fui mosca quando me comparei à mosca. Senti-me mosca* quando me supus que me o senti. *E senti-me uma alma à mosca, dormi-me mosca, senti-me fechado mosca.* É o horror maior é que *ao mesmo tempo me senti eu.* Sem querer, ergui os olhos para a direção do teto, não baixasse sobre mim uma régua suprema, a esmagar-me, como eu poderia esmagar aquela mosca. Felizmente, quando baixei os olhos, a mosca, sem ruído que eu ouvisse, desaparecera. O escritório involuntário estava outra vez sem filosofia. (Itálicos acrescentados.)

Em favor da honestidade intelectual, preciso de prefaciá brevemente o que tenho a escrever sobre o episódio da mosca por uma pertinente e poderosa associação externa deste inseto pessoano.⁹⁴ Refiro-me à seguinte passagem de *The History of King Lear* (1608):

As flies to wanton boys are we to th' gods;

⁹⁴ Devo esta associação à generosidade e fina visão cognitiva de António Feijó.

They kill us for their sport.
(15.35)

As moscas shakespereanas de *King Lear*, ditas mais especificamente pelo conde Gloucester em conversa com o *Old man*, partilham com a mosca varejeira pessoana essa rede de relações que inclui os animais, os humanos e os deuses, numa posição para humanos que, face aos deuses, estão mais próximos dos animais. Estes versos de *Lear* são citados por T. S. Eliot em “Shakespeare and the Stoicism of Seneca” (1927), numa passagem em que é defendida uma teoria emotiva da poesia, por oposição a uma poesia pensante, e sobretudo o Dante de “la sua voluntad e nostra pace”, informado pela superior filosofia sistemática de São Tomás de Aquino, é comparado com o bardo inglês (da passagem das moscas acima), informado pela filosofia relativamente inferior de Séneca. A grandeza da poesia de Shakespeare, resultando ao mesmo nível da de Dante, é atestada para Eliot pela sua mais frágil filosofia de partida. Por conseguinte, Shakespeare pode favoravelmente ser comparado com Dante.

As comparações entre poetas e filósofos, e sobretudo entre poetas informados por filósofos, ofereceram e têm para oferecer muitas alegrias epistemológicas. São um percurso muito profícuo para as visões cognitivas que proporcionam. Para os meus propósitos aqui, proponho uma alternativa provisória em que, em vez de poetas, comparemos moscas, isto é, que passemos da consideração principal dos sujeitos à dos objetos. Dito ainda por outras palavras, que quebreemos um pouco o hábito hermenêutico de dar mais atenção analítica às moscas de Lear do que a Lear, idem para a mosca varejeira de Bernardo Soares.

O texto de *King Lear*, na sua melhor fase de visão cognitiva, sugere justamente um retorno à natureza vegetal e animal, com sérias implicações nas convenções sociais. O tópico da loucura em *Lear* pode ser lido como animalização. Na cena 20 (80-127), depois de Lear louco aparecer corporalmente tematizado como natureza e figura crística, com uma coroa de ervas daninhas e flores, é na sua própria voz que surge a sua tomada de posição perante um debate do século XVII: “Nature is above art [...]”. E, um pouco adiante, perante o imenso desapontamento com as suas legítimas e enganadoras filhas Gonoril e Regan, Lear diz ao seu interlocutor Gloucester, revendo as poderosas injunções bíblicas:

“Adultery? Thou shalt not die for adultery.

No, the wren goes to't, and the small gilded fly
Does lecher in my sight.
Let copulation thrive, for Gloucester's bastard son [Edmund]
Was kinder to his father than my daughters
Got 'tween the lawful sheets".

A mosca anticonvencional de *Lear* evidencia essa descida à animalização.⁹⁵ E o horror de Pessoa-Soares com a mosca varejeira está ausente deste passo de Shakespeare. Seja dito que os exercícios de auto-naturalização, mais especificamente de animalização, de Lear e de Soares diferem qualitativamente. Enquanto para Lear a licenciosidade sexual da mosca é um mero exemplo da possível ação humana, a de Soares, mais de 300 anos depois, é experiência ficcional da metamorfose humana em animal não humano.

Na despromoção da humanidade antropocêntrica, personagens de ficção, como o Sr. Pickwick de Dickens, animais, como os gatos, plantas, como as das áleas, tropos de linguagem, como a metáfora, ganham terreno. “Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua” (trecho “Criar dentro de mim um Estado”). A oposição contra-intuitiva da linguagem à humanidade pode ser lida no sentido bastante prosaico de que uma metáfora não é, obviamente, uma pessoa. A linguagem serve como ferramenta na desmontagem do antropocentrismo. O encontro de Bernardo Soares com a mosca varejeira no escritório está montado numa comparação. Soares *é como* uma mosca. Mas a comparação como figura de linguagem não assegura no *Livro do desassossego* o seu deslocamento mais estruturante: a “sobrevivência translata”, que vimos acima, do humano no inumano, no caso desta passagem, na mosca varejeira. Para assegurar o principal trabalho do *Livro*, a comparação transforma-se numa metáfora. Bernardo Soares *foi* uma mosca. O uso do pretérito perfeito (“Fui mosca”, “Senti-me mosca”) está associado ao horror passageiro da metamorfose. Parece inaceitável para Soares que a sua consciência se transfira e mantenha no corpo animal da mosca, como no caso do inseto de Gregor Samsa, de Kafka. O horror do ajudante de guarda-livros pessoano consiste em sentir-se mosca e, simultaneamente, Bernardo Soares.

A relação de Soares com a insignificante mosca varejeira é consideravelmente ambígua. Antes de, no parágrafo seguinte, encontrarmos os cruciais “deuses ou demónios da Verdade”, essa ambiguidade é qualificada. A mosca é repulsiva e atrativa para Soares. O nojo (neste caso da mosca varejeira) foi teorizado por Julia Kristeva como abjeção. Ao contrário da cobra de

⁹⁵ Uma perspectiva mais abrangente sobre animalização no Renascimento inglês, incluindo exemplarmente King Lear como coisa animal, pode ser lida com proveito em Erica Fudge, “Renaissance Animal Things”.

Lawrence (“The Snake”), esta mosca não é explicitamente elogiada pela sua beleza, mas a abjeção do inseto é suspensa, pois não é feia e é uma vida. O prosseguimento da lógica abjecionista consistiria na intensificação da repulsa e na subsequente supressão da varejeira. Soares mataria a mosca; esta possibilidade não é alheia a este episódio: “eu poderia esmagar aquela mosca”. Interessantemente, a relação de Soares com a mosca não envolve qualquer gesto por mínimo que seja no sentido da animalidade do tato ou ação corporal; começa por ser apenas contemplativa (“Contemplei-a”). Aliás, Bernardo Soares no *Livro do desassossego* nunca entra em contato físico direto com um único animal, humano ou não humano. A implícita crítica do especismo no episódio da mosca varejeira de Bernardo Soares pode descrever-se razoavelmente como uma coisa mental. Mas com mais precisão ainda se pode afirmar que a carnalidade (“Foi carnalmente”) do deslocamento de Soares consiste numa somatização induzida por figuras de linguagem.⁹⁶ Uma mera suposição comparativa, *sou como uma mosca*, ganhou corpo. E, aqui está o nó da questão, uma metáfora antiespecismo aconteceu a Bernardo Soares. Nenhum ativismo pró-animal move este ajudante de guarda-livros, como o da Sociedade Protetora dos Animais do capítulo XI d’*Os Maias* (1888), de Eça de Queirós. O episódio da mosca varejeira está informado por uma retórica do involuntário; Soares ergue os olhos para o teto involuntariamente; ficou mosca também involuntariamente; e o espaço onde está é descrito no fim como “escritório involuntário”. Pelo que para já resulta desta análise detalhada, o escritório de Bernardo Soares poderia ser descrito como um laboratório acidental de sensibilidade em que uma memorável, brevíssima e aterradora transferência de consciência entre o animal humano e o não-humano aconteceu.

A comparação de Soares com a mosca é posicional. A experiência decorre do que aconteceria se Soares fosse para os “deuses ou demónios da Verdade” como a mosca é para ele. Por isso, as três posições, numa hierarquia razoavelmente vertical, a da mosca (no tinteiro), a de Soares (primeiro a olhar para baixo) e a dos deuses ou demónios (Soares olha para cima, para o teto) são cruciais para a emergência dum olhar de segundo nível (na versão dum teórico como Niklas Luhmann).⁹⁷ O animal é observado por um humano; o humano pode ser observado pelo olhar potencialmente onisciente (“Verdade”) dos deuses ou demónios. Dos “deuses ou

⁹⁶ A conhecida afirmação de David Hume, em *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748), segundo a qual o pensamento é inferior à sensação, “The most lively thought is still inferior to the dullest sensation”, parece aqui ilustrada por este trecho de Bernardo Soares. O calafrio do Soares-mosca é do nível das sensações. Porém, neste caso pessoano, as sensações são induzidas por figuras de pensamento e linguagem. As sensações acontecem a Soares; ele não as controla, mas estimulou-as com pensamento e linguagem.

⁹⁷ Para a conceptualização de observadores de segundo nível, ver Niklas Luhmann, “Observation of the First and of the Second Order”.

demónios da Verdade” ficamos a saber pouquíssimo. São temíveis, aparecem numa pergunta como possibilidade que assegura um segundo ponto de vista, neste caso não-humano, mas que tem a função relevante de diminuir e animalizar o humano. Ao contrário de Soares e dos deuses ou demónios, a mosca varejeira não tem ponto de vista. Numa pirâmide de poder, a mosca está na base, Soares ocupa uma posição intermédia, e os deuses ou demónios estão no topo. A relação de poder assimétrico está escrita no verbo *esmagar*: funciona de cima para baixo, os deuses ou demónios podem esmagar Soares; Soares pode esmagar a mosca; mas nem a mosca pode esmagar Soares, nem Soares pode esmagar os deuses ou demónios. Esta cosmologia breve do espaço confinado do escritório é montada também numa pequena transformação numa expressão, popular em português europeu, *estar às moscas*, que quer dizer *estar vazio*, como em *o escritório está às moscas*. Fernando Pessoa ajusta-a para o ajudante de guarda-livros do *Desassossego*, “uma alma à mosca”.

Bernardo Soares pergunta a si mesmo, sugerindo uma hipotética objeção ao seu trecho, se a sua comparação com a mosca pode ser interpretada como “Filosofia sem pensamento”. Ficamos a saber, pouco depois, que o paradoxo desta filosofia é resolvido numa *filosofia com sensações*. É o apelo ao não racional do sujeito humano que permite a conexão (*direta*, está no texto, mas indiretamente preparada) com o animal. A extensão de Bernardo Soares à mosca, digamos assim, pressupõe duas filosofias e dois Soares. O Soares número um, o mais próximo do pensamento racional e do “cansaço cheio de mundos mortos”, e o Soares dois, o momentaneamente horrorizado, que é a simbiose da consciência do ajudante de guarda-livros e da corporalidade nojenta e insignificante da mosca. A mosca varejeira de Soares destabiliza momentânea, mas radicalmente, o humanismo. Nem a centralidade humana no conjunto dos seres nem o sujeito kantiano podem logicamente coexistir com a hibridez deste Soares número dois.

A estes dois Soares correspondem duas filosofias. A primeira é a *filosofia de pensamento* e a sua oposta, a segunda, a “Filosofia sem pensamento” (está no texto), ou o que podemos sumariar como *filosofia das sensações*, ou digamos ainda *filosofia da sensibilidade*. Neste passo as duas filosofias são modos de conhecimento. Ora, neste enquadramento, são as sensações que permitem que Soares número dois seja também, sem respeito pelo princípio lógico da identidade da primeira filosofia, a mosca varejeira. A via da sensibilidade sem controlo da vontade e da segunda filosofia é uma ameaça à identidade e integridade de Soares, mas estas sensações intensas

não deixam de produzir um ganho em conhecimento. Sem a presença da mosca, não temos filosofia; assim acaba o trecho. A animalidade humana (Soares-mosca) é uma forma angustiante e condição de conhecimento. Apesar do enorme susto do vazio de *estar à mosca* no escritório e dos saltos bruscos da metáfora e das sensações que acontecem no corpo de Soares, a segunda filosofia triunfou na escrita e na leitura do episódio da mosca varejeira. A mosca antropomórfica, mimética e de cenário da “Floresta do alheamento” (1913), de Fernando Pessoa, desumaniza-se e ganha protagonismo pela experiência de alteridade que proporciona no trecho “Passaram meses sobre o último que escrevi” (1932), de Bernardo Soares.

A crítica pela animalização

No *Livro do desassossego*, a crítica da humanidade, do antropocentrismo e do humanismo pela animalização é muito vasta. A naturalização e a vegetalização em vários graus e com diferentes entidades são outros dos processos duma ambientalização generalizada das muito enraizadas fantasias humanistas, como a interioridade. A exterioridade da componente animal da humanidade permite essa crítica contundente ao antropocentrismo: “Da nascença à morte, o homem vive servo da mesma exterioridade de si-mesmo que têm os animais” (trecho “A persistência instintiva da vida”). Por extensão de raciocínio, se é legítimo falar da exterioridade em que vivem os animais humanos e os animais não-humanos, mais fácil será incluir nessa exterioridade as árvores e as montanhas. Por conseguinte, a *queda*, digamos, da humanidade na exterioridade animal, vegetal, ambiental é um dos fatores principais da crítica da subjetividade humanista.

Neste ponto poderia perguntar-se se uma forma de subjetividade revista, pós-humanista, digamos, se salva neste processo desconstrucionista inscrito no *Livro*. O que me ocorre de imediato são as “lesmas de ser, ranho da subjetividade” (trecho “À parte aqueles sonhos vulgares”). Não será apenas a subjetividade humanista que é questionada aqui; a própria subjetividade é dada por abjeta e, por isso mesmo, por algo que não pode sustentar um sujeito. A exteriorização da humanidade não funciona como uma utopia de salvação, pois é uma forma de prisão; ocorrem-me a este respeito os superiores como animais em jaula (trecho “Tenho as opiniões mais desencontradas”) e a descrença na felicidade dos animais (trecho “Não creio alto na felicidade dos animais”). Daí a admiração de Soares pela libertação da lei animal (trecho “Se considero com atenção a vida”).

Paralelamente à insustentabilidade do sujeito humano no *Livro*, o processo alargado de ambientalização (naturalização, animalização, vegetalização, climatização) da humanidade procede por subconjuntos. A seguir, passo em revista alguns deles. (*Alguns*, pois felizmente a incompletude do *Livro do desassossego* não permite nenhuma veleidade no exercício do mito da exaustividade na interpretação.)

A animalização dos humanos superiores e inferiores, em diferentes trechos, implica no *Livro* a animalização de todos os humanos. Os seres humanos superiores aparecem ironicamente alimentados como animais em jaula (trecho “Tenho as opiniões mais desencontradas”). A animalização da humanidade vulgar é recorrente (trecho “Tenho a náusea física da humanidade vulgar”). O desprezo pela humanidade vulgar, que é animalizada, pode ser legitimamente lido como classismo de Bernardo Soares, portanto na segunda fase do *Livro* (1929-1934). O classismo da distinção entre homem superior e homem vulgar é apoiado pela leitura do discurso científico de Ernst Haeckel. O camponês de Loures está mais próximo do macaco do que de um homem de génio, como Immanuel Kant (trecho “Muitos têm definido o homem”). A enorme distância entre Kant e o camponês de Loures, muito desfavorável para este, parece mitigada por outro trecho que sugere que não há boas razões para o sentimento de superioridade entre homem e animais; fazer sistemas sofisticados ou estar ao sol dos animais são em ambos os casos instintuais (trecho “A vida, para a maioria dos homens”). E o camponês de Loures, mais próximo dos brutos do que da humanidade de Kant, será no entanto o mais feliz, nos termos de Bernardo Soares.

Outro conjunto de animalizações é o das mulheres. Logo na primeira fase e num dos primeiros trechos conhecidos do *Livro*, intitulado “Nossa Senhora do Silêncio”, a figura feminina é identificada à paisagem (“És sempre a paisagem”). Esta naturalização especializa-se na animalização, instigada pelo *Livro*, para as mulheres, nos “Conselhos às mal-casadas”: “Abram a janela ao Felino em vós” (trecho “Conselhos às malcasadas”). A sexualização da mulher é uma forma de animalização. O texto da primeira fase explicita: “A mulher é essencialmente sexual” (“Minhas queridas discípulas”). Pelo contrário, o autor, que em nenhuma das versões do *Livro* pertencerá ao conjunto das mulheres, escreve de passagem: “[...] não sou de índole sexual [...]”. Do ciclo do *Livro* 1929-1934, o de Bernardo Soares como autor ficcional, o exemplo que ocorre é o da maternidade animalizada das “mães animais”. No texto de Pessoa, a humanidade é abandonada a mais um animal, um porco gordo especial: “ao cevado que é o nosso destino”

(trecho “O único viajante com verdadeira alma”). Os animais não deixam de aparecer na contiguidade da humanidade, quer seja esta a superior, a inferior, ou a das mulheres.

Pode pertinentemente perguntar-se se Bernardo Soares se vê a si próprio fora da estrutura de deslocamento da humanidade para a animalidade no *Livro*. E a clara resposta é não. Sendo os desafios existenciais de Soares de outra escala, no que meramente respeita aos animais, Soares é, pela via da sensibilidade, um deles. E coloca-se numa posição duplamente subalterna no trecho “E, hoje, pensando no que tem sido a minha vida”, de 5 de abril de 1930: “[...] sinto-me qualquer bicho vivo, transportado num cesto de encurvar o braço, entre duas estações suburbanas”. Percebemos que o cesto de abas é transportado por uma subalterna na pirâmide social, uma criada, e que Soares-bicho é como uma borboleta confinada a um pequeno espaço fechado e totalmente controlado pela servente. Soares não é sequer neste trecho um animal grande que possa incomodar. A sua posição na escala dos humanos-animais é a baixíssima de pequeno prisioneiro insignificante duma modesta subalterna.

No trecho “É uma oleografia sem remédio”, Soares compara-se a um animal maior que a borboleta fechada num cesto de criada, entre estações. Neste, Soares é como um cão. A cena descrita é a duma oleografia numa montra, com uma figura feminina e um calendário na base, que fita com o seu olhar triste, desconfortavelmente para ele, Soares. Sabemos que é uma mulher que segura flores, “A figura tem uma fita cor de mais rosa contornando o alto do cabelo [...]”. E “O vestido ou blusa é aberto num decote ladeado”. O que incomoda Soares é que o olhar triste da mulher de calendário revela uma característica da humanidade: a “consciência, o grito clandestino de haver almas”. Esta Mona Lisa de Bernardo Soares (“os olhos tristes sorriem-me ironicamente”) tem várias cópias como calendário, inferimos, pois a “verdadeira oleografia” está no escritório. Interessantemente, é com uma cópia de montra que Soares se relaciona, como se ele fosse um cão. Na auto-animalização de Bernardo Soares, imaginar a humanidade consciente incomoda, mas a animalidade gera igualmente “um grande mal-estar”. Quer seja como borboleta no cesto fechado da criada, quer seja como cão de escritório, o ajudante de guarda-livros auto-animalizado é um prisioneiro angustiado, manietado e intimidado para a vida. Nem a humanidade nem a animalidade são portas de salvação para Bernardo Soares.

A crítica pela vegetalização

Estabelecida a animalidade da humanidade em termos muito incômodos mas robustos na leitura do *Livro do desassossego*, investiguemos agora um pouco um passo mais arriscado nos processos de naturalização: a vegetalização da humanidade. Se o mimetismo animal do camponês de Loures e do macaco poderiam ajudar na comparação ou metaforização, já com humanos e árvores a operação parece mais difícil. Porém, a avaliar pelo que podemos ler no *Livro*, não o é. Em boa verdade, o principal mecanismo que sustenta o homem-animal e o homem-árvore são um e o mesmo: metáforas. Nesta perspetiva, não é surpreendente que leiamos num dos trechos da primeira fase do *Livro* uma heteróclita junção metafórica de humanidade e vegetalidade. A este processo chamo vegetalização. Obviamente, animalização e vegetalização são passos de processos mais vastos de naturalização do humano, que, por sua vez, se inserem numa lógica generalizada de exteriorização, de ambientalização no *Livro do desassossego*.

Regresso à possibilidade do homem-árvore. O trecho “Por fácil que seja” da primeira fase do *Livro* é um conjunto de mini-trechos de poucas linhas cada um. Num deles, podemos ler o seguinte: “Numa confusão de emaranhamentos, o verdor das árvores é parte do meu sangue”. Este enxerto das árvores no corpo do ser humano pode ser produto duma técnica interseccionista. Mas está lá no texto, na sua especificidade, transformando este ser humano num tipo de híbrido animal-vegetal, um homem de sangue verde. O *Livro* lembra-nos que, neste caso de sangue, estamos engajados numa ficção: “O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve de *sangue*, como os que tive com figuras que eu próprio criei” (itálicos meus; trecho “A doçura de não ter família”). Estas ficções de figuras criadas têm impacto corporal no humano. A marginal mas iniludível vegetalização do humano é um dos passos mais radicais dos processos de naturalização.

No pequeno trecho da segunda fase do *Livro*, “Irrita-me a felicidade de todos os homens”, o processo de vegetalização é tratado com manifesta ironia. Os vegetais são usados para criticar os homens inconscientes que nem sabem que são infelizes. “[...] A sua verdadeira vida é vegetativa [...]” Este não é seguramente um elogio para os vegetais nem para os homens inconscientes, que são comparados ao “[...] homem rico com dor de dentes de vez em quando, mas muita aspirina também [...]”. A ironia persiste até ao curtíssimo segundo e último parágrafo do trecho, em conclusão: “Por isto, contudo, os amo a todos. Meus queridos vegetais!” Fica a ambiguidade de saber se a vida não vegetativa e consciente é a mais desejável.

Com interseccionismo e metáforas, com ironia ou sem ela, com o uso dos vegetais como insulto ou elogio, o cruzamento da humanidade com a vegetabilidade persiste na leitura do *Livro*. No trecho “Nada me pesa tanto no desgosto”, Fernando Pessoa vai além dum possível igualitarismo entre homem e árvore: “Não posso considerar a humanidade senão como uma das últimas escolas na pintura decorativa da Natureza. Não distingo, fundamentalmente, um homem de uma árvore [...]. Se a árvore me interessa mais, pesa-me mais que cortem a árvore do que o homem morra.” A defesa da árvore na hierarquia não humanista aqui estabelecida não contorna a ordem ética. Pessoa não está a antecipar uma ética ambiental. A defesa da árvore e a simultânea menorização do humano é estética.⁹⁸ Neste trecho, por conseguinte, Pessoa está mais com o esteticismo de Walter Pater e Oscar Wilde do que com os biólogos Charles Darwin e Ernst Haeckel. Preferir a árvore ao homem é um gesto especificamente motivado (“Se a árvore me interessa mais [...]”). Por isso, na ausência de grandes espaços selvagens no *Livro*, pois as breves situações nos trechos decorrem em espaços urbanos, o interesse por uma árvore não é, neste caso, o interesse pela ecologia da floresta. Esta estética ambiental especial guiada pelo interesse concreto revê, por um lado, o desinteresse do prazer estético à maneira kantiana, e, por outro lado, a componente abstrata da apreciação da natureza pitoresca. Neste trecho, *uma* árvore contrapõe-se a *um* homem. E é a árvore, não o homem, a ocasião da experiência de pesar. A derrocada do humanismo, do humanitarismo e da política, é servida por uma estética ambiental especial centrada numa árvore. A implícita defesa ambiental tem contornos singulares que parecem fazer do ambiente um fator apolítico. A preferência pela árvore é pessoal, numa sequência de parágrafos em que o autor do *Livro* se procura afastar da abjeta esfera política.

A despromoção do humanismo é sustentada por um tematizado movimento de despolíticação. As atividades humanas são vistas como arte decorativa apolítica e amoral. Já no trecho “O amante visual”, da primeira fase do *Livro*, encontramos uma abordagem semelhante: “Para mim a humanidade é um *vasto motivo de decoração*, que vive pelos olhos e pelos ouvidos e, ainda, pela emoção psicológica” (itálicos meus). O heterónimo Álvaro de Campos, seguindo a sua

⁹⁸ O que se segue sobre a estética em algumas linhas de Pessoa deriva duma leitura local. Para uma boa arrumação das ideias estéticas de Pessoa, ver Rita Patrício, *Episódios: Da teorização estética em Fernando Pessoa*. Para reiterar a tensão entre estética e “leis naturais” ou ambientais, que é outra maneira de dizer a crise do humanismo e do antropocentrismo, atente-se na seguinte passagem pessoana (citada neste livro, p. 39): “Desde que as nossas almas fazem a descoberta de que é impossível examinar por dentro a vida [...], que tudo é regido por leis naturais, tão implacavelmente certas —desde que adoecemos n’esta reflexão, deixa de ter interesse para nós a vida.” Uma saída esteticista para esta crise de interioridade parece apontada pelo heterónimo Álvaro de Campos: “O binómio de Newton é tão bello como a Venus de Milo” (*Obra completa de Álvaro de Campos*, p. 353).

própria doutrina, enumera as cinco artes: “a Literatura, a Engenharia, a Política, a Figuração (que inclui o drama, a dança, etc.) e a Decoração. (A Decoração vai desde a arte de arrumar bem as coisas em cima duma mesa até à pintura e à escultura. F[ernando] P[essoa] teve razão numa coisa: a pintura e a escultura são essencialmente artes de decorar, mas errou em limitar a essas as artes decorativas)” (Pessoa, *Pessoa por conhecer*, vol. 2, p. 413). Nesta visão de Campos, as belas artes (*fine arts*), como a pintura, são despromovidas e integradas nas artes decorativas, cujas obras não se destinam apenas à contemplação estética, mas têm muitas vezes funções úteis, como um prato decorado. Nestes precisos termos, aceitando que o heterónimo Campos nos possa ajudar aqui a ler o *Livro do desassossego*, a humanidade e as belas artes são rebaixadas, deslocadas de lugares proeminentes para funções de cenário, de *décor*.

Os primeiros quatro parágrafos do trecho “Nada me pesa tanto no desgosto” são explicitamente acerca de política, passando por tópicos como “dever cívico”, “solidariedade”, “humanitarismo” e “governo”. Ler criticamente (este trecho) é politizar; acontece apenas que, por coincidência, o trecho trata da despolitização. Obviamente o leitor não tem de se deixar seduzir pela elegância da prosa pessoana que neste caso procura arrasar a política e a ética. Uma leitura política e uma análise moral são legítimas sem cair no excessivo anacronismo, para Pessoa e o Modernismo, de considerar que o pessoal seja político (*the personal is political*), associação que o texto do *Livro* procura manifestamente desfazer.⁹⁹ Os exemplos pessoanos para ilustrar uma política da natureza não antropocêntrica são de fim: a morte do homem e o corte da árvore têm sucedâneos nas “mortes de crianças” e nas “idas de poente”. Os sentimentos associados a estes fins são de desprazer, como o *pesar* pelo corte da árvore e a *dor* pelo fim dos poentes. Estes elementos crepusculares, de fim, são comuns a humanos e não-humanos.

Chegamos agora a uma pergunta difícil. Está o autor do *Livro do desassossego* a, primeira hipótese, desumanizar-se, a deslocar-se para a exterioridade, o ambiente, ou, segunda hipótese, está a antropomorfizar tudo o que não é humano e não sente, isto é, a atribuir características humanas ao que não é humano? Digamos que a hipótese mais progressista é a primeira. E o trecho fornece-nos elementos que favorecem essa posição; a crítica ao antropocentrismo é radical. Porém, quando o leitor esperaria um corolário anti-humanista do trabalho levado a cabo, podemos ler: “Em tudo sou o que não sente, para que sinta”. Ora “o que não sente”, nesse parágrafo, são árvores e poentes. A identificação do autor com árvores, poentes e o mais, para

⁹⁹ O mote “The Personal Is Political” foi popularizado pelo artigo homónimo de Carol Hanisch.

expandir as sensações sugere um duplo movimento com uma indeterminação considerável. Podemos legitimamente ler a frase como “Em tudo sou o que não sente, para que [o que não sente, a árvore] sinta”, ou “Em tudo sou o que não sente, para que [eu] sinta”. Não vou insistir nos pormenores da estratégia de leitura que consiste em esmiuçar os muitos paradoxos que se podem ler num texto como este. O trecho, contraditoriamente, desumaniza e humaniza, tal como despolitiza e acaba por politizar; trata-se nas palavras de Pessoa de “meias reflexões”. Todavia, politizar e humanizar acontecem a este trecho apenas numa leitura muito atenta; não são nem destroem o seu trabalho manifesto e principal, que consiste em despolitizar e desumanizar. No *Livro*, a marcada animalização e a vegetalização dos humanos não tem, de todo, contrapartida numa humanização dos animais ou humanização das plantas. O antropomorfismo no *Livro* é um fenómeno limitado; e nesta refrescante assimetria reside um dos interesses maiores desta obra.

Porcos do destino, aves, serpente, moscas, camaleão, tronco de árvore do usual e desvegetação

O *Livro do desassossego* não apresenta uma exposição organizada duma doutrina das espécies. Apesar disso, a questão das espécies é um fio condutor da obra, mesmo considerando as diferentes fases e os vários autores (Vicente Guedes, Fernando Pessoa, Bernardo Soares). A aversão espontânea à humanidade encontra refúgio, por vezes alarmante, nos animais e nas plantas, por contraste com a exaltação das máquinas, como acontece no caso do heterónimo Álvaro de Campos. Ser um animal ou um vegetal não é uma condição de todo cómoda; a animalização ou vegetalização não correspondem a utopias duma vida melhor. A animalidade e a vegetalidade acontecem aos humanos ou aos infra-humanos nesse processo que Pessoa resumiu brilhante e sinteticamente na expressão “sobrevivência translata”, a exploração duma sobrevida por *reductio ad absurdum*.

Numa releitura do *Livro*, não fico com a ideia de que a questão animal passe principalmente por contactos sensoriais dos autores do livro com animais. Nenhum animal de médio ou de grande porte é avistado, muito menos tocado, ou cheirado. Numa listagem dos sentidos, tendo em conta a enorme distância que vai do sujeito racional cartesiano ao sujeito modernista animalizado que encontramos no *Livro*, o da visão está seguramente do lado da racionalidade e duma certa doutrina antropocêntrica e humanista acerca da humanidade, enquanto o tato e o olfato são sentidos culturalmente mais associados à animalidade. Com raras exceções, os animais

não *aparecem* nos cenários espaciais urbanos da Baixa de Lisboa. Surgem antes e sobretudo no texto como coisa mental, imagens, exemplos, quedas humanas.

Os animais do *Livro* são sobretudo fantasmas que entram num monólogo mental. A angústia do fim do humano na versão antropocêntrica encontra na condição prisioneira dos animais um tópico muito fértil. Se o homem *caiu* dos seus privilégios antropocêntricos, então a humanidade sofre, antes de mais, uma infusão de animalidade que ativa o mal-estar dos autores do *Livro*. Esta estranha condição humano-animal pós-darwiniana é um desafio considerável e faria da obra uma ilustração contrariada duma posição sensocêntrica, ou ainda por outras palavras, um estudo através da ficção e de personagens da inapelável inclusão dos seres humanos no vasto conjunto dos seres sencientes. Fernando Pessoa vai mais longe do que o sensocentrismo nesta longa exploração do absurdo das espécies (do ponto de vista humanista), pois a vegetalização de Bernardo Soares, como veremos em breve, insere-o no conjunto dos seres vivos dotados ou não (caso dos vegetais) de sensação. Se a inclusão de Soares no conjunto de seres sencientes gera o pesadelo dum “catálogo de monstros” (trecho “Quem quisesse fazer”), do qual os humanos fazem parte, então a vegetalização deste assistente de guarda-livros faz a sua redução a uma condição muito mais primitiva e menos humana no conjunto dos seres vivos. A mente de Soares não é um campo de batalha entre a humanidade, a animalidade e a vegetalidade. Se essa batalha existiu, temos agora nos trechos do *Livro* a derrota consumada da humanidade na figura do autor (“[...] a derrota foi fofa [...]” do trecho “A vida é para nós”), isto é, a sua descida às prisões da animalização e da vegetalização. Não encontramos na leitura sinais de que estas transformações sejam desejadas, ou felizes, ou libertadoras, à maneira do devir animal de Deleuze e Guattari. No *Livro*, a imanência da natureza não produz felicidade (“Falhei, como a natureza inteira” do trecho “Muitos têm definido o homem”).

Por vezes os animais são nomeados e usados como exemplos lógicos, epistemológicos ou decorativos na linguagem. Uma zebra é impossível para quem não conheça mais que um burro (trecho “Não sei quantos terão contemplado”). Ou o caso do caçador e do terceiro leão (trecho “Uma só coisa me maravilha”). Nestes casos os nomes de animais servem numa posição muito pouco favorável, como a de leão caçado ou a pouco dignificada do burro, para ilustrar uma sutileza duma atividade humana. Estamos perante um caso exemplar e revelador de usos instituídos dos animais na linguagem, no pensamento, no conhecimento nos quais estes são denegrados, rebaixados, mortos. Neste sentido, os animais são meros subprodutos da inteligência

ou da tecnologia humana. E estes animais, totalmente instrumentalizados, também são parte do *Livro*. Todavia, o uso exemplar ou decorativo de animais, como as imagens de “rastos de navios formando a mesma *cobra* sucessiva” (itálicos meus; trecho “Antes que o estio cesse”), não dá singularidade à experiência ficcional de Pessoa. Estes abstratos leões, zebras, burros e cobras são heranças, algumas lugares-comuns da linguagem, que mostram os muitos restos da preponderância humanista e antropocêntrica em contracorrente com o mais específico do *Livro*: os contrariantes anti-humanismo, anti-antropocentrismo e o desespero dos indícios duma desconcertante condição pós-humana ou infra-humana.

Por estes casos, os processos de naturalização no *Livro* não são felizes. As experiências de *transferências translatas* para os animais e para as plantas não são de todo satisfatórias. Esgotadas as esferas progressivamente mais vastas do antropocentrismo, do sensocentrismo e até do biocentrismo, restam ao personagem Bernardo Soares, nos anos finais da escrita do *Livro*, fatores do ambiente físico como alívio.¹⁰⁰ E é o que acontece. No trecho “Todos aqueles casos infelizes”, a consolação fictícia e a consolação de verdade coincidem. “Depois, há tantas consolações! Há o céu azul alto, limpo e sereno, onde boia qualquer nuvem imperfeita. Há a brisa leve, que agita os ramos densos das árvores [...]”. O “céu azul” e a “brisa leve” da ficção são componentes do ambiente que não aprisionam como os animais e as plantas. O ambiente físico sem vida, mas por vezes contíguo da vida, real na medida em que ficcional, aparece como um bálsamo sem contra-indicações para os densos dramas animais e vegetais de Soares, também eles verdadeiros na medida em que são ficcionais. Ainda assim, com o céu e com a brisa, não há redenção para Bernardo Soares; não está doente e, por isso, não precisa de terapia.

A animalidade dos autores do *Livro do desassossego* não é sexualizada. Os processos de naturalização não são de sexualização para Bernardo Soares. Por isso, a sexualidade não pode aparecer associada à natureza. Questões de sexualidade e gênero aparecem sobretudo em substanciais transformações da gramática do português, como no caso de “Aquele rapaz” (trecho “Meditei hoje”). Por conseguinte, a escrita substitui o sexo e conecta Soares com a natureza animal, vegetal e ambiental. Uma distinção se impõe neste ponto. O pânico animal que Soares

¹⁰⁰ António M. Feijó no ensaio “Livro do desassossego” sustenta com extraordinária clareza que “O Modernismo cresceu sob o regime dessa árdua interiorização romântica, que oblitera o objeto natural. O de Bernardo Soares não é exceção” (p. 144). A natureza não existe, ou a natureza é mediação; em ambos os casos, a natureza é uma construção antropomórfica (a poesia de Wordsworth operaria uma dessas obliterações do objeto natural). Em termos de orientação da análise, o que importa sublinhar aqui é o legítimo destaque da presença física do ambiente na prosa do *Desassossego* como um dos termos da mediação. Este gesto de leitura é o avesso da obliteração do objeto ambiental.

experiência com a mosca varejeira no escritório (trecho “Passaram meses”) não encontra correspondência num pânico (homos)sexual. Noutros termos mais precisos, a instabilidade de género é descrita como criatividade gramatical, enquanto a destabilização do sujeito humano pela animalização ou vegetalização aparece como perturbação. Soares não quer ser animal ao passo que mostra tolerância e congratulação por formas de identificação e orientação sexual na sua gramática não normativa.

O caso das mulheres é diferente. “[...] A mulher é essencialmente sexual” (trecho “Minhas queridas discípulas”). A este respeito, a componente animal não aparece equitativamente distribuída entre o homem e a mulher. No trecho “Conselhos às mal-casadas”, a sexualidade insere-se num exercício intelectual específico de imaginar-se a gozar com o homem A quando se está com o B. “A essência do prazer é o desdobramento. Abram a porta da janela ao Felino em vós.” *Felino* surge aqui como a animalidade que tem a capacidade de fingir. A poética pessoana do fingimento é a técnica que permite simultaneamente a animalidade das mulheres e a sua intelectualização. A complexa animalidade consiste neste caso não em seguir o instinto, ou desejar a exterioridade e a inconsciência, mas em pensar e imaginar metaforicamente: este homem A é aquele homem B. Através do fingimento, o *felino* não aprisiona; surpreendentemente eleva e liberta. Neste passo, a receita para a libertação das mulheres consiste na adesão à celebrada poética pessoana.

A idealização que Pessoa faz dos animais, vivendo instintiva e inconscientemente em pura exterioridade, poderá ser lida como ressentimento por não haver uma humanidade superior, não animalizada? No *Livro*, a humanidade distinta de animalidade é uma ilusão para Soares e toda a humanidade? Para responder a este tipo de perguntas, precisamos de texto. No trecho “Não compreendo senão como uma espécie de falta de asseio”, encontramos uma passagem que nos poderá ajudar. Transcrevo-a de seguida.

Há porcos que repugnam a sua própria porcaria, mas se não afastam dela, por aquele mesmo extremo de um sentimento, pelo qual o apavorado se não afasta do perigo. Há porcos de destino, como eu, que se não afastam da banalidade quotidiana por essa mesma atracção da própria impotência. São aves fascinadas pela ausência da serpente [variante adoptada na edição Pizarro, acrescentada a lápis do lado esquerdo da página: “pelo pensamento da serpente”]; moscas que pairam nos troncos sem ver nada, até chegarem ao alcance viscoso da língua do camaleão.

Assim passeio lentamente a minha inconsciência consciente, no meu tronco de árvore do usual. Assim, passeio o meu destino que anda pois eu não ando; o meu tempo que segue, pois eu não sigo. Nem me salva da monotonia senão estes breves comentários

que faço a propósito dela. Contento-me com a minha cela ter vidraças por dentro das grades, e escrevo nos vidros, no pó do necessário, o meu nome em letras grandes, assinatura quotidiana da minha escritura com a morte.
Com a morte? Não, nem com a morte. Quem vive como eu não morre; acaba, murcha, desvegeta-se.

Como noutras passagens, a animalidade e a vegetalidade são componentes do estilo, da assinatura de Bernardo Soares *caindo* (mais do que ativamente procurando) na sua originalidade, na sua individualidade. Os “porcos”, enquanto substantivo e adjetivo, congregam os estados de atração e repulsão perante a animalidade. Os porcos são *porcos* no sentido de produzirem porcaria, como um corpo pode estar porco. As características dos animais são negativas. O “alcance viscoso do camaleão” faz parte desta abjeção da animalidade.

Os “porcos de destino” são incapazes de metáforas; estes seres sencientes não podem substituir um destino A por um destino B. Não há nada de particularmente interessante no facto trivial dos porcos serem incapazes de metáforas. O relevante é o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares ser um *porco de destino*. Soares inclui-se neste grupo de animais abjetos, instintivos, impotentes, cegos para os grandes perigos. Por conseguinte, Soares é incapaz de substituir o seu destino por outro.

A relação de atração e repulsa com a porcaria dos porcos é equivalente daquela que se estabelece com a “banalidade quotidiana”. Ora se a porcaria se pode facilmente atribuir aos porcos e aos humanos, já a “banalidade quotidiana” dificilmente se pode imputar aos porcos em sentido restrito numa leitura credível deste trecho; nesta passagem, a banalidade aparece especificamente como um mal-estar da humanidade minimalista de Soares. A abjeção da banalidade pressupõe a ideia de excecionalidade ou, numa palavra relevante para a leitura deste trecho, da originalidade. Uma humanidade despida de animalidade, um super-Soares, poderia “lavar o destino”. Como em outros trechos, deparamos com uma tensão entre um movimento estético e um ético. Preliminarmente, alterar o destino não é descrito como uma questão ética mas antes de asseio, higiénica, ou ainda, num vocabulário mais elevado para o mundo hipotético da excecionalidade humana, um elemento estético. E, no entanto, — aqui reside a tensão entre a estética e a ética —, a humanidade excecional é a que deveria ser — (“deveríamos lavar o destino”, podemos ler no trecho), pelo que a injunção moral se mescla com a estética. A ideia implícita duma humanidade superior e original é um artigo estético e também moral.

A relação de Soares com os pares de opostos, como a inconsciência consciente, revela-o paralisado quanto ao destino e ao tempo. A “monotonia”, outro nome para a “banalidade quotidiana”, é descrita como movimento lento, perda de mobilidade, paralisia. O confinamento de Soares surge no parágrafo a seguir ao da sua animalização metafórica (afinal, Soares, porco de destino muito especial, é competente para escrever metáforas!) como porcos, aves, moscas. O antídoto para este estado de coisas reside nos “breves comentários”, os trechos do *Livro*, que contrabalançam a prisão do hábito, do “usual”. O adjetivo *usual* aparece no trecho “Não são as paredes reles do meu quarto vulgar” de forma contundente. “Não são as paredes reles do meu quarto vulgar, nem as secretárias velhas do escritório alheio, nem a pobreza das ruas intermédias da Baixa *usual*, tantas vezes por mim percorridas que já me parecem ter usurpado a fixidez da irreparabilidade, que formam no meu espírito a náusea, que nele é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida” (itálicos meus). Os trechos do *Livro* são assim a ação inabitual, o movimento, pequenas oposições ao destino animal.

O verbo *desvegetar-se* ocorre uma única vez nos escritos de Fernando Pessoa. Neste trecho, usado numa autodescrição por Soares, *desvegetar-se* implica que ele é um vegetal, ou que vegeta. Esta classificação distancia ainda mais o ajudante de guarda-livros duma humanidade excepcional e original na escala da evolução das espécies. Podemos seguir o progressivo bloqueio de Soares via naturalização, primeiro por animalização e depois por vegetalização.

“Escrever nos vidros” da cela concretiza e materializa a atividade oposicionista dos comentários de Soares. Ele é um vegetal que “murcha”. Ora a cena da escrita de Bernardo Soares lembra a da personagem Maria José de “A carta da Corcunda para o Serralheiro”. Ambos estão confinados a um pequeno espaço e, tal como o ajudante de guarda-livros, a corcunda Maria José também “murcha”, como podemos ler na sua carta. “O senhor [António] que anda de um lado para o outro não sabe qual é o peso de a gente não ser ninguém. Eu estou à janela todo o dia e vejo toda a gente passar de um lado para o outro e ter um modo de vida e gozar e falar a esta e àquela, e parece que sou um vaso com uma planta *murcha* que ficou aqui à janela por tirar de lá” (itálicos meus). A mobilidade do serralheiro António contrasta com a imobilidade de Maria José e a de Bernardo Soares. Aliás, a “vizinha aleijada”, do trecho “Saber que será má a obra”, que vegeta também na proximidade duma “planta mesquinha no vaso único”, lembra Maria José. Além de Bernardo Soares e de Maria José, também o *Livro* é vegetalizado por comparação. Este

processo parece uma desgraça que inferioriza. Porém, a questão é a de saber se esta inferiorização encontra redenção na prosa, na forma, na arte.

O vocabulário do confinamento da cena da escrita de Soares inclui “vidraças” (que aparecem também numa situação de reduzido espaço no trecho “O major”) e “grades”. Nos trechos “Comparados com os homens simples e autênticos” e “Pensaste já, ó Outra”, as “grades” são de celas. Soares escreve na condição de prisioneiro. E o que escreve Soares? Escreve, obviamente, o *Livro*; mas, atendendo melhor ao trecho que tenho vindo a analisar, Soares assina o seu nome no pó das vidraças com grades da sua prisão.

Encontramos uma outra assinatura no trecho do *Livro* “Há momentos em que tudo cansa”, de 12 de junho de 1930: “Estou olhando para o mata-borrão branco sujo, que alastra, pregado aos cantos, por sobre a grande idade da secretária inclinada. Fito atentamente os rabiscos de absorção e distração que estão borrados nele. Várias vezes a minha assinatura às avessas e ao invés” (itálicos meus).¹⁰¹ Esta assinatura repetida e invertida e a do mesmo Soares nas vidraças com grades da cela contrastam extraordinariamente com a assinatura do homem de ação que aparece na “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos: “Um conhecimento de bordo tem tanta individualidade, / E uma assinatura de comandante de navio é tão bela e moderna!” A assinatura Bernardo Soares animalizado e vegetalizado, sem originalidade nem individualidade, parece o oposto da promessa inscrita na do comandante do navio. A assinatura Soares é uma espécie de assinatura às avessas: *seraoS odranreB*.

No entanto, olhando alternadamente para a assinatura de Bernardo Soares com lupa e à distância, ressalta a sua dupla inscrição: por um lado, é uma assinatura no pó dos vidros da prisão, provavelmente usando um dedo; por outro e de forma menos visível nesta cena de escrita angustiante, é uma assinatura no *Livro do desassossego*. E no *Livro* a assinatura não se reduz a um nome próprio (por isso, a multiautoria da obra não coloca grandes obstáculos à sua leitura); surge, antes de mais, num estilo que desconstrói as atribuições de originalidade e de individualidade do comandante de navio de Álvaro de Campos e restante humanidade. Pela cena

¹⁰¹ Blake Strawbridge oferece uma sofisticada leitura marxista e fenomenológica da relação de Bernardo Soares com o padrão Vasques a propósito das micro-percepções do mata-borrão no escritório no artigo “Corpos insepultos: Abdicação e produção de arte no *Livro do desassossego*” (pp. 96-101). Extrapola o tópico do que me ocupa aqui oferecer uma sintaxe alternativa para a interpretação de mais este pequeno objeto do escritório de Bernardo Soares. Sublinho apenas que Strawbridge lê no mesmo sentido que eu quando escreve: “[...] Não há trabalho que não dependa dum corpo, facto que o texto de Soares já ‘percecionara’ [...] quando o recuo da sua consciência para o estômago continuava a registar o modo como as forças de pressão das *suas funções fisiológicas dependiam do ambiente em que se encontravam*” (itálicos meus; p. 98).

de escrita num espaço confinado, pelo *Livro*, pela sua assinatura, pela interseção da sua animalidade com a erosão modernista de formas literárias tradicionais (por exemplo, o romance), Bernardo Soares desnatura-se, desnaturando obviamente também Fernando Pessoa. Soares é um sub-Pessoa, mas reside nesse não-ser-bem-uma-pessoa a sua vantagem competitiva com outros personagens.¹⁰² Desnaturando Pessoa é escrever Pessoa, mesmo que através dos punitivos processos de animalização e vegetalização que, por algum tempo, nos podem fazer esquecer as formas artísticas e a linguagem que renovam. E é isso que, sem empenhamento militante, Soares faz com a sua animalidade formalista.

Referências:

- ANDRADE, Oswald de (2011) “Manifesto antropófago”, *A utopia antropofágica*, Ed. Jorge Schwartz, Rio de Janeiro, Globo, [1928].
- BUELL, Lawrence (1995) *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- COUSINEAU, Thomas J. (2013) *An Unwritten Novel: Fernando Pessoa's The Book of Disquiet*, Champaign, Dalkey Archive Press.
- DARWIN, Charles (2003) *On the Origin of Species: A Facsimile of the First Edition*, introd. Ernst Mayr, Cambridge, MA: Harvard University Press, [1859].
- FEIJÓ, António M. (2015) “Livro do desassossego” in *Uma admiração pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 143-158.
- FUDGE, Erica (2012) “Renaissance Animal Things”, *New Formations* 76, 86-100.
- HANISCH, Carol (1970) “The Personal Is Political”, in *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, ed. Pamela Allen, Nova Iorque, New York Radical Feminists, 76-78.
- HUME, David (2006) *An Enquiry Concerning Human Understanding*, ed. Tom L. Beauchamp, Nova Iorque, Clarendon Press of Oxford University Press, [1748].
- KAFKA, Franz (2011) *A metamorfose*, Trad. João Barrento, Lisboa, Ulisseia, [1915].
- LAWRENCE, D. H. (1983) “Snake/Cobra” in *Gencianas bávaras e outros poemas*, Trad. João Almeida Flor, Lisboa, Regra do Jogo, [1923], 56-63.
- LOURENÇO, Eduardo (2003) *Pessoa revisitado*, Lisboa, Gradiva, [1973].

¹⁰² Thomas J. Cousineau em *An Unwritten Novel: Fernando Pessoa's The Book of Disquiet* nota que no *Livro* a distância entre Soares e Pessoa é menor do que a que encontramos entre um autor de romance e os seus personagens romanescos.

- LUHMANN, Niklas (2000) “Observation of the First and of the Second Order” in *Art as a Social System*, Trad. Eva M. Knodt, Palo Alto, Stanford University Press, [1995], 54-101.
- MEDEIROS, Paulo de (2015) “Alteridades” in *O silêncio das sereias: Ensaio sobre o Livro do desassossego*, Lisboa, Tinta da China.
- (2013) *Pessoa’s Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet*, Oxford, Legenda.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: Da teorização estética em Fernando Pessoa*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho/Húmus.
- PESSOA, Fernando (1990) “A carta da Corcunda para o Serralheiro” in *Pessoa por conhecer*, vol. 2, Ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa, 256-58.
- _____ (1990) *Pessoa por conhecer: Textos para um novo mapa*, vol. 2, Ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa.
- _____ *Arquivo Pessoa, Obra edita*, Web, www.arquivopessoa.net. [Abreviatura: APOE. Consultado em Setembro de 2015]
- _____ (2006) *Escritos sobre génio e loucura*, tomo 1, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 52.
- _____ (2011) *Livro do desassossego*, 9.^a ed., Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2010) *Livro do desasocego*, tomos I e II, Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2014) *Obra completa de Álvaro de Campos*, Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta da China.
- _____ (2015) *Poemas de Alberto Caetano*, Ed. Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando e Ofélia Queiroz (2013) *Correspondência amorosa completa 1919-1935*, Ed. Richard Zenith, Rio de Janeiro, Capivara.
- QUEIRÓS, Eça de (2014) *Os Maias*, Ed. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, [1888].
- ROHMAN, Carrie (2009) *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- RUBIM, Gustavo (2014) “Consciência e antropofobia” in *Central de Poesia: O livro do desassossego*, Eds. Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel, Fernando Guerreiro, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [CLEPUL, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias], 77-83.
- SHAKESPEARE, William (2008) *The History of King Lear*, ed. Stanley Wells, Nova Iorque: Oxford University Press.
- STRAWBRIDGE, Blake (2010) “Corpos insepultos: Abdicação e produção de arte no *Livro do desassossego*” in Anna M. Klobucka e Mark Sabine, Eds., *O corpo em Pessoa: Corporalidade, género, sexualidade*, Trad. Humberto Brito, Lisboa, Assírio & Alvim, [2007], 87-123.

A poesia pensa o século XX: Fernando Pessoa lido por Alain Badiou

Vincenzo Russo

Resumo

Pensar o século XX como uma cartografia de textos – de *vestígios* que restituem, por descontinuidade, o significado que o século adquire para os atores deste mesmo século – é a tarefa filosófica levada a cabo por Alain Badiou que, a partir da década de 90, em ocasião de um dos *Colóquios de Cerisy* (1997), vem instaurando um complexo diálogo com a obra pessoana. Para Badiou, pensar o século XX significa destrinçar as singularidades do pensamento novecentista tanto em termos históricos (individuar o que foi pensado como anteriormente não-pensado) como em termos hermenêuticos (individuar o que foi pensado como impensável). Fernando Pessoa, segundo Badiou, pode ser interpretado não apenas como um dos testemunhos-chave da excepcional estreia criadora (entre 1890 e 1914) definida *idade dos poetas*, mas também como reinventor da ideia de poesia, “que tem a tarefa de dar um nome ao século”. A obra de Fernando Pessoa, para além de compensar um imaginário nacional carenciado, atribui à própria poesia esforços hercúleos para repensar todo o século. Badiou reconhece ainda como a reflexão filosófica do século XX está longe de estar sintonizada com a poesia de Pessoa que, num desafio singular ao pensamento contemporâneo, não se sujeita às suas formas e medidas.

Palavras-chave: Poesia, Século XX, Badiou, *French Theory*, crueldade.

Abstract

Thinking the 20th century as a cartography of documents is the philosophical task of Alain Badiou that, from the 90s, in the course of Colloquium of Cerisy (1997), is establishing a complex dialogue with Pessoa's work. For Badiou, thinking the century means pointing out the singularities of contemporary thought both in historical and hermeneutic terms. Fernando Pessoa, according to Badiou, can be interpreted not only as one of the fundamental witnesses to the exceptional creative debut (between 1890 and 1914) called *Age of Poets*, but also as new inventor of the idea of poetry “which has the task of naming the century”. The

work of Fernando Pessoa gives to Poetry tremendous efforts to rethink the whole century. Badiou still recognizes as the philosophical reflection of the 20th century is far from being in tune with Pessoa's poetry that, in a special challenge to contemporary thought, is subject to his shapes and sizes.

Keywords: Poetry, twentieth century, Badiou, *French Theory*, cruelty.

A poesia pensa o século XX: Fernando Pessoa lido por Alain Badiou

Vincenzo Russo

Pensar Pessoa, mais uma vez. Badiou (I)

Este ensaio, parafraseando Alain Badiou, poderia intitular-se: um filósofo francês responde a um poeta português. Ainda que não tratemos de toda a constelação de pensamento que a filosofia de Alain Badiou declinou na contemporaneidade – herdeiro heterodoxo de um Althusser e fator de uma posição, por assim dizer, essencialmente “inatural” de anti-pós-moderno¹⁰³ – a interpretação de Pessoa articulada por Badiou¹⁰⁴ não é de modo nenhum inteligível, ou é apenas inteligível por vestígios concetuais, a não ser dentro do próprio coração da poderosa máquina filosófica do intelectual franco-marroquino. Pessoa, antes de mais nada, é considerado um dos arquivos textuais, um *evento*¹⁰⁵ tão singular que incidiu no *procedimento genérico* da poesia e, portanto, a obra pessoana poderá ser considerada como uma condição para a filosofia se repensar a si própria como ainda possível (para além dos necrológios, reais ou fictícios, que pretendem ou têm pretendido declarar a morte da filosofia). Isto obriga-nos a remontar genealogicamente às origens do movimento deste pensamento que funcionará como contraponto da leitura de Pessoa, quanto mais não seja para nos familiarizarmos com o léxico conceitual do nosso filósofo.¹⁰⁶ No *Manifesto pela Filosofia* (cuja edição original francesa saiu em 1989), Badiou individua, a partir de Platão,

¹⁰³ Alain Badiou historiciza o pensamento contemporâneo francês como momento filosófico mais que como grupo ou escola e considera a sua própria obra como a de um continuador e último herdeiro da *French Theory*: “Gostaria de afirmar uma tese histórica e nacional: houve ou há, conforme eu esteja colocado, um momento filosófico francês que se desenvolve na segunda metade do séc. XX e que pode ser comparado – com as devidas proporções – com os exemplos dados anteriormente: o momento filosófico grego clássico e o idealismo alemão. Consideremos a metade do séc. XX: *O Ser e o Nada*, a obra fundamental de Sartre, aparecida em 1943, e os últimos escritos de Deleuze, recolhidos sob o título de *O que é a filosofia?* que remontam aos inícios dos anos 1990. Entre 1943 e o fim do séc. XX vai-se implantando o momento filosófico francês; entre Sartre e Deleuze podemos citar Bachelard, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Althusser, Foucault, Derrida, Lacan...eu próprio, quem sabe...vamos lá ver. A minha posição específica é a seguinte: se houve um momento filosófico francês, pode ser que eu seja o último representante” (Badiou, 2008: 439).

¹⁰⁴ São fundamentalmente três os livros em que Badiou aborda diretamente a obra pessoana: *Manifeste pour la philosophie* (1989), *Petit manuel de inesthétique* (1998) e *Le siècle* (2005).

¹⁰⁵ O *evento* é um dos conceitos-chave do sistema filosófico de Badiou que a partir da sua obra-prima *O ser e o evento* (1988) é tido como algo de raro e “clamoroso” de onde tudo jorra. Ao *evento* cabe uma fidelidade por parte do sujeito. Essa é uma fidelidade que não só define a existência do próprio sujeito mas implica também que não sejam considerados mais eventos.

¹⁰⁶ Para uma introdução aos fundamentos do pensamento de Badiou, veja-se, pelo menos, Barker (2002) e o mais recente Bartlett e Clemens (2010).

quatro condições genéricas ou *procedimentos* que ocuparam a filosofia ocidental (a matemática, a poesia, a invenção política, e o amor).¹⁰⁷ Por *procedimento genérico* entenda-se:

Procedimento: uma verdade, e como tal distinta de um saber, é um percurso infinito e não um juízo ou um estado das coisas.

Genérico: uma verdade estabelece-se a partir do singular enquanto tal, a partir daquilo que é originariamente sem nome e sem conceito, e não a partir do que está já registado, nomeado ou classificado pelos saberes que temos à disposição.

Em breve, *procedimento genérico* define as verdades como *invenções* que se inscrevem no *ser* mas não procedem senão de um *evento*.

Historicamente, os tempos modernos caracterizam-se pelo processo da *suturação*. Se a filosofia é a “configuração como pensamento, do facto de que suas quatro condições genéricas (matemática, poesia, política e amor) são possíveis na forma do evento que prescreve as verdades do tempo, uma suspensão da filosofia pode resultar de um bloqueio” (Badiou, 1991: 29). Esse bloqueio do pensar filosoficamente traz em si questões de legitimação do próprio saber filosófico: “A causa mais frequente de tal bloqueio é que em vez de edificar um espaço de possibilidade através do qual se exerça um pensamento do tempo, a filosofia delega suas funções a tal ou qual de suas condições, ela entrega a totalidade do pensamento a um *procedimento genérico*” (Badiou, 1991: 29). Esta situação é chamada de *sutura*. A advertência de Badiou é que a filosofia não terá de se anular em epistemologia (ciência), em estética (arte e poesia), em filosofia política ou heterologia (psicanálise). A filosofia foi suturada – em certas grandes épocas – por um, e apenas um, dos quatro procedimentos genéricos:

a) Na idade clássica, de Descartes e Leibniz, a condição dominante foi a matemática como consequência do evento galileiano;

b) A partir de Rousseau e de Hegel, na idade caracterizada pela Revolução francesa, a possibilidade dos procedimentos genéricos está sob a jurisdição da condição histórico-política;

¹⁰⁷ “Não é possível deduzir de forma racional que os quatro “procedimentos genéricos” [...] isto é, política, amor, artes e ciências, sejam os únicos tipos possíveis de produção humana capaz de pretender uma certa universalidade. Mas as propostas até agora avançadas (trabalho, religião, direito...) não me parecem de todo satisfatórias” (Badiou, 2009: 23).

c) Entre Nietzsche e Heidegger, é a arte, cujo coração é a poesia, que retoma, por uma retroação antiplatónica, a função de linguagem única e resistente ao oblívio nihilista que caracteriza a Modernidade.

d) A partir da década de 1960, a filosofia estaria suturada pelo amor. Veja-se, a este respeito, a obra de Lacan que fez, pelo conceito de amor, uma revolução digna de Platão.

A idade dos Poetas. Badiou (II)

A idade que vive sob a sutura da filosofia com a poesia é definida por Badiou *idade dos poetas*. A idade dos poetas, estando já concluída, é escandida por sete obras-*eventos*: Hölderlin, o profeta de todos eles, a que se segue uma constelação de poetas que viveram depois da Comuna de Paris (1848): Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam, Celan.

Depois do séc. XIX, em que as condições política e científica dominaram, Badiou identifica em Nietzsche a passagem paradigmática que levou a filosofia a entregar-se à suturação de outra condição: a arte. Esse processo culminaria em Heidegger que, apontando os limites da técnica – (por um lado a ciência moderna, por outro o Estado totalitário) – como as duas suturas dominantes, afirma como o pensamento não se vai libertar delas senão acabando com elas.

Na imagem de Badiou, a filosofia novecentista é, tal como o Arlequim da Comédia da Arte italiana, servidora de três senhoras. Servidora, a Oeste, da Ciência, a Leste, da Política (tal como o mundo bipolar durante a Guerra Fria se configurou, pelo menos até à queda do Muro de Berlim), a filosofia, através da mitologização cultural que Heidegger cumprirá, acaba por servir outro senhor: a Poesia.

Não é por acaso que Badiou reconhece dois filões de um verdadeiro culto filosófico pelos poetas celebrado, por um lado, pela linha alemã (Nietzsche, Heidegger, e acrescentaria eu, Walter Benjamin, leitor de Baudelaire e da Modernidade poética¹⁰⁸), e por outro, pela linha francesa, que perseverou num fascínio pela literatura que acaba por revelar uma espécie de fetichismo pela arte literária (Blanchot, Derrida, Deleuze).

Na assim chamada *idade dos poetas*, Badiou não reconhece a estes autores nenhum estatuto especial: “não são nem toda a poesia nem todos os poetas” (Badiou, 1991: 35). Longe de

¹⁰⁸ Veja-se a este respeito, pelo menos, Maria Filomena Molder, *O Químico e o Alquimista. Benjamin leitor de Baudelaire*, Relógio d'Água, Lisboa, 2011.

qualquer intenção canonizadora, a lista dos sete poetas de Badiou quer exemplificar o processo pelo qual a poesia tomou as funções da filosofia.

De facto, é na poesia destes sete poetas (por acaso todos europeus) que está reconhecível uma obra de pensamento. Eles são todos autores para quem a poesia, a partir do momento em que a filosofia recua, é o lugar da língua onde se exerce uma proposição sobre o ser e sobre o tempo. Esses poetas não *decidiram* substituir-se aos filósofos, não escreveram na consciência clarificada de uma tal substituição. De forma tão inevitável, Pessoa dirá, com toda a consciência disso: “I was a poet animated by philosophy, not a philosopher with poetic faculties” (Pessoa, 1966: 13).

Entretanto, o que permite a estes sete poetas – para além dos contextos históricos, da singularidade das suas operações (*le dérèglement* de Rimbaud, a heteronímia de Pessoa, etc.) – subtraírem-se aos efeitos das suturas filosóficas é a destituição da categoria de objeto protagonizada pelas suas obras poéticas. Se a poesia destes poetas é uma tentativa de acesso ao Ser, esse mesmo acesso atravessa obliquamente a oposição objeto/sujeito: a poesia é uma experiência que se subtrai à objetividade e à subjetividade.¹⁰⁹ O poder de persuasão que ainda hoje mantém o pensamento de Heidegger tem a ver com a entrega da filosofia à poesia, única linguagem que acabaria por deter a possibilidade de dizer ou redizer a desorientação essencial de nossa época. Mas Badiou reivindica contra Heidegger uma nova e radical posição: a *idade dos poetas* acabou, é portanto preciso de-suturar também a filosofia de sua condição poética. O que quer dizer: a desobjetificação, a desorientação, não têm obrigação de ser enunciadas pela metáfora poética. A desorientação é conceitualizável, é pensável. Contra Heidegger, Badiou põe ainda em evidência como a antinomia matema/poesia já não se deve pensar como uma oposição entre saber e verdade. Ora, esta montagem não é legível na poesia da idade dos poetas. A relação autêntica dos poetas com as matemáticas é de ordem inteiramente diversa.

Aparece como uma relação de rivalidade em torsão, de comunidade heterogénea no mesmo ponto [...] Quando Pessoa escreve: “O binómio de Newton é tão belo como a

¹⁰⁹ “A operação central, a partir da qual podemos incluir e pensar um poeta da idade dos poetas, é seu “método” de desobjetivação, portanto o procedimento, o mais frequentemente muito complexo, que ele opera para produzir verdades na falta do saber, para enunciar a desorientação no movimento metafórico de uma destituição do par sujeito/objeto. São esses procedimentos que diferenciam os poetas e periodizam a era dos poetas” (Badiou, 1991: 41). Portanto os procedimentos dependem principalmente de dois tipos: subtração ou excesso. Sujeito abolido por subtração ou por pluralização efetiva como no processo heteronímico pessoano.

Vénus de Milo /O que há é pouca gente para dar por isso”, nos dá a pensar que mais do que opor a verdade da poesia ao nihilismo latente do matema, o imperativo é agir de modo que, afinal, dessa identidade de beleza, não mais “pouca gente”, mas todo o mundo, dê por isso, afinal. (Badiou, 1991: 40)

No último capítulo do *Manifesto pela filosofia*, a proposta de Badiou é cortante: dos textos poéticos de um Pessoa ou de um Celan, emerge, poeticamente enunciada, a confissão de que a poesia não se basta a si mesma, que ela demanda ser libertada do fardo da sutura, que ela espera uma filosofia libertada da autoridade arrasante do poema ou, como dirá alguns anos mais tarde Badiou, relativamente ao caso específico da interpelação pessoana, que para a filosofia é desejável uma nova e inaugural tarefa: a filosofia terá de pensar à altura de Fernando Pessoa.

Badiou não aceita a derrota das pretensões de toda a estética filosófica para se refugiar na crença antifilosófica de que a arte se pode pensar a si própria. O projeto de Badiou é de reverter o discurso da estética para configurar uma *in-estética* que saiba descrever os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pelas obras de arte.

Uma hercúlea tarefa para a filosofia: ser contemporânea de Pessoa. Badiou (III)

Porque Alain Badiou afirma que a filosofia ainda não pensa à altura de Fernando Pessoa?

Considera o filósofo: “Defenderemos que a linha de pensamento singular desenvolvida por Fernando Pessoa é tal que nenhuma das figuras estabelecidas da modernidade filosófica está apta a sustentar sua tensão” (Badiou, 2002: 54).

Se aceitarmos que toda a modernidade filosófica é essencialmente antiplatônica (as três vertentes da filosofia do século XX têm como ponto de partida uma forte carga crítica de oposição ao platonismo: as filosofias da vida e da potência virtual, de Nietzsche até Deleuze; as filosofias gramaticais e da linguagem, as filosofias de Heidegger e da hermenêutica) perguntamo-nos se o específico procedimento poético pessoano, isto é, a heteronímia, constitui uma inflexão singular de antiplatonismo e se é nesse sentido que Pessoa participa na Modernidade?

A resposta é negativa. Se Fernando Pessoa representa, para a filosofia, um desafio singular, se a sua modernidade ainda está “mais à nossa frente, e, sob certos aspetos, ainda se encontra inexplorada, isso ocorre porque *seu pensamento-poema abre um caminho que consegue ser nem platónico, nem antiplatónico*” (Badiou, 2002: 56).

Pessoa é transversal a todas as tendências do antiplatonismo do século XX porque ele as atravessou ou antecipou. A poesia pessoana implica uma lógica dilatada e invertida que não parece incompatível com a clareza da dialética idealista:

a) O oximoro.¹¹⁰

b) *A negação flutuante*, fruto de uma reticência afirmativa, que faz com que as mais retumbantes manifestações da força do ser sejam percorridas pelas mais insistentes retratações do sujeito¹¹¹: como, por exemplo, no célebre verso caeiriano “Eu nunca guardei rebanhos/ mas é como se os guardasse”.

c) A materialidade da heteronímia não é da ordem do projeto ou da Ideia. É *entregue* à escrita, à diversidade efetiva dos poemas (para desespero e alegria dos filólogos e dos editores, acrescentaria eu).

d) A poesia pessoana representa uma crítica importante da idealização.

Todavia, sendo não só antiplatónica, a poesia pessoana deixa, tal como Badiou pretende evidenciar, emergir quatro posturas platónicas:

a) a promoção do paradigma matemático;

b) a base ontológica arquetípica do recurso ao visível. A poesia de Fernando Pessoa não representa singularidades sensíveis no poema, mas sim o seu tipo, o seu onto-tipo como, por exemplo, a figura do Cais “eterno e intrínseco” da “Ode Marítima”;

c) a heteronímia é uma imagem possível de um lugar inteligível;

d) o projeto político pessoano seria semelhante ao que Platão expõe na *República*. Afinal, *Mensagem* não é considerado senão uma reconstrução ideal a partir de uma sistemática dos símbolos.¹¹²

Portanto, apesar de estarmos historicamente fora da idade dos poetas, a poesia, e nomeadamente a poesia pessoana, lança mais um desafio à filosofia para ela se sintonizar com os tempos e os modos que Pessoa alcançou ou intuiu e que ainda lhe escapam, antes de enveredar –

¹¹⁰ Cfr. Luciana Stegagno-Picchio e Roman Jakobson (1968).

¹¹¹ Considerar Pessoa mais que um poeta do Nada um poeta do Não era uma sugestão de Ettore Finazzi-Agrò (1987).

¹¹² Como é óbvio, aparece demasiado simplificador a articulação com que Badiou interpreta o projeto político pessoano que, se pelo menos na sua vertente nacionalista, é uma tentativa de identificar os destinos de Portugal com a Poesia (tal como pretendem Joel Serrão ou Eduardo Lourenço), não pode ser reduzido à postura platónica da sua ideação.

como seria necessário – pelo caminho para nós aberto pelo poeta: uma filosofia do múltiplo, do vazio, do infinito.

A modernidade de Pessoa é de colocar em dúvida a pertinência da oposição platonismo/antiplatonismo: a tarefa do pensamento-poema não é nem a vassalagem ao platonismo, nem a sua derrubada. E é o que nós, filósofos, ainda não compreendemos inteiramente. Daí não pensarmos ainda à altura de Pessoa (Badiou, 2002: 62-63).

De resto, um Pessoa ainda muito novo, em 1912, já aceitava que a poesia pensasse o século XX, pelo menos, o longo século XX português: “É, portanto, a filosofia do poeta, e não a do filósofo, que representa a alma da raça a que ele pertence” (Pessoa, *Crítica*, 2000: 61).

Um poema pessoano como exercício de crueldade. Badiou (IV)

Na cartografia das subjetividades que pensaram o século XX (porque ao filósofo não interessa julgar ou objetivar o espaço cronológico do século¹¹³), Badiou escolhe ler o poema “Ode Marítima” de Álvaro de Campos como texto paradigmático para analisar o tema da crueldade que é, ao mesmo tempo, *práxis* política (até biopolítica) e figura cultural ou literária *tout court*.¹¹⁴ Para além de um breve perfil biográfico (não isento de uma gralha bastante ingénuo como a de indicar a África do Sul como lugar de nascimento de Pessoa), o que Badiou pretende frisar é o empenhamento total do poeta português em substituir a “intensidade histórico-política, já perdida pelo seu País depois dos Descobrimentos, com a complexidade das construções do pensamento” (Badiou, 2006: 130). Parece evidente que Badiou lê na heteronímia de Pessoa o gesto solitário, magnífico e todavia freudianamente compensatório, de recuperar todas as virtualidades da poesia portuguesa no século. É como se Pessoa se tivesse encarregado de uma tarefa enorme que é escrever uma “poesia digna da situação histórica-planetária de onde o Portugal histórico se retirara outrora. Pessoa é quem luta contra a esclerose temporal através da

¹¹³ Existem pelo menos três grandes tentativas de objetivar o século XX (e portanto de julgá-lo através de categorias parciais) interpretando o século respetivamente como o “século soviético” – que liga as duas guerras mundiais ao nascimento, desenvolvimento e queda do comunismo –, o “século totalitário” – que inclui o tempo desde a Revolução de Outubro até à morte de Mao Tse Dong (1976) –, e enfim o “século liberal” – que com o advento e a difusão do parlamentarismo se implantou desde a década de 1970, e portanto um século breve e por assim dizer “truncado”.

¹¹⁴ “A crueldade é de fato um tema importante do séc. XX literário. Poderíamos também ligar essa insistência da crueldade nas artes com a omnipresença da crueldade dos estados, mas seria um pouco sumário. O ponto a considerar é a crueldade quer como matéria, quer como origem de produção literária” (Badiou, 2006: 131).

invenção de uma complexidade poética sem precedentes” (Badiou, 2006: 130). O que está em jogo na representação da crueldade, e portanto na representação da “Ode Marítima”, onde a crueldade está expressa na metáfora dos piratas, é reconhecer como o século XX inverteu o processo de combinação entre a dimensão sensível do “eu”, do corpo (a realidade só ensaia corpos torturados, esquarterados) e a dimensão do “nós”, da Ideia, impassível, transcendental, universal. Não se trata já de uma dialética platônica onde a Ideia tem de se liberatar a todo o custo do sensível, mas de uma antidialética em que à Ideia se atribui uma potência sensível. Badiou considera que a “Ode Marítima” exhibe a passagem do “eu” para “nós” através de sete momentos que implicam uma espécie de viagem da solidão para a solidão, onde o “eu” que se inscreve no poema e está “sozinho no cais deserto” traduz, num momento platônico, a sua visão do cais real em cais eterno e essencial. O apelo gritado de partilhar o mar com os piratas (que remetem para a crueldade colonial da história portuguesa) – “Quero ir convosco, quero ir convosco, / Ao mesmo tempo com vós todos / Pra toda a parte pr’onde fostes!” quebra a dimensão da solidão e prepara a explosão do “eu” na multiplicidade-pirata, uma dilatação estática do sujeito pessoal em um “nós” absolutamente cruel. Depois de uma repentina interrupção, em que há uma melancólica regressão ao “eu”, Álvaro de Campos volta a experienciar uma multiplicidade que já não é dinâmica, estática e cruel como a representada pelos piratas: uma nova multiplicidade comercial, limpa e regular, “burguês”, que Álvaro de Campos no momento humanista do poema chega a tolerar, até a aceitar. Em lugar da violência-pirata do “nós” subentram “os sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses. / Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes”. Badiou alerta que o desfecho pessimista da “Ode” (uma regressão à solidão) é o produto de um duplo falhanço: o abandono à crueldade estática da vida universal (“Fazei de mim o vosso escravo e a vossa coisa!”) tal como é proclamado por Álvaro de Campos, ao longo do poema, esgota toda a sua força criadora. Outra passividade feita de resignação e tolerância (“Pobre gente! pobre gente toda a gente!”) obriga a considerar que a passagem do “eu” para “nós” não funda um tempo novo, mas apenas um regresso ao mesmo início. Tal como escreverá Badiou acerca da tentativa de Pessoa-Campos de passar do “eu” para nós”: “toda a insistência é já um luto” (Badiou, 2006: 143).

Conclusão

Como é óbvio, o sintético percurso que esboçámos aqui não esgota a ainda instigante leitura que da obra pessoana tem feito o filósofo francês Alain Badiou: entender o Pessoa de Badiou significou antes de mais nada colocar o papel da arte literária e nomeadamente da poesia no mapa da poderosa máquina filosófica do autor de *O Ser e o Evento*, que pretende fundar uma *inestética* a partir de uma teoria da arte em que ela é algo de acabado e que, ao mesmo tempo, se subtrai à finitude.

Se, tal como foi mostrado anteriormente, existem três momentos decisivos na interpretação de Pessoa por parte de Badiou (a obra pessoana ainda não sintonizada com o pensamento filosófico, Pessoa como representante da idade dos poetas, e a crueldade da “Ode Marítima” como figura do século), é também verdade que o filósofo francês continua a interrogar-nos com a sua constante interpelação perante o reticente e demasiado ruidoso poeta português.

Referências

- BADIOU, Alain (1991) *Manifesto pela filosofia*, versão e nota de MD Magno, Rio de Janeiro, Aoutra, [ed. original *Manifeste pour la philosophie*, 1989].
- _____ (2002) *Pequeno manual de inestética*, Trad. de M. Appenzeller, S. Paulo, Estação Liberdade, [ed. original *Petit manuel de inesthétique*, 1998].
- _____ (2000) “Une tâche philosophique: être contemporain de Pessoa”, in Pascal Dethurens e Maria-Alzira Seixo (eds.), *Pessoa: unité, diversité, obliquité*, Paris, Editions Christian Bourgois.
- _____ (2006) *Il Secolo*, Milão, Feltrinelli [Ed. original *Le siècle*, 2005].
- _____ (2008), *Panorama della filosofia francese contemporanea*, “Archivio di storia della cultura”, XXI, 439-450.
- _____ (2009), *Secondo manifesto per la filosofia*, Napoli, a cura di L. Boni, Cronopio [Ed. original *Second manifeste pour la philosophie*, 2009].
- BARKER, Jason (2002) *Alain Badiou: a critical introduction*, London, Pluto press.
- BARTLETT, A. J. e CLEMENS, Justin (2010), *Alain Badiou: key concepts*, Durham, Acumen.

- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1987) *O Alibi infinito: o projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*, Trad. de Amílcar M.R. Guerra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOLDER, Maria Filomena (2011) *O Químico e o Alquimista. Benjamin leitor de Baudelaire*, Lisboa, Relógio d'Água.
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- _____ (1999) *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim,.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana e JAKOBSON, Roman, “Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa”, in *Langages*, Paris, 12, pp. 9-26.

Os autores

Ana Maria Freitas é investigadora do I.E.L.T (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. As áreas de estudo a que se tem dedicado são a ficção policial, tema da tese de doutoramento, e os contos de Fernando Pessoa. Desta investigação resultaram várias edições da obra pessoana.

Anna M. Klobucka é professora no Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth (EUA), onde leciona principalmente Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. É autora de *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (Angelus Novus, 2009) e *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006; ed. original Bucknell University Press, 2000). Co-organizou também, com Helena Kaufman, *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature 1974-1994* (Bucknell, 1997); com Mark Sabine, *O Corpo em Pessoa: Corporalidade, Género, Sexualidade* (Assírio & Alvim, 2010; Ed. original University of Toronto Press, 2007); e com Hilary Owen, *Gender, Empire, and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian Intersections* (Palgrave Macmillan, 2014). É editora executiva da revista *Journal of Feminist Scholarship* (<http://jfsonline.org/>).

Fernando Beleza é leitor de Português no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de New Hampshire, onde dirige o programa de Estudos Portugueses. É licenciado pela Universidade de Coimbra, mestre pela Universidade do Porto e doutorado pela Universidade de Massachusetts Dartmouth. É co-editor do volume de ensaios *Mário de Sá-Carneiro: Aesthetics, Identity, Modernism*, que será publicado pela Peter Lang em 2016. Tem apresentado comunicações e publicado artigos sobre o modernismo, Fernando Pessoa, estudos de género e *queer*, cosmopolitismo crítico e raça, género e sexualidade nas literaturas e culturas (pós)coloniais lusófonas. É colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, sediado na Universidade do Porto, integrando o grupo de pesquisa Intersexualidades. Atualmente encontra-se a terminar um projecto de livro com o título: *Desejos modernistas: (Trans)nacionalismo, cosmopolitismo e sexualidade em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*.

Fernando Cabral Martins é professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Publicou ensaios sobre literatura portuguesa, nomeadamente Cesário Verde e Mário de Sá-Carneiro, organizou antologias e preparou várias edições anotadas de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Alexandre O'Neill e Luiza Neto Jorge. Coordenou um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Integra como investigador principal um projecto de arquivo *online* da obra édita e inédita de Almada Negreiros. Publicou livros de ficção.

Manuela Parreira da Silva é professora auxiliar da FCSH e membro integrado do IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição). Dedicou-se, desde 1988, ao estudo do espólio pessoano, sendo responsável por várias edições, nomeadamente, *Correspondência Inédita*, de Fernando Pessoa (1996); *Correspondência*, de Fernando Pessoa (2 volumes, 1998, 1999); *Poesia*, de Ricardo Reis (2000), *Poesia*, de Fernando Pessoa (3 volumes, 2005-2006); *Prosa*, de Ricardo Reis (2006), *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz* (2012), *O Regresso dos Deuses e outros Escritos de António Mora* (2013).

Nuno Amado é doutorando do Programa em Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontrando-se actualmente a escrever uma dissertação sobre Fernando Pessoa. Obteve, em 2008, no mesmo Programa em Teoria de Literatura, o grau de Mestre com uma dissertação sobre Franz Kafka. É bolseiro FCT no âmbito do projeto “Intenção, Acção e a Filosofia da Arte: Novas Fronteiras para uma Teoria da Acção”, desenvolvido pelo Instituto de Filosofia da Linguagem (IFL) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e colabora regularmente com o projeto “Estranhar Pessoa: um Escrutínio das Pretensões Heteronímicas”.

Pedro Sepúlveda é investigador de Pós-Doutoramento no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, onde também tem ensinado. É o coordenador executivo do Projeto de Investigação “Estranhar Pessoa: um escrutínio das pretensões heteronímicas”, apoiado pela FCT desde 2013, e o diretor da *Revista Estranhar Pessoa*, associada ao projeto homónimo. Entre os seus campos de investigação contam-se a Modernidade literária e filosófica e a História do Livro. Tem trabalhado também enquanto editor da obra de Pessoa e tradutor de autores de língua alemã para português.

Pedro Tiago Ferreira é licenciado em L.L.M. – Estudos Ingleses e Espanhóis, e em Direito, respectivamente pelas Faculdades de Letras e de Direito da Universidade de Lisboa, e mestre em Políticas Europeias e em Teoria da Literatura pela primeira faculdade. Actualmente, encontra-se a preparar a sua dissertação de doutoramento no Programa em Teoria da Literatura da FLUL, intitulada *Duas soluções para dois problemas: “Curadoria” e “Revogação” – o caso Pessoa*.

Richard Zenith, originário dos EUA, emigrou para Portugal em 1987. Investigador, ensaísta e organizador de numerosas edições de Fernando Pessoa, é também conhecido como um tradutor – de Pessoa, de Camões e de poetas mais recentes, incluindo Sophia de Mello Breyner, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. Comissariou a exposição *Os caminhos de Orpheu*, patente na BNP entre Março e Junho de 2015.

Rita Patrício é professora auxiliar da Universidade do Minho e membro do seu Centro de Estudos Humanísticos. Doutorou-se nessa Universidade em 2009 com a tese *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*, publicada em 2012 pelas Edições Húmus. Editou,

conjuntamente com Jerónimo Pizarro, em 2006, *Obras de Jean Seul de Méluret*, o volume VIII da Edição Crítica de Fernando Pessoa; e, em 2004, com Carlos Mendes de Sousa, *Largo mundo alumiado – estudos em homenagem do Professor Vítor Aguiar e Silva*. Em 2001, publicou *Conhecimento de Poesia: a crítica literária segundo Vitorino Nemésio*, que resultou da tese de mestrado apresentada à Universidade do Minho. Tem publicado vários artigos, em volumes coletivos e em revistas especializadas, decorrentes dos seus estudos sobre teoria da literatura e literatura portuguesa moderna e contemporânea. Integra a equipa do projeto «Estranhar Pessoa».

Victor K. Mendes é professor associado e diretor do PhD in Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory na Universidade de Massachusetts Dartmouth. Foi editor da revista semestral *Portuguese Literary & Cultural Studies*, <http://www.portstudies.umassd.edu/plcs/>, entre 1998 e 2013. Desde 2008 é editor da série de livros híbridos de acesso livre [hybrid books in open access] *lusio-asio-afro-brazilian studies & theory*, disponível em www.laabst.net. No contexto dos estudos pessoanos, entre outros contributos, organizou o volume da *Portuguese Literary & Cultural Studies 3: Pessoa's Alberto Caeiro* (1999). Entre as suas publicações mais pertinentes para os estudos pessoanos conta-se “The Ecology of Writing: Maria José’s Fernando Pessoa” (in *Fernando Pessoa’s Modernity without Borders*, ed. Mariana Gray de Castro, 2013).

Vincenzo Russo é professor associado de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Milão. Licenciado em Letras Modernas (1998) e doutorado em Estudos Portugueses pela Universidade de Bolonha, foi bolseiro do *Instituto Camões* (2003) e da *Scuola Superiore di Studi Umanistici* de Umberto Eco na Universidade de Bolonha (2004-05). Entre as suas linhas de investigação é possível destacar: a poesia moderna e contemporânea portuguesa, o pensamento português do século XIX e XX, os estudos pós-coloniais. Tem vários ensaios e artigos publicados em Itália, Portugal, Brasil, Inglaterra. Entre os seus volumes: *Tenebre Bianche. Immaginari coloniali fin-de-siècle*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008; *Suspeita do Avesso. Barroco e Neo-Barroco na Poesia Portuguesa Contemporânea*, Pref. Roberto Vecchi, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2008; Vincenzo Russo (a cura di), *Tabucchi o del Novecento*, Ledizioni, Milano, 2013. Como tradutor do português, publicou edições italianas de autores portugueses, brasileiros e angolanos (José Luís Peixoto, Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço, António Ramos Rosa, Eça de Queirós, Boaventura de Sousa Santos, Pepetela, Vergílio Ferreira).

